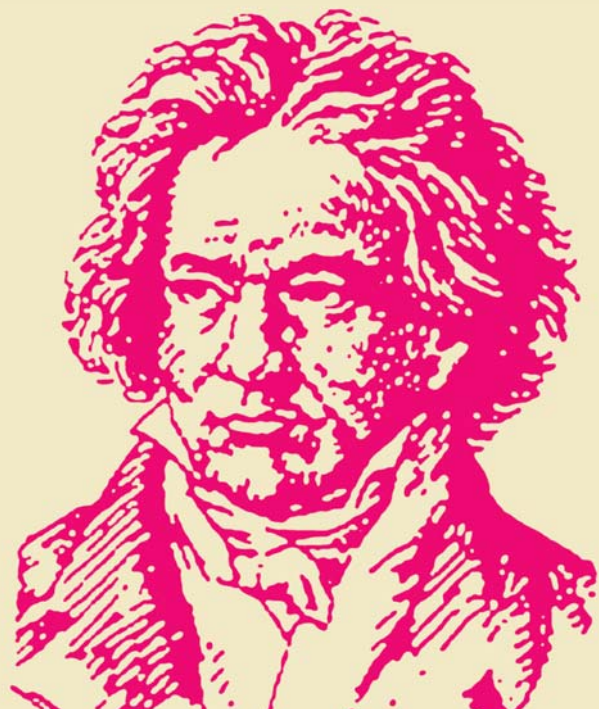


*Bürger für  
Beethoven*

---

*Jahrbuch 2015*





# Der „Bonner“ Beethoven

Ulrich Konrad

Wer sich ein Bild von einer historischen Persönlichkeit des späten 18., frühen 19. Jahrhunderts machen will, der wird in jedem Fall, und vielleicht sogar als erstes, nach einem möglichst guten Portrait dieses Menschen suchen. Die Trefflichkeit der Wiedergabe bemisst sich im Auge des Betrachters meist nach der ästhetischen Qualität der Zeichnung oder des Gemäldes, also danach, wie dem Portraitisten mittels seiner Kunst eine gleich ins Auge und ins Gemüt springende Natürlichkeit, Lebensnähe und Charakterdarstellung der abgebildeten Figur gelungen ist. Freilich dürfte die erzielte Wirkung fast immer fragwürdig sein, weil kaum je feststellbar ist, wie viel davon auf das Vermögen des Zeichners oder Malers zurückzuführen ist. Wollte dieser bei seiner Arbeit ein realistisches Abbild schaffen, dann schätzen wir vielleicht besonders die Ehrlichkeit, mit der die Spuren eines möglicherweise bewegten Lebens gebannt wurden; stand ihm dagegen eher der Sinn nach einer idealisierenden Darstellung, so bewundern wir die konturscharfe Klarheit und Ebenmäßigkeit der Physiognomie. Doch um die Differenz von Realismus und Idealisierung genau bestimmen zu können, fehlt uns das lebende Vorbild. Vor allem aber fällt das Urteil über ein Portrait immer abhängig von unserem Wissen über die gezeichnete oder gemalte Persönlichkeit aus. Haben wir von ihr sonst noch nie Kenntnis genommen, so gleichen wir den Eindruck, den ihr Bild auf uns macht, eher abstrakt mit ähnlichen Mustern und damit verbundenen Urteilen in unserem Kopf ab. Besitzen wir jedoch biographische Informationen über die abgebildete Figur, haben uns bereits von ihren Leistungen beeindrucken oder ihren Hervorbringungen anrühren lassen, dann verbinden wir im wörtlichen wie übertragenen Sinn das Bild vor unseren Augen mit dem Bild in unserer geistigen Vorstellung.

