Ludwig van Beethoven

Hans-Joachim Hinrichsen

Musik für eine neue Zeit

BÄRENREITER
METZLER

Hans-Joachim Hinrichsen

Ludwig van Beethoven

Musik für eine neue Zeit

Bärenreiter
Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2019
© 2019 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Lektorat: Daniel Lettgen, Köln / Diana Rothaug
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
ISBN 978-3-7618-7091-4
DBV 151-01
www.baerenreiter.com
www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort: Noch einmal Beethoven 7
Einleitung: Ideelle Zeitgenossenschaft – Die relative Autonomie der Musik 11

Der junge Beethoven: Neue Musik

Verpflichtendes Erbe: Von Bonn nach Wien 25
Arten des Verstehens: Salonmusik und Gesprächskultur 43
Idee der Sonate: Die Form als Raum der Freiheit 72

Der Künstler als Philosoph: Ästhetische Erziehung

Liedtexte und Lesefrüchte: Bruchstücke einer Konfession 99
Selbstbehauptung und Naturschönheit: Ein sinfonisches Werkpaar 124
Ideenkunstwerke: Erscheinungsformen des Heroischen 155

Im Zenit: Musikalisches Denken

Geistfähiges Material: Zwischen Phantasie und Besonnenheit 179
Sprachwandel der Musikkritik: Die »ästhetische Idee«
als hermeneutischer Ernstfall 198
Transzendentalmusik und Reflexivität: Vernachlässigte Hauptwerke 217

Erkundungen zum Spätstil: Lachen, Schmerz und Größe

Das Neue im Alten: Fuge und Variation 243
Vernunftreligion und Zweifelglaube: Chorsinfonische Schwesterwerke 269
Humoristische Totalität: Die Inversion des Erhabenen 294

Nachwort: Schluss mit Beethoven? 316

Anhang

Dank 319
Anmerkungen 320
Abbildungsnachweis 364
Abkürzungen 365
Literatur 366
Register
    Werke 380
    Personen 382

Vorwort: Noch einmal Beethoven

Ludwig van Beethoven war der Zeitgenosse einer ungewöhnlich reichen Epoche der europäischen Kulturgeschichte, aus der er seinerseits als Komponist auf besondere Weise herausragt. Worin aber ist er ihr verbunden, und was heißt das genau für das Verständnis seiner Musik? Warum sind solche Fragen heute überhaupt noch von Relevanz? Und sind sie eigentlich bisher jemals richtig gestellt worden? Das heute die öffentliche Meinung dominierende Beethoven-Bild ist, 250 Jahre nach der Geburt des Komponisten, zu großen Teilen ein Fabrikat aus unermüdlich sich selbst reproduzierenden Stereotypen, aus deren Rückkopplungszirkel offenbar selbst auf der Basis aktueller Forschung kaum ein konsensfähiger Ausweg zu finden ist. Eine vielbeachtete neuere Beethoven-Biographie macht ihren Protagonisten im Untertitel zum »einsamen Revolutionär«[1] und kombiniert damit ein weiteres Mal zwei Klischees zu doppelter Schlagkraft. Eigentlich könnten sie schon dem ersten oberflächlichen Blick ihre Fragwürdigkeit erweisen. Beethoven war kein einsamer, sondern ein bis zuletzt in diverse Freundes- und Bekanntenkreise eingebundener, an Geselligkeit interessierter (darin freilich durch seine Schwerhörigkeit zunehmend behinderter) Mensch, und als einen Revolutionär konnte den im Bonner Hofdienst sozialisierten, in Wiener Adelskreisen souverän agierenden und bis zuletzt um diverse höfische Anstellungen bemühten Komponisten nur ein von biographischer Evidenz leichtfertig abstrahierendes bürgerliches Wunschdenken sehen, das angesichts der eigenen Entmündigung eine Identifikationsfigur und Projektionsfläche brauchte. Das glatte Gegenteil allerdings, das aus der einseitigen Betonung der politischen

Gelegenheitswerke hervorgeht und nun eher die beträchtlichen Anpassungsleistungen Beethovens in den Vordergrund zu stellen liebt, ist ebenso wenig der Fall.[2] Zwischen den Extremen der radikalen Kompromisslosigkeit und des kalkulierten Opportunismus öffnet sich für die differenzierte Darstellung von Beethovens Leben und Musik ein immer noch genügend breites Spektrum nonkonformistischer Verhaltensweisen.

Das eigentlich Revolutionäre liegt, wenn man an dieser Charakterisierung Beethovens festhalten will, in seiner Kunst. Als kritisch denkender Künstler wuchs er in ein Rollenmodell hinein, das für seine Zeit ungewohnt erschien und von ihm selbst erst wesentlich erkundet und entwickelt wurde. Dieser Gedanke ist nicht neu, aber es lohnt sich, darüber nachzudenken, wie oft und mit welch fataler Wirkung die innovative Radikalität von Beethovens Komponieren kurzschlüssig auf sein gesellschaftliches Verhalten übertragen und von dort als rebellische Attitüde wieder auf seine Musik zurückprojiziert worden ist. Das vorliegende Buch handelt daher in erster Linie von Beethovens Musik, nicht von seinem Leben. Es hält sich aber, ohne eine Biographie sein zu wollen, nach Möglichkeit an die Chronologie. Dabei soll deutlich werden, wie tief diese Musik auf Probleme, Ideen und Themen ihrer Zeit reagiert. Das Vorgehen ist selektiv und exemplarisch, weil nur durch solche Beschränkung gewährleistet werden kann, auf engem Raum in die Tiefe zu gelangen. Werke des sogenannten Kanons und scheinbare Nebenwerke stehen gleichermaßen im Zentrum der Aufmerksamkeit, weil sich anders nicht der »ganze« Beethoven in den Blick bringen lässt. Wer manches Altvertraute vermisst, wird dennoch zugeben müssen, dass nur auf diese Weise ein neues Beethoven-Verständnis zu gewinnen ist, denn die im Lauf der Rezeptionsgeschichte eingeschliffenen Stereotypen verdanken sich nicht zuletzt der ermüdenden Konzentration auf die immer gleichen Hauptwerke, die in solcher Isolierung zum Bildungsgut zu verflachen drohen. Bekanntes wird also neben weniger Bekanntem zur Sprache kommen. Doch sollen selbstverständlich alle Gattungen von Beethovens universal angelegtem Œuvre angemessene Berücksichtigung finden.

Die beispiellose Radikalität, mit der Beethovens Komponieren die musikalische Landschaft verändert hat, ist bereits von den Zeitgenossen gespürt und erst von den folgenden Generationen allmählich verstanden worden. Oft genug wurde seither behauptet, dass es eine Musik *vor* Beethoven und eine *nach* ihm gebe, mit Beethoven selbst als einer Art Wasserscheide der Musikgeschichte. Das ist allerdings rascher gesagt (und nachgebetet) als wirklich begriffen. Geistige Revolutionen sind Phänomene, deren Gewicht sich zwar oft nicht bestreiten, sich aber auch nicht leicht einzelnen Auslösern zuschreiben lässt. Beethoven ist wohl allerdings ein solcher. Sein Wirken fällt in eine Zeit, die reich an tiefen Umbrüchen war. Es genügt, die politischen Ereignisse der Amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und der Französischen Revolution zu nennen, die gemeinsame ideelle Wurzeln haben. Noch bedeutender aber sind die auf den ersten Blick weit weniger spektakulären, doch desto nachhaltigeren Umwälzungen im Geistesleben der Epoche. Beethovens ästhetische Innovationsleistung, die zu ihnen zählt, kann mit vollem Recht als eine stille, aber tiefgreifende »Revolution der Denkart« bezeichnet werden. So hat freilich nicht Beethoven selbst sein Schaffen, sondern so hat – zwei Jahre vor dem Beginn der revolutionären Ereignisse in Frankreich – Immanuel Kant seine am Ende des Jahrhunderts sich formierende kritische Philosophie charakterisiert:[3] als eine geistige Revolution, deren tiefe Wirkung ihm kein Geringerer als Beethovens Generationsgenosse Georg Wilhelm Friedrich Hegel im Rückblick auf die Epoche freimütig bescheinigt hat.[4] Nichts spricht dagegen, dem Komponieren Beethovens denselben Ehrentitel zuzugestehen. In einem ähnlichen Sinne, in dem Kants kritische Hauptschriften nichts Geringeres darstellen als die »Grundlegung der modernen Philosophie«,[5] leisten Beethovens reife Werke die Grundlegung der modernen Musik. Sie sind in einer fundamentalen Bedeutung Musik für eine neue Zeit.

Beethoven hat für seine Musik bei vielen Gelegenheiten »eine wircklich ganz neue Manier«[6] in Anspruch genommen; die Logik der Innovation ist gleichsam ihr Prinzip. Ihre Neuartigkeit hat indessen viele Facetten und lässt sich nicht auf einen einfachen Begriff

bringen, sondern muss geduldig in ihre einzelnen Aspekte auseinandergelegt werden. Dabei darf die besondere Form ihrer Traditionsgebundenheit nicht aus dem Blick geraten. Beethovens im oben genannten Sinne »revolutionäre« Musik ist, auch wenn sie bis heute ganz unmittelbar zu wirken vermag, dennoch ein Produkt ihrer Zeit und muss aus ihr heraus verstanden werden. Als neue Musik wird sie gerade dann ernst genommen, wenn sie nicht bloß als absolute Tonkunst aufgefasst wird. Man begreift, selbst wenn man sie rein intuitiv zu verstehen glaubt, vielleicht noch mehr von ihr, wenn man in ihr (auch) die Auseinandersetzung ihres Autors mit den poetischen, ästhetischen und philosophischen Themen seiner Epoche vernimmt: den Vernunftideen von Freiheit, Gott und Unsterblichkeit, den Konzepten von Subjektivität, Personalität und Individualität, den Begriffen von Geist, Form und Materie und schließlich den Problemen von Selbstbestimmung, Naturkausalität und Sittlichkeit. Beethovens Musik ist die eines aufmerksamen Zeitgenossen im Sinnhorizont seines Zeitalters, über den man also nachdenken muss. Der Gefahr einer Verflüchtigung solcher Ideen in unverbindliche Abstraktion, von der sich die Wirkungsgeschichte selten freizuhalten vermochte, begegnet man am besten durch sorgfältige Analyse, um der Musik als einer Kunst gerecht zu werden, die keiner diskursiven, sondern einer ästhetischen Logik gehorcht. Das vorliegende Buch versucht diesen Weg zu gehen, indem es Beethovens Musik in ihrer ideellen Zeitgenossenschaft zu begreifen versucht, ohne ihr die ästhetische Autonomie zu bestreiten.

Einleitung: Ideelle Zeitgenossenschaft
Die relative Autonomie der Musik

Am 11. April 1827 formulierte der fast 80-jährige Goethe einen Rückblick auf das Geistesleben seiner Epoche. Dass dies nur wenige Tage nach Beethovens Tod geschah, dürfte ein Zufall sein, ist aber keineswegs bedeutungslos. Es ist nämlich erstaunlich, durch wen Goethe diesem Zeitalter – das wir heute gern als »Goethe-Zeit« bezeichnen und das zumindest viele Musiker damals bereits als das Zeitalter Beethovens empfanden – seinen charakteristischen Namen gab: Für ihn war es die Epoche Immanuel Kants. Selbst durchaus kein exzessiver Kant-Leser, erklärte er seinem aufmerksam lauschenden Sekretär Eckermann den Grund für diese bemerkenswerte Diagnose: »Er hat auch auf Sie gewirkt, ohne daß sie ihn gelesen haben.«[1] In der Tat benennt Goethe hier ein Phänomen, das ungebrochen bis in die Gegenwart Gültigkeit beanspruchen darf. Um von einer Philosophie geprägt zu sein, muss man sich nicht zwingend aus Primärquellen mit ihr beschäftigt haben. Manchmal genügen die häufige Präsenz bei Seminardiskussionen, die aufmerksame Lektüre des Feuilletons und die interessierte Teilnahme am Salongespräch, um sich ein zutreffendes Bild von der Meinungsführerschaft einer Weltanschauung zu verschaffen und durch wesentliche ihrer Gedankengänge angeregt und mitgeformt zu werden. Man kann das den Zeitgeist nennen, oder, wenn man es soziologischer mag, die Macht der Diskurse und ihrer undurchschauten Institutionalisierung.

Nicht nur für Eckermann, auch für sich selbst hat Goethe diesen Mechanismus eingeräumt: Er habe zwar, wie er einige Jahre zuvor notierte, »die Kantsche Lehre wo nicht zu durchdringen doch möglichst zu nutzen« versucht und sich dafür zumindest mit der

Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* befasst, die ihn als Künstler wie als Naturforscher besonders interessiert haben dürfte. Das erste der kritischen Hauptwerke, die monumentale *Kritik der reinen Vernunft*, »lag aber völlig außerhalb meines Kreises«,[2] wie Goethe unumwunden sagt. Das verhinderte nun keineswegs das allmähliche Vertrautwerden mit deren Grundgedanken. »Ich wohnte jedoch manchem Gespräche darüber bei«, so beginnt der Absatz, mit dem Goethe 1820 in dem kleinen Aufsatz *Einwirkung der neueren Philosophie* ausführlich auf die umwegreiche Genese seiner schließlich doch recht imposanten Kant-Kenntnisse zurückblickt. Und dass um 1800 kein anderer Stern am Ideenhimmel so hell aufgegangen war wie derjenige Kants, dürfte angesichts der raschen Verbreitung seiner Schüler und Anhänger auf universitäre Lehrstühle und andere einflussreiche Positionen aus dem Rückblick des Jahres 1827 kaum zu bestreiten gewesen sein.