Vom jungen Ludwig van Beethoven, vom „Bonner“ Beethoven der Jahre 1770 bis 1792, ist kein aussagekräftiges Portrait auf uns gekommen, sondern nur ein schemenhafter Schattenriss, der den Musiker „in seinem 16ten Jahre“ zeigen soll. Wie er zu dieser Zeit ausgesehen haben mag, errahen wir nur aus verschiedenen, viel später niedergelegten Beschreibungen, wie etwa derjenigen des Bäckermeisters Gottfried Fischer, wohl aus den späten 1830er Jahren: „Kurz getrungen, breit in die Schulter, kurz von Halz, dicker Kopf, runde Naß, schwarzbraune Gesichts Farb, er ginng immer was vor übergebückt. Mann nannte ihn im Hauß, ehmal noch alls Junge, der Spangol“. Solche Sätze reichen, bei aller uns zur Verfügung stehenden Einbildungskraft, bestenfalls aus, um die Züge und den Ausdruck seiner Erscheinung andeutungsweise zu imaginieren. Verbietet man sich Wunschdenken, dann bedeutet der junge Beethoven für unsere Augen allerdings eine Leerstelle.

Diesen Umstand exponiere ich an dieser Stelle deswegen etwas breiter, weil er beispielhaft dafür dienen kann, ein prinzipielles Problem der Beschäftigung mit unserem Thema bewusst zu machen. Ich meine damit die beinahe schon alltäglich zu nennende Erfahrung des historisch denkenden Menschen, dass er sich Persönlichkeiten der Vergangenheit weniger in ihrem lebensbedingten Wandel als vielmehr in einer fixierten, durch die Rezeptionsgeschichte herbeigeführten äußeren wie inneren Gestalt vorzustellen geneigt ist. Im Falle Beethovens jedenfalls ist dies unabweisbar: Er gilt als „Wiener Klassiker“, steht auf einem



unerreichbar hohen Kunstsockel, und so, wie er mit trotzigem Blick und imperatorischer Geste seit nunmehr 170 Jahren vom Bonner Münsterplatz seine Kunstherrschaft behauptet, scheint er eine Ewigkeitserscheinung zu sein. In diesem „Wiener“ Beethoven ist der „Bonner“ gleichsam aufgehoben, jener ist der eigentliche, dieser eine noch nicht zu sich selbst gekommene Vorform. In Alexander Wheelok Thayers Beethoven-Biographie, der seit 1866 erscheinenden, ersten umfassenden wissenschaftlichen Studie zu Leben und Werk des Komponisten, heißt es an einer Stelle mit Blick auf eine Arbeit aus der Bonner Zeit: „Es ist noch nicht unser Beethoven, aber der werdende kündigt sich an“, und später dann, ein frühes Wiener Werk charakterisierend: „Es ist unser Beethoven, der uns hier zum ersten Male in voller Reife entgegentritt“.

Nun mag man die Sichtweise des 19. Jahrhunderts für überholt halten, und die Veränderungen des Beethoven-Mythos vor allem in Folge der massiven Ideologiekritik seit dem Jubiläumsjahr 1970 betonen wollen, doch dürfte dem Befund nur schwer zu widersprechen sein, dass auch heute noch „unser“ Beethoven nicht der „Bonner“ ist. Selbst in der ernstzunehmenden Beethovenliteratur der vergangenen Dezennien, soweit ich sie überblicke, wird bei allem Bemühen um eine wissenschaftlich redliche Argumentation der Blick auf die ersten, entwicklungsgeschichtlich höchst prägenden 22 Lebensjahre des Menschen und Komponisten am Ende doch immer von den Ereignissen und Kunstresultaten des zweiten großen Lebensabschnitts, eben des „Wiener“, her zurück gerichtet. Vielleicht kann niemand sich dieser Crux entziehen, will man sie überhaupt als eine solche ansehen und nicht der klaren Einsicht Søren Kierkegaards folgen, dass das Leben „vorwärts gelebt und rückwärts verstanden“ werde. Bedenklich bleiben gleichwohl der gerade in der Auseinandersetzung mit Beethoven besonders stark hervortretende teleologische Grundzug hin zum Bild des „klassisch-heroischen“ Künstlers und die damit verbundene, oftmals einseitige Perspektivierung des Zugangs zu seiner vielfältigen Persönlichkeit. Es könnte lohnend sein – und dies soll im folgenden versucht werden – einige Aspekte von Beethovens Bonner Existenz einmal so zu betrachten, als habe er im November 1792 auf der Reise nach Wien seinen Lebensweg vollendet, als hätten wir es ausschließlich mit einem jungen, brillanten, leider früh verstorbenen Bonner Musiker zu tun. Gleich eingestanden sei, dass wir uns bei diesem Versuch gelegentlich die Freiheit nehmen, Informationen aus späteren Quellen einzubeziehen und folglich anzunehmen, auch der „bloß“ Bonner Beethoven hätte ein Nachleben im Gedächtnis seiner Zeitgenossen gehabt.