Kann nun aber, was der alte Goethe dem verwunderten Eckermann erklärte, auch für Beethoven gelten? Hat Kant auch auf ihn gewirkt, ohne dass er ihn gelesen haben müsste? Kann man sich Beethoven, der kein Universitätsstudium absolviert hat und der bis zuletzt in seinen eigenen Briefen einen äußerst eigenwilligen Umgang mit der korrekten Orthographie pflegte, als kompetenten Leser schwierigster philosophischer Literatur vorstellen? Haben ihn die weltanschaulichen Diskussionen seiner Zeit interessiert? Und hat das, so darf man weiter fragen, für seine Musik überhaupt irgendeine Relevanz? All diese Fragen lassen sich, um es gleich vorwegzunehmen, in unterschiedlichem Grade positiv beantworten, und davon will das vorliegende Buch handeln, in dem die Frage nach der Zeitgenossenschaft von Beethovens Musik den Kurs der Darstellung bestimmt.

* * *

Das späte 18. Jahrhundert, in dem Beethoven erwachsen wurde, ist die Epoche der auf ihren Höhepunkt gelangten Aufklärung, die man gern auch als das Zeitalter der *Vernunft* bezeichnet, obwohl sie viel passender unter der Vorstellung einer *Kritik der Vernunft* begriffen

wäre. Die Zitierung aller tradierten Autoritäten, von der dogmatischen Metaphysik bis zur orthodoxen Theologie, vor den Richterstuhl der Vernunft hat sich von Moses Mendelssohns Berlin, von Lessings Wolfenbüttel und von Kants Königsberg aus über Lichtenbergs Göttingen bis zu Wielands, Herders, Goethes und Schillers Weimar im gesamten protestantischen Deutschland ausgebreitet. Den traditionellen Wissensbestand bereicherte diese Bewegung durch neue Blickweisen auf den Menschen, der nun mit seinem Fühlen und Wissen ins Zentrum geriet. In der späten Philosophie Immanuel Kants gipfelte sie schließlich in einer radikalen Selbstaufklärung der Vernunft, die das System der alten Metaphysik zum Einsturz brachte und in der Folge nun auch die seit der Jahrhundertmitte sich entwickelnden Wissenschaften der Ästhetik und der Anthropologie, später auch der Geschichtsphilosophie neu begründete. Die Verzögerung der deutschen Aufklärung gegenüber England und Frankreich wurde durch eine Differenz kompensiert, die am deutlichsten in Kants berühmtem kleinem Aufsatz von 1784 mit dem Titel *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* zum Ausdruck kommt: Die Aufklärung wendet sich mit ihrer neuen Selbstauffassung des Menschen und seiner moralischen Autonomie in aller Konsequenz vom Theoretischen ins Praktische, als radikale Aufforderung, sich seines »*eigenen* Verstandes zu bedienen«.[3] Damit beginnt der Ausgang aus der »selbstverschuldeten Unmündigkeit«, den Kant noch in einer seiner letzten Publikationen als die »wichtigste Revolution in dem Innern des Menschen« bezeichnen wird.[4] Hinter diesem Appell an das mündige Individuum, dem sein vernünftiges Wesen nicht schon gegeben, sondern stets zur Realisierung aufgegeben ist, steht kein politischer Freiheitsbegriff, sondern das metaphysische Freiheitspostulat der praktischen Philosophie. So hat die deutsche Aufklärung, anders als etwa die französische, auch in ihrer Religionskritik nie offen materialistisch oder atheistisch argumentiert, sondern stets, um Kants berühmten Buchtitel aufzugreifen, eine Bestimmung der »Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft«[5] anvisiert. Dieser Epoche verdankt das moderne Menschenbild die seither unveräußerlichen Vorstellungen von mo-

ralischer Selbstbestimmung, intellektueller Mündigkeit, unverwechselbarer Individualität und unantastbarer Menschenwürde – und die heutige Welt verdankt ihr eben auch Beethovens Musik.

Kants Philosophie, die nach Goethes Ansicht dem Zeitalter seine Signatur verlieh, hat unbeschadet aller Einwände und Gegenentwürfe in der Gestalt einer konstruktiven Metaphysik- und Religionskritik seit den 1780er-Jahren einen beispiellosen Siegeszug durch den deutschen Sprachraum angetreten. Ohne sie sind auch, um die nächste und Beethoven näherstehende Generation zu nennen, weder die Philosophen Reinhold, Fichte, Schelling und Hegel, noch aber auch die Dichter Novalis und Schlegel, Hölderlin und Jean Paul überhaupt zu denken. Damit sind nur ganz wenige Namen genannt, zu denen im vorliegenden Zusammenhang wenigstens noch die aus Kants Königsberg stammenden Musiker Johann Friedrich Reichardt und E. T. A. Hoffmann hinzugefügt werden müssen. Beethoven hingegen wuchs im katholischen Rheinland auf und änderte diesen konfessionellen Kontext auch nicht bei seinem Wohnortwechsel nach Wien. Doch waren gerade Bonn und Wien in seiner Jugend zutiefst geprägt durch das, was man seit längerem als das Phänomen einer »katholischen Aufklärung« erforscht[6] – was also seine schon im Rheinland erworbene und nach Österreich mitgebrachte jugendliche Begeisterung für (wahrscheinlich) Kant und (nachweislich) Schiller eher noch beflügeln konnte. Davon wird später noch ausführlicher zu reden sein. Die politische Agenda seiner Lebensräume wurde seit 1789 weitgehend durch die revolutionären Ereignisse in Frankreich und ihre langfristigen Folgen bestimmt. All das zusammen markiert den Horizont, an dem sich Beethovens in vieler Hinsicht revolutionäres Schaffen orientiert – wohlgemerkt: ein nicht politisch, sondern musikalisch revolutionäres Schaffen, und daher als Musik selbst noch im restaurativ gewordenen Wien der Metternich-Ära weitgehend unbehelligt, worum etwa der von der Zensur geplagte Dichter Franz Grillparzer den Komponisten im Zenit seiner Laufbahn nur beneiden konnte.[7]

Dem bereits berühmten Beethoven ist Goethe nur einmal, 1812 im Kurort Teplitz, persönlich begegnet, mit großem Respekt zwar,

aber fast noch größerer Skepsis. Als geistig imponierende Figur scheint der große Dichter ihn nicht empfunden zu haben. Dessen einziger ebenbürtiger Diskussionspartner war ihm, nach langem Abwarten und vorsichtiger Annäherung, ohnehin Friedrich Schiller geworden, an den er sich später so erinnerte: »Unsere Gespräche waren durchaus produktiv oder theoretisch, gewöhnlich beides zugleich: er predigte das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen.«[8] Die witzig-geistreiche Metapher schiebt in mutwilliger Übertreibung Schiller die rhetorische Haltung des Predigers auf der Kanzel und Goethe selbst die Rolle des Verteidigers im Gerichtsverfahren zu. Der enthusiastische Kantianer und Freiheitsprediger Schiller war es auch, dem Goethe wichtige Einsichten in die Philosophie seiner Zeit verdankt. Seine launige Hommage an den alles beherrschenden Kant läuft, lange nach Schillers frühem Tod, auf das späte Zugeständnis hinaus, er habe sich schließlich doch auf »das Abenteuer der Vernunft, wie es der Alte vom Königsberge selbst nennt«, mutig und erfolgreich eingelassen.[9]

Mit seiner *Kritik der Urteilskraft* legte Kant, der noch ein Jahrzehnt zuvor eine wissenschaftliche Geschmackslehre für unmöglich gehalten hatte,[10] 1790 ein Grundlagenwerk vor, dessen Einfluss auf die Ästhetik der nachfolgenden Generationen kaum zu überschätzen ist, obwohl es weitaus mehr birgt als nur eine kritische Diskussion der ästhetischen Erfahrung. Mit dem Plädoyer für die Rechte der Natur (Goethe) und dem Evangelium der Freiheit (Schiller) hat Goethe die unterschiedlichen Konsequenzen markiert, die beide Dichter aus der Kant-Lektüre gezogen haben. Schiller seinerseits hatte denselben Sachverhalt schon vorher in seinem letzten großen Essay zu den gegensätzlichen dichterischen Haltungen des »Naiven« und des »Sentimentalischen« stilisiert, die er zuletzt auf die Positionen des Realisten und des Idealisten zuspitzt und sich im Grunde mit Goethe darüber einig ist, »daß nur durch die vollkommen gleiche *Einschließung* beyder dem Vernunftbegriffe der Menschheit kann Genüge geleistet werden«.[11] Von einer schroffen Polarität kann also nicht die Rede sein. Über sie reicht auch die Musik ihres komponierenden Zeitgenossen Beethoven weit hinaus. Als den Herold der

Freiheit sieht ihn das Klischee einseitig zwar bis heute gern; die »Freiheit« hatte noch vor einiger Zeit in der Aufführung der 9. Sinfonie nach dem Berliner Mauerfall sogar die »Freude« im Jubelchor des Finales zu ersetzen. Gerade erst wieder ist ein umfangreiches Buch mit dem prägnanten Titel *Beethoven & Freedom* erschienen.[12] Aber darin erschöpft sich Beethovens Musik nicht, die wie die Philosophie ihrer Zeit den Menschen als den paradigmatischen Fall eines Natur- und zugleich Vernunftwesens zur Voraussetzung hat. »Freyheit!!!! was will man mehr???«[13] – diese emphatische Exklamation aus einem Brief Beethovens an seinen vertrauten Freund Nikolaus Zmeskall umgibt den kostbaren Schlüsselbegriff mit einer wahren Kaskade von rhetorischen Interpunktionszeichen, die den tiefen Ernst zugleich einem hintergründigen Humor aussetzen. Dem idealistischen Freiheitspathos korrespondiert bei Beethoven die realistische Einsicht in den unerbittlichen Kausalzusammenhang der *physisch erfahrenen* Natur. Aber ihr steht auch der hoffnungsvolle Blick in das sinnverheißende Antlitz der *ästhetisch erlebten* Natur gegenüber. »Freiheit« muss dem Menschen als unbedingte Voraussetzung eines moralischen Handelns praktisch zugeschrieben werden. »Natur« hingegen erscheint ihm theoretisch als mechanische Welt der unverfügbaren kausalen Zwänge. Sie kann allerdings auch als organisierter Ermöglichungsraum der praktischen Kultivierung und der auf moralischen Fortschritt zielenden Geschichte erlebt werden. Insofern stehen »Freiheit« und »Natur« im Denken der Epoche als Kurzformeln für überaus vielschichtige Konzepte, deren Dichotomie aber, wie Kant sagt, als »eine unübersehbare Kluft«[14] letztlich nur dem theoretischen Vernunftgebrauch erscheint. Gedanklich überbrückbar wird sie hingegen in jener vernunftgeleiteten Praxis, die in Kants neuartiger Aufklärungsvorstellung als Mut zur Autonomie angesprochen ist. Interessanterweise ist nämlich gerade Kants dritte und das System vorläufig abrundende Hauptschrift, die von Goethe wie Schiller gleichermaßen geschätzte *Kritik der Urteilskraft*, der systematische Ort für jene Phänomene (etwa die Schönheit der Kunst oder die Zweckmäßigkeit der lebendig organisierten Natur), die sich überhaupt nur aus

dem Zusammenspiel von Natur und Freiheit verstehen lassen und damit die vermeintlich schroffe Polarität in die Perspektive einer denkbaren Versöhnung rücken.[15]

Was man heute als radikal neuartigen Ausdruck einer selbstbewussten Subjektivität aus der Musik zumal des jungen Beethoven zu vernehmen meint, hat seinen ideellen Rückhalt in einer Epoche, deren geistiges Profil auf engem Raum zwar nicht annäherungsweise umrissen werden kann. Relevant ist es hier aber auch nur in dem Ausschnitt, den Beethoven in der Formationsphase seiner Bildung mehr oder weniger gründlich wahrgenommen hat und der die Basis seiner Weltanschauung bis in die späten Jahre blieb. Die Poesie Goethes, Prinzipien der Ethik Kants und Grundzüge der Ästhetik Schillers gehören ebenso dazu wie das lebenslange Interesse an naturwissenschaftlichen und religionsphilosophischen Themen. Philosophische Fachdebatten hingegen und Sonderentwicklungen wie die zunehmende Distanzierung vom aufklärerischen Programm der Vernunftkritik (Hamann, Herder oder Jacobi)[16] mit ihrem Einfluss auf die frühromantische Dichtung sowie die systematischen Versuche einer Steigerung und Überwindung der kritischen Philosophie Kants (Fichte, Schelling oder Hegel)[17] hat er, soweit sich absehen lässt, kaum zur Kenntnis genommen, obwohl für den Gestus seines Frühwerks kaum ein besseres Motto denkbar wäre als das pathetische Credo aus Fichtes populärer Schrift *Die Bestimmung des Menschen* (1800): »Es ist in mir ein Trieb zu absoluter, unabhängiger Selbsttätigkeit. Nichts ist mir unausstehlicher, als nur an einem anderen, für ein anderes, und durch ein anderes zu sein: ich will für und durch mich selbst etwas sein und werden. Diesen Trieb fühle ich, sowie ich nur mich selbst wahrnehme; er ist unzertrennlich vereinigt mit dem Bewußtsein meiner selbst.«[18] Es mag immerhin sein, dass Beethoven, ohne Fichte zu kennen, für sich selbst aus Kants praktischer Philosophie eben dieselbe radikale Konsequenz gezogen hat wie dieser. Neben ihrer unbestreitbar neuen expressiven Qualität als einer Gestalt moderner Subjektivität[19] ist aber Beethovens Musik, über den reinen Selbstausdruck hinaus, vor allem als rational kalkulierte, ebenso umfassende wie tiefgreifende

tönende Auseinandersetzung mit der Ideenwelt seiner Zeit zu begreifen. Sie ist buchstäblich Musik für eine neue Zeit.