Bevor wir mit unserem kursorischen Aufruf nur einiger weniger Fragen zu Beethovens Biographie und deren landläufiger Darstellung beginnen, sei noch eine Tatsache ins Bewusstsein gehoben, die im Allgemeinen von Historikern kaum bedacht wird. Wie eine Persönlichkeit der Vergangenheit ausgesehen hat, darauf richtet sich, wie wir gesagt haben, die Neugier ganz unmittelbar, aber wie sie „geklungen“, wie sie sich sprechend artikuliert hat, das zu wissen besteht offensichtlich nur wenig Interesse. Ohne nachzudenken nehmen wir meist widerspruchslos hin, was diesbezüglich in Hörspielen oder Filmen auditiv geboten wird: Leute von früher sprechen in der Regel das Hochdeutsch unserer Zeit. Auch der Beethoven im Rundfunkfeature oder im Musikerfilm tut das meist, falls man ihn nicht, scheinbarer Authentizität wegen, wienerisch reden lässt. Nichts aber ist irriger als diese Fiktion.



## Beethoven Spezial

Beethoven ist im Rheinland aufgewachsen und hat zeitlebens den markanten Dialekt seiner Heimatstadt gesprochen. Sein breites Bönnsch war für ihn und seine Umgebung in Wien genauso selbstverständlich wie früher dort für Mozart das Augsburgische oder später für Brahms das Hamburgische. Was unseren Bildvorstellungen und Projektionen von Klassikern deutlich entgegensteht und wir sogar in der Nähe zur Karikatur empfinden – „Freude schöner Jötterfunken, Tochter aus Elysium“ –, entspricht unausweichlich der geschichtlichen Wirklichkeit.

Bonn, seit 1597 offiziell die Residenz des Kurfürsten von Köln und des Fürstbischofs von Münster, bot sich dem Besucher im späten 18. Jahrhundert als beschauliches Städtchen dar, in dessen Mauern rund 1.125 Häuser standen, in denen etwa 11.000 Einwohner lebten. Ein Straßen- und Häuserplan von 1773 zeigt die auch im heutigen engeren Stadtzentrum noch in wesentlichen Bereichen leicht wiederzuerkennende Topographie. Auf den Plätzen und Gassen wurde das Leben von Hofangehörigen aller Art, Geistlichen und der breiteren gewerbetreibenden Bevölkerung bestimmt; Soldaten in nennenswerter Zahl gab es ebenso wenig wie Arbeiter in großen Manufakturen. Auch wer wenig Zeit hatte, konnte seine Ziele leicht fußläufig erreichen, so dass der Gebrauch von Kutschen und Pferden mehr der sozialen Distinktion diente. Außerhalb der Festungslinien erstreckten sich Gärten, offene Felder und Wälder, nach Osten hin das unbefestigte Ufergelände des Rheins. Zwar bedrohten immer wieder Hochwasser die zum Fluss hin gelegenen Ortsteile, auch konnte Feuer in der Enge der Gassen verheerende Wirkung entfalten wie etwa beim Brand im Schloss im Januar 1777, doch ließ es sich alles in allem in Bonn sicher und annehmlich leben. In den Jahrzehnten seit der 1703 erfolgten Bombardierung und Besetzung der Stadt im Verlauf des Spanischen Erbfolgekriegs zum einen und bis zur der Besetzung 1794 durch französische Revolutions-truppen zum anderen erlebte die Stadt eine lange Friedensblüte.