Beethoven war kein komponierender Philosoph. Er zeigte auch wenig Neigung, ausführliche Gedanken zu literarischen, religiösen oder politischen Fragen zu Papier zu bringen. Keineswegs aber »tragen Beethovens schriftliche Aufzeichnungen durchweg den Charakter der Improvisation«,[20] wie man aus seinem höchst unorthodox erscheinenden Briefstil früher rasch geschlossen hat, und dass er »nicht einmal imstande war, orthographisch korrekt zu schreiben«,[21] kann nur behaupten, wer Beethovens Korrespondenz nicht sorgfältig vor der ganzen Bandbreite der zeitgenössischen Briefkultur zu würdigen bereit ist. Vor allem aber war er ein leidenschaftlicher und aufmerksamer Leser, zumal er mit zunehmender Taubheit auf ausgiebige Lektüre als das beste verfügbare Kommunikationsmittel angewiesen war.[22] Man sollte daher seine nur auf den ersten Blick übertrieben klingende Selbstdarstellung viel ernster nehmen, als es in der Beethoven-Literatur üblich ist: die 1809 in einem Brief an seinen Verleger formulierte Behauptung nämlich, es gebe »keine Abhandlung die sobald zu gelehrt für mich wäre, ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, den Sinn der bessern und weisen jedes Zeitalters zu fassen, schande für einen Künstler, der es nicht für schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen –«.[23] Mag zwar der Tonfall auch den unfreiwillig komischen Eifer des Autodidakten verraten, so ändert das doch nichts am eigentlichen Sachgehalt der Äußerung. Und sobald sich Beethoven nicht verbal, sondern musikalisch auszudrücken beginnt, liegen die Dinge ohnehin schlagartig anders. Um den Sinn der Bessern und Weisen »jedes Zeitalters«, sagt er, habe er sich also stets bemüht, und so gehörten etwa auch Homer und Plutarch zu seinen Lektürefavoriten; uns aber soll es schon genügen, ihn und seine Musik als geistiges Glied nur seines *eigenen* Zeitalters zu begreifen. Der in den USA lehrende Philosophiehistoriker Eckart Förster ist auf den bestechenden Gedanken gekommen, das Vierteljahrhundert zwischen der *Kritik der reinen Vernunft* (Kant, 1781) und der *Phänomenologie des Geistes* (Hegel, 1807)

mit einem provokanten Buchtitel als »Die 25 Jahre der Philosophie« zu bezeichnen, als die entscheidenden Jahre ihrer ganzen Geschichte gewissermaßen, »in denen die Philosophie zur Wissenschaft wurde und damit auch zur Erkenntnis ihrer selbst gelangte«.[24] Es sind die Jahre, die in der älteren Philosophiegeschichtsschreibung als Aufstieg des Idealismus, heute aber, um den zu unscharfen Idealismus-Begriff zu vermeiden, als der systematische Ausbau der »Klassischen Deutschen Philosophie« bezeichnet werden[25] – ein Vierteljahrhundert Geistesgeschichte mit nachhaltiger Ausstrahlungskraft auf die gesamte europäische Kultur. Dem epochalen Einschnitt, mit dem der von Kant ausgelöste Sturz der alten Metaphysik – von ihm als »eine gänzliche Revolution« bezeichnet[26] – das Projekt der Moderne eröffnet hat, dürfte seiner Wirkung nach in der Musikkultur das Auftreten Beethovens entsprochen haben. So hat es einer seiner bedeutendsten frühen Kommentatoren, Adolf Bernhard Marx, stellvertretend für eine ganze Musikergeneration bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts empfunden: Mit Beethoven sei die Musik endgültig vom »bloßen Tonspiel« zum existentiellen Ernstfall und damit zum angemessenen Ausdruck einer neuen Weltsicht geworden.[27] Auch Beethoven hat, um mit Kant zu sprechen, auf seinem Gebiet »eine gänzliche Revolution« ausgelöst, und diese vollzog sich keineswegs isoliert von der weltanschaulichen Wende der kritischen Philosophie. Insofern lässt sich von heute aus die Idee der von Kant ausgehenden 25 Jahre fruchtbar machen, und der eingangs zitierte Goethe, der wohl umsichtigste Beobachter seiner Zeit,[28] hat es im unmittelbaren Rückblick selbst schon nicht viel anders gesehen. Kant, so sagte er 1827 im Gespräch mit Eckermann, sei »derjenige, dessen Lehre sich fortwirkend erwiesen hat, und die in unsere deutsche Kultur am tiefsten eingedrungen ist«.[29] Es ist also, nochmals gesagt, mit breiter Wirkung bis in die Fachdebatten der Naturwissenschaft und der Theologie, bis in die Spezialdiskurse der sich machtvoll entfaltenden Musikästhetik und bis hinab in die Niederungen der populären Publizistik exakt die Formationsphase der kritischen Philosophie, die Epoche Kants und seiner Nachfolger wie seiner Kritiker, in der Beethoven herange-

wachsen ist – in einer Diskussionskultur, aus der seine Musik ihre Ausrichtung, ihre Themen und ihre Gehalte bezogen hat. In dieser Epoche, die zugleich aber auch den allmählichen Aufstieg eines öffentlichen bürgerlichen Konzertwesens gesehen hat, musste er seine Position als Musiker finden: nicht einfach nur als Komponist, der sich in der Publikumsgunst zu behaupten hatte, sondern auch als Pianist und Klavierlehrer, für den seine zunehmende Schwerhörigkeit zu einer professionellen Katastrophe wurde. Der Idealismus seiner geistigen Welt dürfte sich also mitunter schroff an den Realitäten des gesellschaftlichen Lebens gestoßen haben. Nicht zuletzt aus dieser leidvoll erfahrenen Spannung von Freiheit und Natur lebt seine Musik.

* * *

Beethoven gehört aus der Rückschau zu den prägenden Erscheinungen seiner Epoche. Ihr geistiges Profil hat er entscheidend mitbestimmt. Wenn Kant »der bedeutendste Philosoph des neuen Selbstbewusstseins« ist,[30] so Beethoven dessen bedeutendster Komponist. Aber er ist weder der Kant noch der Hegel, weder der Schiller oder der Goethe noch der Jean Paul der Musik. Solche Vergleiche waren zwar schon zu seinen Lebzeiten beliebt, aber sie bleiben rhetorische Mittel für einen durchsichtigen polemischen oder apologetischen Zweck. Wenn Beethoven schon auf dem Höhepunkt seines Ruhms als »il Kant della musica« bezeichnet wurde, so diente das der Herabsetzung des forciert schwierigen Gedankenmusikers gegen den allzeit verbindlichen und verständlich bleibenden Joseph Haydn,[31] und wenn er bereits in der zeitgenössischen Musikkritik als »unser musikalischer Jean Paul« firmierte,[32] dann ist das umgekehrt als origineller Versuch zu werten, seine offenbaren Bizarrerien gegen seine zahlreichen Kritiker durch den Vergleich mit einer anerkannten poetischen Autorität in Schutz zu nehmen. Das karge Erkenntnispotential, das diese pointierten Zugriffe auf der einen Seite bieten, verspielen sie auf der anderen sogleich wieder durch ihre methodische Fragwürdigkeit. Dennoch blieb die Versuchung zu solchen Vergleichen ungebrochen groß. Als ein gutes Jahrhundert später

Adorno es als Beethovens epochale Leistung empfand, dass es dem Komponisten gelungen sei, »den entmächtigten objektiven Formenkanon zu erretten, wie Kant die Kategorien, indem er ihn aus der befreiten Subjektivität nochmals deduziert«,[33] dann ist das neben der Ambition auf eine eigene philosophische Beethoven-Deutung zunächst einmal eine (in der Beschreibung von Kants Erkenntnistheorie allerdings reichlich windschiefe) Analogie. Dass Adorno fast gleichzeitig – nun sogar einen Generationsgenossen des Komponisten aufrufend – dekretierte, Beethovens Musik sei »an Gewalt einzig der Philosophie Hegels vergleichbar«,[34] macht das Analogisieren in der Sache kaum besser, weil es sich nicht formal auf die Ähnlichkeit der bloßen Wirkung beschränkt, sondern inhaltlich direkt auf die Vergleichbarkeit der Strukturen zielt.[35]

Dennoch reagieren all diese Äußerungen auf das offenbar unabweisbare Bedürfnis, aus Beethovens Musik ihre ideelle Zeitgenossenschaft herauszuhören. Denn diese Musik produziert mit dem vorgegebenen Material ihrer Epoche und ist entstanden in der geistigen Atmosphäre ihrer Zeit, auch wenn ihr Urheber sie häufig nur aus zweiter oder dritter Hand wahrgenommen haben mag, ganz so, wie es Goethe seinem Eckermann unterstellte. Dabei darf die Musik Beethovens nicht als tönende Poesie oder als klingende Essayistik missverstanden werden. Das kann nur in die Irre führen.[36] Als autonome Kunst erfüllt sie das (wiederum von keinem anderen als Kant in die Diskussion gebrachte) Konzept der »ästhetischen Idee«, die zwar unmittelbar anschaulich ist, begrifflich aber gänzlich unausschöpfbar bleibt, deren Bedeutung »folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann«.[37] Was Kunst sagt, kann nur durch Kunst gesagt und daher in keine andere Sprache restlos übersetzt werden. Mit der nach dem Konzept der moralischen Selbstbestimmung des Menschen modellierten Autonomie, einem folgenreichen Konzept der Kunsttheorie um 1800, zieht einer der Schlüsselbegriffe der Epoche, Freiheit, nun auch in den Bezirk der künstlerischen Praxis ein. Der wissenschaftliche Nachweis der objektiven Realität von Freiheit ist die eigentliche Errungenschaft der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), nachdem zunächst die *Kritik*

der reinen Vernunft (1781, ²1787) wenigstens deren widerspruchsfreie Denkmöglichkeit demonstriert hatte. Es ist wichtig festzuhalten, dass Freiheit in diesem Zusammenhang nicht etwa Willkür oder gar Regellosigkeit meint. In Kants Konzept der sittlichen Autonomie ist sie vielmehr eine gesetzliche Ordnung analog, aber auch konträr zur ganz anderen Ordnung der naturgesetzlichen Kausalität: eben eine selbstgesetzte, eine Kausalität des Handelns aus Freiheit auf der Basis des Sittengesetzes der praktischen Vernunft. In freier Analogie aus dem Gebiet der moralischen in dasjenige der künstlerischen Praxis übertragen, bedeutet also »Autonomie« in erster Linie die radikale Selbstgesetzlichkeit der Kunst, die freie Verantwortung für ihre eigene innere Ordnung, und diese gilt als die originale Schöpfung des Genies, in dem sich Natur und Freiheit produktiv verschränken. Genie nämlich, so hat es Kant 1790 auf den Begriff gebracht, »ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt«.[38] In diesem genauen Sinne dürfte sich bereits der junge Beethoven, dem es an Selbstbewusstsein nicht mangelte, als Genie verstanden haben. Das heißt allerdings nicht, dass man dessen Autonomie mit völliger Unabhängigkeit von sozialen und ökonomischen Kontexten verwechseln darf. Die Autonomie der Kunst ist doppelsinnig: ästhetisch absolut und pragmatisch relativ. Die als Raum der Freiheit imaginierte Kunst ist einerseits tatsächlich nur ihren eigenen Regeln unterworfen und bleibt andererseits doch stets bezogen auf die Kontexte und Bedingungen ihrer Produktion. Deshalb kollidiert ihr postulierter Idealismus, wie auch Beethoven erleben musste, nicht selten hart mit den Erfordernissen der Realität. Auf Kompromisse mit dem Markt nicht angelegt, war Beethovens Musik auf diesen doch angewiesen. Der Mensch als Subjekt einer emphatisch gedachten moralischen Autonomie ist, wie auch Kant schon wusste, andererseits aus eigentümlich »krummem Holze« geschnitzt,[39] und Beethovens Zeitgenossen hatten auf die Beglückung durch seine Ideenkunstwerke nicht unbedingt gewartet. Im Spannungsfeld von ideeller Ambition und materieller Notdurft entstanden, lassen sich Beethovens Werke als Beiträge zur Gesprächskultur ihrer Epoche erkennen, der sie zwischen idealis-

tischer Utopie und nüchternem Realismus verbunden sind. Seine Musik hat anthropologische, praktische und geschichtsphilosophische Dimensionen und bleibt doch bei alledem reine, autonome, ihrer eigenen Gesetzlichkeit folgende Kunst. Gerade das lässt sie im gleichen Maße als Ausdruck ihrer Zeit wie auch als Gegenentwurf erscheinen. In Entsprechung zu Hegels Ausspruch, jede ernst zu nehmende Philosophie sei »ihre Zeit in Gedanken erfaßt«,[40] kann man auch Beethovens Musik begreifen als ihre Epoche, in Klängen erfasst, weil sie als ästhetisches Gebilde, mit Kant gesagt, zugleich »das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung« versetzt.[41] Dass sie auch uns noch immer viel zu sagen hat, macht den Begriff der Zeitgenossenschaft im besten Sinne doppeldeutig. Ihr ästhetisch-vernünftiger Ideenreichtum ist das Thema des vorliegenden Buchs.