Kurköln in seinem zersplitterten Territorialbestand, dessen Kerngebiete im 18. Jahrhundert das Kurfürstentum Köln, das Herzogtum Westfalen, die Vest Recklinghausen sowie Rhein-berg bildeten und zu dessen politischem Herrschaftsraum zeitweise das Fürstbistum Münster, das Fürstbistum Paderborn und das Fürstbistum Osnabrück gehörten, war zunächst Sekundogenitur der Wittelsbacher. Diese stellten mit Joseph Clemens bis 1723 und Clemens August bis 1761 den Kurfürsten. Ihnen schloss sich bis 1784 Maximilian Friedrich aus dem schwäbischen Adelsgeschlecht Königsegg-Rothenfels an, ehe nach einem diplomatischen Kraftakt, der wegen zu überwindender politischer Widerstände die Staatskasse erheblich beanspruchte, der Habsburger Maximilian Franz folgte, jüngster Sohn Kaiser Franz I. Stephans und dessen Ehefrau Maria Theresia.

In den frühen 1730er Jahren verbindet sich die Geschichte des kleinen Kurfürstentums mit Mitgliedern der aus dem Städtedreieck Löwen-Brüssel-Mechelen stammenden Familie van Beethoven. Wie der Name bereits andeutet – übersetzen ließe er sich mit „vom Rübenhof“ – waren sie ursprünglich Bauern, dann auch kleine Handwerker gewesen. Einen Musiker stellten die Beethovens erstmals mit einem 1712 in Antwerpen geborenen Ludwig. Dieser, ein offensichtlich sehr begabter Sänger, soll bei einer Gelegenheit in Lüttich dem Kurfürsten Clemens August aufgefallen und sogleich als Bassist an die Bonner Hofkapelle verpflichtet worden sein; ein entsprechendes Dekret ist auf März 1733 datiert. Clemens Augusts Nach-



folger Maximilian Friedrich war bei seinem Amtsantritt 1761 zu Sparmaßnahmen gezwungen, was sich für Ludwig van Beethoven d. Ä. als Glück erwies: Der neue Kurfürst entließ nämlich den zu teuren Hofkapellmeister Joseph Touchemoulin und vereinigte dessen Amt mit dem des Bassisten. Noch im Jahr seiner Anstellung hatte Ludwig eine Bonnerin geheiratet. Das dritte aus dieser Ehe stammende Kind, der Sohn Johann, kam 1740 zur Welt. Der Junge wurde, ganz im Sinne eines familiären Handwerksverständnisses, von seinem Vater zum Sänger wie Instrumentalisten herangebildet und bereits 1752 in die Dienste der kurfürstlichen Hofkapelle eingeführt; sechzehnjährig erhielt Johann eine bezahlte Stelle als Hofmusiker. Gegen den Willen des Vaters, der seine Frau wegen deren Alkoholsucht in die Obhut eines Klosters hatte geben müssen und mit dem Sohn eine Hausgemeinschaft bildete, nahm Johann 1767 die erst neunzehnjährige Witwe Maria Magdalena Leym, geb. Keverich aus Ehrenbreitstein zur Frau. Aus der Ehe gingen sieben Kinder hervor. Gleich der erste, 1769 geborene Sohn erhielt nach dem Großvater den Namen Ludwig, doch da das Kind nach wenigen Tagen gestorben war, wurde der Taufname Ludwig am 17. Dezember 1770 erneut und nun an den zweiten Sohn vergeben. Da dieser schon früh eine auffallende musikalische Begabung zeigte, gab es für Vater Johann nichts Näherliegenderes, als den Sprössling musikalisch zu unterweisen, um ihn für den Hofdienst tauglich zu machen und damit den Unterhalt der Familie langfristig zu sichern, zumal Großvater Ludwig am Heiligabend 1773 gestorben und dessen Einkommen weggefallen war.

Die hier nur in Umrissen angedeutete Folge dreier Generationen einer Musikerfamilie von Großvater Ludwig über Sohn Johann zu Enkel Ludwig zeigt für das Leben im höfischen Zeitalter typische Merkmale. Wer eine Anstellung bei Hofe erreicht hatte, der konnte einerseits seine materielle Existenz als relativ gesichert ansehen, musste andererseits bei jedem Machtwechsel tief einschneidende Veränderungen gewärtigen. Er konnte, sofern er sich als dienstbarer und leistungsfähiger Untertan erwies, auf Patronage des Fürsten hoffen, die über die eigene Person hinausging und die weitere Familie einschloss (Vater und Sohn Mozart im Fürsterzbistum Salzburg bieten dafür ein weiteres prominentes Beispiel). Treue wurde durchaus belohnt, und da ein Hofangehöriger nicht einfach von sich aus den Dienst kündigen konnte, zeichnete sich 1784 mit dem definitiven Eintritt des dreizehnjährigen Ludwig in die Hofkapelle im Zusammenhang mit der vom neuen Kurfürsten Maximilian Franz vorgenommenen Kapellreform klar eine Laufbahn als Hofmusiker für ihn ab.

Es spricht alles dafür, dass Beethoven sich seither nicht nur in der Perspektive eines dem höfischen Umfeld entstammenden, sondern dort dauerhaft wurzelnden Musikers sah. Der im späteren Beethoven-Mythos genährten, völlig überzogenen Ansicht, der Ende 1792 angetretene Studienaufenthalt in Wien sei von Anfang an als entschiedene und selbstbewusste Abkehr des jungen Komponisten vom Hof zugunsten einer freien bürgerlichen Künstlerexistenz zu verstehen, ist entgegenzuhalten, dass nicht nur Maximilian Franz, sondern auch Beethoven allem Anschein nach fest an eine Rückkehr des Stipendiaten zur Bonner Hofkapelle dachte. Dass die Dinge schließlich ganz anders kamen, hing in erster Linie mit den radikalen politischen Vorgängen im Gefolge der Französischen Revolution zusammen. Sie zwangen Maximilian Franz, 1794 sein Herrschaftsgebiet zu verlassen – auf immer, was er jedoch nicht wissen konnte und lange nicht wahrhaben wollte. Formal blieb





Beethoven, auch wenn er bereits im März 1794 seine letzte Geldanweisung aus Bonn erhalten hatte, bis zum Ende des Reichs in kurkölnischen Diensten, jedenfalls ist von einer förmlichen Entlassung, soweit bekannt, nie die Rede gewesen. Bezeichnenderweise wollte der Komponist 1801 seine erste Symphonie Maximilian Franz widmen, was nur der Tod des Kurfürsten im Juli des Jahres vereitelte. Der in Bonn durch den Großvater repräsentierte Gedanke, an einem großen Hof das Amt eines Kapellmeisters auszuüben, lag dem Enkel in Wien jedenfalls bei weitem nicht so fern, wie es die deutsch-bürgerliche Beethoven-Apologie für gewiss hielt und hält (und aus diesem Blickwinkel stellte 1809 das Angebot Jérôme Bonapartes, Königs von Westphalen, an Beethoven, Hofkapellmeister in Kassel zu werden, für den Komponisten sehr wohl eine ernsthafte Offerte dar).

Wenn wir den gesteckten Zeitrahmen an dieser Stelle ein wenig gedehnt haben, dann nur, um die tiefe Prägung des „Bonner“ Beethoven als Hofmensch zu verdeutlichen. Aus geschichtsideologischen Gründen wird dieses Motiv weithin marginalisiert, nicht zuletzt mit dem pointierten Verweis auf die im maximiliano-französischen Bonn herrschende Atmosphäre prononcierter Aufklärung, in die Beethoven hineingewachsen sei und die ihn schon früh zu einem idealistischen Freigeist ohne überkommene gesellschaftliche und konfessionelle Bindungen habe heranwachsen lassen. Doch ganz so einfach liegen die Sachverhalte nicht, weder hinsichtlich der politischen Anschauungen Beethovens noch seines Menschenbildes noch seiner religiösen Überzeugungen noch seiner ästhetischen Maximen. Dies alles in den Konturen zu schärfen – rücken wir wieder den „Bonner“ Beethoven ins Zentrum – wird schon allein durch äußere Gründe sehr erschwert, will sagen, durch den erheblichen Mangel an belastbaren, aussagekräftigen Quellen. Für die Allgemeingeschichte zunächst trifft der Befund nicht zu: Offen zu Tage liegt der Ehrgeiz Maximilian Franz', seinem kaiserlichen Bruder Joseph in bescheidenerem Umfang reformerisch nachzueifern. In Verwaltung, Justiz, Wirtschaft, Erziehung, Bildung und Religion stößt er maßvolle Änderungen an. Im November 1786 etwa lässt er die noch von seinem Vorgänger auf den Weg gebrachte Erhebung der kurfürstlichen Akademie zur Universität als Triumph der Aufklärung gestalten und eine Reihe progressiver, partiell extreme Positionen vertretender Professoren wie den Kirchenrechtler Philipp Hedderich oder den einstigen Franziskaner Eulogius Schneider berufen.