Der junge Beethoven: Neue Musik

Verpflichtendes Erbe: Von Bonn nach Wien

Am 2. November 1792 verließ der 22-jährige Ludwig van Beethoven mit dem Reiseziel Wien seine Heimatstadt Bonn. Dass er sie nie wiedersehen sollte, konnte er damals natürlich nicht ahnen. Denn die Zeit in Wien war als temporärer Aufenthalt geplant, der einer intensiven Fortbildung dienen sollte: vielleicht für zwei, maximal für drei Jahre. Nur die mehrfache Besetzung des Rheinlands und die schließliche Aufhebung des Kölner Kurfürstentums durch die französischen Revolutionstruppen im Herbst 1794 haben die Rückkehr verhindert; das kleine Staatswesen, aus dem Beethoven stammte, gab es danach in der alten Form nicht mehr. Der junge Komponist bezog nach der Ankunft in Wien sein Bonner Musikergehalt nebst einigen Zulagen weiter; er war also, so würde man es heute ausdrücken, ausgestattet mit einem großzügigen kurfürstlichen Stipendium (sowie mit einem Bündel gewichtiger Empfehlungsschreiben).

Im August 1784 war der junge Habsburger Maximilian Franz als neuer Kurfürst von Köln eingesetzt worden. Damit übernahm die Bonner Regierungsgeschäfte der jüngste Bruder des in Wien regierenden Kaisers Joseph II., des berühmt-berüchtigten »Aufklärers auf dem Thron« und Bewunderers Friedrichs II. von Preußen. Das bedeutete, dass das kleine Bonn nun ebenfalls mit den Segnungen einer Aufklärung von oben beglückt wurde, nur viel sanfter, undogmatischer, diplomatischer und damit wesentlich nachhaltiger als

Beethoven 1802, Elfenbeinminiatur von Christian Hornemann

die Metropole Wien, bei deren Bevölkerung der wenig kompromissbereite Kaiser nur anfänglich auf Begeisterung, aber zunehmend auch auf Widerstand gestoßen war. Erst seit Februar 1792 wurde in Bonn die Verbreitung von Schriften, »welche den Geist der Empörung in unseren Staaten verbreiten und der katholischen Religion gefährlich sind«, durch ein Zensur-Edikt strenger eingedämmt.[1] Doch abgesehen vom Verbot explizit revolutionärer Publizistik blieb das geistige Klima liberal. So erfreute sich die 1787 von Bonner Bürgern nach dem europaweiten Vorbild ähnlicher Institutionen gegründete »Lesegesellschaft«, ein Diskussionsforum aufgeklärter Geselligkeit, der kurfürstlichen Förderung. Die 1777 aus dem Jesuitengymnasium hervorgegangene Bonner Akademie wurde 1786 mit kaiserlichem Privileg zur Universität erhoben,[2] an der sich im Mai 1789 auch Beethoven einschrieb (obwohl er kein Gymnasium besucht hatte). Das Hoftheater erhielt mit dem Beginn des Jahres 1789 nach Wiener Vorbild den Titel eines »Nationaltheaters«; in dessen Orchester befreundete sich Beethoven mit dem gleichaltrigen Böhmen Antonín Reicha, der sich gemeinsam mit ihm an der Universität immatrikulierte (und nach der Aufhebung des Kurfürstentums über einige Umwege schließlich nach Paris ging). Die Hofkapelle, in der Beethoven den Dienst als Organist versah, wurde umfassend personell erweitert.[3] Zudem wurde ihr Repertoire erneuert. In seiner Wiener Jugend war der junge Kurfürst auf sehr vertrautem Fuße mit dem gleichaltrigen Mozart umgegangen, und dessen neueste Werke wurden nun, zusammen mit denen Haydns und anderer in Wien aktueller Komponisten, angeschafft und intensiv gepflegt.[4] Beethovens erste Reise nach Wien in der ersten Hälfte des Jahres 1787, über die man leider nicht viel weiß, dürfte durch den Kurfürsten veranlasst oder wenigstens protegiert worden sein, um sein vielversprechendes Nachwuchstalent mit den neuesten musikalischen Strömungen seiner eigenen Heimatstadt in Kontakt zu bringen. Das war das verpflichtende Erbe, mit dem der junge Komponist seine Wiener Laufbahn antreten sollte. Dass Beethoven damals auch Mozart persönlich getroffen hat, ist zu vermuten, aber nicht sicher zu belegen.[5]

Wien als musikalische Aus- und Weiterbildungsstätte war also zwingend. Dies erschien unter den gegebenen Umständen zumindest aus Bonner Perspektive so. Woanders konnten die Prioritäten differieren. Schillers Freund Andreas Streicher beispielsweise, mit dem sich Beethoven später in Wien anfreunden sollte, hatte einige Jahre zuvor bei seiner gemeinsam mit Schiller unternommenen Flucht aus Stuttgart eigentlich eine pianistische Weiterbildung bei Carl Philipp Emanuel Bach im Auge gehabt (was durch diverse Umstände freilich nicht zustande kam), und der berühmte Hamburger Bach war durchaus auch für den jungen Beethoven eine bewunderte Autorität gewesen. Zum Zeitpunkt von Beethovens zweiter und endgültiger Abreise aus Bonn weilte er allerdings schon nicht mehr unter den Lebenden, ebenso aber war um diese Zeit auch bereits der in Wien als Lehrer vielleicht infrage kommende Wolfgang Amadeus Mozart unerwartet früh gestorben. Anders als der junge Streicher, der Stuttgart mit wenig Geld und auf eigene Initiative verließ, hätte sich Beethoven sein Ziel allerdings auch nicht selbst aussuchen können: Er reiste mit einem Stipendium und in staatlichem Auftrag. Unterrichten sollte ihn Joseph Haydn, der berühmteste Komponist Europas; dieser hatte in Begleitung des gebürtigen Bonners Johann Peter Salomon im Dezember 1790 bei der Durchreise zu seiner ersten Londoner Konzertsaison und dann wieder auf der Rückreise Anfang Juli 1792 der kurkölnischen Residenz einen Besuch abgestattet und spätestens bei dieser Gelegenheit den jungen Beethoven als Kompositionsschüler akzeptiert.

Um die als Fortbildungsaufenthalt geplante Reise des jungen Beethoven nach Wien richtig einzuschätzen, muss man wissen, dass sie integraler Bestandteil eines systematischen Nachwuchsförderungsprogramms des jungen Bonner Kurfürsten und seiner aufgeklärten Entourage war. So wurde etwa 1791 der Jurist Bartholomäus Fischenich, zwei Jahre älter als Beethoven und gleichfalls ausgestattet mit einem kurfürstlichen Stipendium, vor dem Antritt einer zugesicherten Bonner Professur zu Studien nach Jena und damit in das aufsteigende Zentrum der Kant-Exegese abgeordnet, wo er vor allem mit Carl Leonhard Reinhold und Friedrich Schiller enge Bekannt-

schaft schloss. Ebenfalls ein junger Bonner Jurist, Johann Reiner Stupp, wurde zur Vervollständigung seiner Studien an die noch junge Göttinger Reform-Universität entsandt und trat danach 1792 seinen Dienst an der Bonner Universität an. Mit ihnen allen war der junge Beethoven persönlich bekannt. Damit sind nur einige der vielen Namen genannt, und zu ihnen gehört eben auch das meistversprechende musikalische Nachwuchstalent eines Ludwig van Beethoven.