Aber was hat das alles konkret mit dem jungen Beethoven zu tun? Welche Ereignisse und Strömungen des geistigen Lebens hat er tatsächlich wahrgenommen, durchdacht und für sich fruchtbar gemacht? Was fangen wir mit der Nachricht an, Beethoven habe sich am 14. Mai 1789 an der Bonner Universität immatrikuliert, wenn wir anschließend nicht erfahren, welche Vorlesungen er dort besucht hat? (Nebenbei: Seit frühester Jugend versah Beethoven Organistendienste, hörte also mindestens ein Jahrzehnt hindurch mehr oder weniger aufmerksam regelmäßig Predigten – ist dieses Faktum nicht auch bedenkenswert?). Nahmen die Ideen des Illuminatenordens, jener kurzlebigen Geheimgesellschaft der 1770er/80er Jahre, bei deren Bonner Ableger Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe kurzzeitig eine führende Rolle spielte, Einfluss auf die intellektuelle und moralische Entwicklung des Schülers? Die nach dem Verbot der Illuminaten aus deren Kreis heraus 1787 gegründete „Lese- und Erholungs-Gesellschaft“ – eine übrigens noch heute florierende Institution im



## Beethoven Spezial

Bonner Geistes- und Kulturleben – stellte bald ein vielfältiges Lektüreangebot an Zeitschriften und Büchern zur Verfügung. Beethoven war mit Mitgliedern der „Lese“ wie den Brüdern von Breuning, Neefe, Ries, Simrock oder Waldstein persönlich bekannt, aber Mitglied der Vereinigung durfte er nach deren Statuten nicht werden. Worauf gründet die seit langem feststehende Erzählung, der „Bonner“ Beethoven habe Literatur und Philosophie der 1780er Jahre, also etwa Werke Goethes, Schillers und Kants, begeistert rezipiert? Gewiss, Schillers Gedicht *An die Freude*, ein aus gehobener Stimmung hervorgegangenes Trinklied, hat er um 1792/93 vertonen wollen, und sein briefliches Bekenntnis von 1809, er habe sich von Kindheit an bestrebt, „den Sinn der bessern und weisen jedes Zeitalters zu fassen“, ist ernst zu nehmen – vor allem als für den reifen Beethoven typisches bildungsmoralisches Postulat, denn der Satz geht weiter (was selten zitiert wird): „schande für einen Künstler, der es nicht für schuldig hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen –“. Ob er das in dieser Apodiktik auch 20 Jahre zuvor schon gedacht hat?

Gerade die zuletzt gestellte Frage offenbart in aller Deutlichkeit erneut das Dilemma im Umgang mit dem „Bonner“ Beethoven. Sie ist einerseits mit Gewissheit genauso wenig zu beantworten wie die übrigen eben gestellten Fragen. Andererseits geht kein Beethovenautor an ihnen vorbei und bietet – häufig genug erstaunlich frei von Zweifeln – Antworten an. Zwar hängen diese meist anstandshalber am Sicherungsanker konjunktivischer Abdämpfung, aber durch eine inzwischen lange literarische Tradition sind in vielen Belangen stillschweigende Einverständnisse entstanden, und deren wird sich von Zeit zu Zeit versichert. Der „Bonner“ Beethoven bietet, eben weil von ihm so wenig beglaubigte Nachrichten überliefert sind, eine weite Projektionsfläche. Dazu nur ein Beispiel. Wenn Beethoven Anfang 1820 in einem Konversationsheft mit Unterstreichung notiert: „»das Moralische Gesetz in unß, u. der gestirnte Himmel über unß« Kant!!!“ und damit aus dem letzten Kapitel von Kants *Kritik der praktischen Vernunft* von 1788 zitiert, wenn er 1824 im Finale der Neunten den Chor ekstatisch Schillers Worte singen lässt: „Brüder! Überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen“, dann ergibt es doch ein harmonisches Bild geistiger Kontinuität, sich den enthusiastischen Schiller-Leser Beethoven 1789 als Hörer von Professor Elias van der Schürens Einführung in die Kantische Philosophie vorzustellen und dabei teilzuhaben an dem Moment, in dem für den Komponisten der Marbacher Dichter und der Königsberger Philosoph zu „Leitsternen“ wurden, „die seinem Geiste fürderhin nicht mehr entschwanden“, wie es der Bonner Musikwissenschaftler Ludwig Schiedermaier vor 90 Jahren begeistert formulierte. Mag alles sein. Das Kant-Zitat freilich stellt eine Lese Frucht aus der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* vom 1. Februar 1820 dar und ist Beethoven offensichtlich an diesem Tag erstmals in seinem Leben untergekommen – warum sonst hätte er sich das Wort mit solcher Emphase aufschreiben sollen?

Bislang war vom „Bonner“ Beethoven überwiegend hinsichtlich außermusikalischer Kontexte die Rede, vor allem mit Bedacht auf seine höfische und intellektuelle Existenz. In diese Richtung ließe sich noch weiter fortfahren. Vor allem die verwickelte und den Jungen früh stark belastende, wenn nicht gar lebenslang traumatisierende Familiengeschichte, böte Stoff für viele Überlegungen und Fragen, auch wenn die Grenzen der Erkenntnis erneut eng gezogen wären. Immerhin, was seinen tatsächlich oder vielleicht doch nur scheinbar schwierigen



Charakter, seine zweifellos unkonventionelle Lebensweise und seinen oft genug kaum sozialkompatiblen Umgang mit Menschen angeht, so werden die Ursachen dafür – wenn nicht allein, so wohl doch primär – im Bonner Familienleben zu suchen sein, etwa in den Erfahrungen mit einem insgesamt für seine Kräfte vom Leben zu stark geforderten, alkoholsüchtigen Vater und einer duldsamen Mutter, die ihm dazu allem Anschein nach keinen hinreichenden emotionalen Ausgleich bieten konnte. Dass auf den Schultern des eben siebzehnjährigen Beethoven bereits die Bürde eines faktischen Oberhauptes sowie mehr und mehr eines Ernährers der Familie lastete, zwang ihn in eine prekäre Erwachsenenrolle, an der er leicht hätte zerbrechen können und an der andere auch zerbrochen wären. Das alles sei hier nur angedeutet und sogleich fallengelassen, bedürfte eine verantwortbare Darstellung der Sache doch einer Vorsicht und Differenziertheit, für die unser Rahmen nicht geeignet ist. Außerdem muss es nun endlich auch um die Geschichte des „Bonner“ Beethoven als komponierender Musiker gehen, denn selbst wenn man Hugo von Hofmannsthals Dictum, der „gerade Weg zu Beethoven“ führe „durch seine Werke“ für romantisierend überpointiert hält, nährt sich unser Interesse an dieser fernen geschichtlichen Persönlichkeit am Ende doch überwiegend, wenn nicht zur Gänze von unseren Erfahrungen mit der von ihr geschaffenen, künstlerisch unerschöpflich reichhaltigen Musik.

Auch an diesem Punkt kommen wir nicht umhin, ohne Umschweife eine rezeptionsgeschichtliche Konstante zu benennen. Sie ist eingangs schon erwähnt worden, als Thayer davon sprach, eine gewisse Bonner Komposition zeige noch nicht „unseren“ Beethoven, sondern kündige den werdenden an. Verallgemeinert man den Gedanken, der Thayer bei seinem Urteil leitete, dann bedeutet er in der Konsequenz, die nicht weniger als 54 Werke Beethovens aus dem Jahrzehnt zwischen 1782 und 1792 als uneigentliches Œuvre zu betrachten. Zugespitzt gesagt: Zwar komponiert Beethoven in Bonn, aber keine Werke Beethovens.