All diese gezielt geförderten Jungstars einer zukünftigen kulturellen Elite sollten nicht nur regelmäßig über ihre Fortschritte Bericht erstatten, sondern dereinst auch nach Bonn zurückkehren, um das heimische kulturelle und intellektuelle Leben mit den Früchten der auswärts erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten zu bereichern. Wenn man erkennt, dass Beethovens Studienreise kein Einzelfall war, versteht man zugleich auch das dahinterstehende Muster. Es ist das Kulturförderungsprogramm einer planvoll ins Werk gesetzten künstlerischen und wissenschaftlichen, insgesamt ganz praktisch gedachten Aufklärung, mit dem der vielversprechende Bonner Nachwuchs an die jeweils fortgeschrittensten Zentren der entsprechenden Fachgebiete entsandt wurde: die Juristen und die Philosophen nach Leipzig und Jena, die Naturwissenschaftler und die Philologen nach Helmstedt und Göttingen, die Maler (wie 1791 die beiden Brüder Gerhard und Karl von Kügelgen) nach Rom, die Musiker und die Mediziner (wie 1787 etwa Beethoven sowie sein Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler) nach Wien. Wer weiß, was aus der Bonner Universität und dem Bonner Musikleben geworden wäre, wenn dieser Plan umfassend hätte aufgehen können? Die ersten Früchte dieser Maßnahmen konnte der junge Beethoven vor seiner endgültigen Abreise nach Wien in Bonn noch knapp genießen. 1789 begann der Logiker und Metaphysiker Elias van der Schüren als Erster, an der neuen Universität, die sich zunehmend als aufgeklärte Konkurrenzinstitution zur konservativen Kölner Alma mater entwickelte, über Kants kritische Philosophie zu lesen, und im Wintersemester 1792 trat der gerade aus Jena zurückgekehrte Bartholomäus Fischenich seine auf das Kant-Studium gegründete Bonner Lehrtätigkeit an. Es ist kaum vorstellbar, dass der in diesem Kontext gut verankerte Beethoven

von alledem nichts mitbekommen haben sollte. Auch die Vorlesungen des Professors für schöne Wissenschaften (modern gesprochen: Literatur und Ästhetik), Eulogius Schneider, der sich in diesen Jahren zunehmend radikalisierte und später in Paris unter der Guillotine endete, dürfte er nicht versäumt haben. Vor allem durch Fischenichs Zeugnis wissen wir auch Zuverlässiges über die frühe Begeisterung des jungen Beethoven für Schiller. Im Januar 1793, also zwei Monate nach Beethovens Abreise aus Bonn, stellte er Schillers Frau Charlotte brieflich einen »hiesigen jungen Mann« vor, »dessen musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu *Haidn* geschickt hat. Er wird Schillers Freude und zwar *jede* Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene.«[6]

Der Eindruck, dass Beethoven »ganz für das Große und Erhabene« stehe, könnte auf die beiden großen Kantaten zurückgehen, die der junge Komponist im Auftrag der jungen Bonner »Lesegesellschaft« 1790 auf den als Schock empfundenen Tod Josephs II. und auf die anschließende Thronbesteigung des zweiten Hoffnungsträgers, seines Bruders Leopold II., geschrieben hatte (WoO 87 und 88). Fischenich konnte sie zwar nicht gehört haben (denn sie sind aus unbekannten Gründen nicht aufgeführt worden), sondern nur von ihrer Existenz wissen, aber sie bezeugen als monumentale Konzeptionen natürlich den erwähnten Willen zum Großen und Erhabenen ganz unmissverständlich; wahrscheinlich hat mindestens eine von ihnen auch Joseph Haydn bei seiner Durchreise durch Bonn vorgelegen, um ihn zur Übernahme des Unterrichts zu bewegen. Ihr Textdichter Severin Anton Averdonk, ein Schüler Eulogius Schneiders, gehörte ebenfalls zur großen Zahl der staatlich geförderten Bonner Jungtalente: Er hätte vor dem Antritt seiner Bonner Gymnasiallehrerlaufbahn in Göttingen bei Christian Gottlob Heyne, dem renommiertesten Philologen seiner Epoche, studieren sollen, wozu es aus unbekannten Gründen nicht kam. Seine Bewunderung für Schiller, überhaupt seine Prägung durch das Denken der Aufklärung, scheint aus den Kantatentexten hervor, und Beethoven dürfte

sich bruchlos damit identifiziert haben. In der ersten Kantate (auf den Tod Josephs II.) steigen infolge der segensreichen Tätigkeit des verstorbenen Kaisers – zu einer Melodie, die Beethoven noch Jahrzehnte später fast unverändert in seine Oper *Fidelio* übernommen hat – »die Menschen ans Licht«: Man möchte fast vermuten, dass es schon hier dieselben Menschen sind, die schließlich »alle« in der 9. Sinfonie »zu Brüdern« werden.[7] Diese utopische Menschheitsperspektive spricht auch, und zwar mit einem bemerkenswerten Realismus, aus einem Briefdokument, das erst kürzlich aufgefunden wurde und daher in der bisherigen biographischen Forschung noch keine Rolle spielen konnte. Der 24-jährige Beethoven schreibt, inzwischen seit knapp drei Jahren in Wien, einem jungen Mann aus dem Bonner Freundeskreis, Heinrich von Struve, der kurz zuvor in kaiserlich-russische Dienste getreten war und nun den Komponisten 1795 vor seiner Weiterreise nach St. Petersburg in Wien besucht hatte: »Lieber! daß du mir hierher geschrieben hast, hat mich unendlich gefreut da ich mir's nicht vermuthete. du bist also jetzt in dem Kalten Lande, wo die Menschheit noch so sehr unter ihrer Würde behandelt wird, ich weiß gewiß, daß dir da manches begegnen wird, was wider deine Denkungs-Art, dein Herz, und überhaupt wider dein ganzes Gefühl ist. wann wird auch der Zeitpunkt kommen wo es nur *Menschen* geben wird, wir werden wohl diesen Glücklichen Zeitpunkt nur an einigen Orten heran nahen sehen, aber allgemein – das werden wir nicht sehen, da werden wohl noch JahrHunderte vorübergehen.«[8] Sowohl die illusionslose Bewertung der Menschenrechtslage unter dem russischen Despotismus (selbst im letzten Regierungsjahr der »aufgeklärten« Zarin Katharina) als auch die nüchterne Einschätzung der Realisierungschancen solcher Utopien sprechen wahrhaft Bände. Das Konzept der unveräußerlichen Menschenrechte, über deren Erklärung in Frankreich schon im August 1789 das *Bönnische Intelligenzblatt* ausführlich berichtet hatte, sowie den emphatischen, auch für Kants Moralphilosophie und für Schillers Ästhetik konstitutiven Begriff einer unantastbaren »Würde« des Menschen kannte Beethoven also aus den Diskussionen seiner Bonner Jugendzeit; das zeigt seine Beschwörung einer gemeinsamen