Zum Komponisten entfaltet er sich nach dieser historiographischen Lesart erst in Wien, gemäß der vom Grafen Ferdinand Waldstein dem scheidenden Musiker am 29. Oktober 1792 ins Stammbuch geschriebenen Prophezeiung, durch „ununterbrochenen Fleiß“ erhalte er „Mozart's Geist aus Haydens Händen“. Dieser Satz wird seit gut 150 Jahren gleichsam als die Superformel zitiert, mit der die kompositorische Ontogenese Beethovens gelöst sei. Dabei löst er, tritt man aus dem Dunst der Künstlerhagiographie heraus, de facto nichts. Schon die simplen Fragen, was denn genau „Mozarts Geist“ sei und ob Haydn nichts eigenes zu Händen gehabt habe, das er seinem Schüler hätte offerieren können, entlarven Waldsteins Aperçu als eher tief sinnig scheinend denn richtig. In Fragen einer so abstrakten und komplexen Materie wie der musikalischen Komposition gibt es keine simplen Antworten, was man bedauern mag, aber nicht ändern kann.

Verlockend wirkte und wirkt Waldsteins Eintrag, weil er – erstmals überhaupt – Haydn, Mozart und Beethoven in einem Atemzug nennt, die Komponisten, die viel später zur Klassikertrias schlechthin der Musik zusammengefügt wurden. Der musikalisch gebildete Graf wollte, das tritt deutlich hervor, für seinen Protégé den besten Lehrer, und das wäre in seinen Augen der berühmte Mozart gewesen, nicht zuletzt, weil diesen nur vierzehn Lebensjahre von Beethoven trennten und er die Gegenwartsmusik wie kein anderer repräsentierte. Ihn aufzusuchen war ja der Hauptzweck der ersten Wien-Reise von 1787 gewesen, ein





Unternehmen, das erfolglos blieb (so gerne man annehmen möchte, dass Beethoven dem Salzburger seinerzeit tatsächlich begegnet sei: zu belegen ist dies nicht). Doch Mozart war Ende 1791 verstorben, so dass der nicht minder berühmte, aber eben mit 38 Jahren Altersunterschied für das Musikverständnis einer älteren Generation stehende Haydn in die Bresche springen musste. Was aber sollten, jenseits von Mozarts Geist, Lehrgegenstand und Curriculum des Unterrichts in Wien sein?

Vor dieser Frage steht eine andere: Was hatte Beethoven bislang gelernt, was konnte er, vor allem aber, worin bestanden die Defizite, die in Bonn nicht auszugleichen und für die nun Wiener Meisterunterweisungen zu bemühen waren? Höchste Musikalität eignet als Begabung nur wenigen Individuen und wird in der Regel sehr früh entdeckt – so darf man wohl allgemein sagen. Mit der phänomenalen Erscheinung Mozarts in den frühen 1760er Jahren und seiner Präsentation wie Vermarktung in westeuropäischen Zentren setzte sich die Auffassung durch, dieses Kind sei ein Mensch, an dem Gott Wunder wirke, zugleich ein Wunder der Natur, das Gott aus Gnade in die Welt gesandt habe. Daraus ließ sich die moralische Verpflichtung ableiten, das Gottesgeschenk auf bestmögliche Weise sich entfalten zu lassen und der Öffentlichkeit vorzuführen. Diese Motivation dürfte auch Johann van Beethoven geleitet haben, als er die außergewöhnliche Befähigung seines Sohnes zu musikalischem Tun bemerkte. Nur verfügte er nicht über die pädagogischen Mittel, den vier- oder fünfjährigen Ludwig in kindlich angemessener Weise auszubilden und versuchte es, darin stimmen Erinnerungen von Zeitgenossen überein, stattdessen mit unbotmäßigem Drill, gar mit Gewalt. Weiterhin fehlten ihm Tatkraft und Sinn für eine planmäßige Reise- und Konzertorganisation, um das Kind in der „Welt“ bekanntzumachen. Schließlich scheint er den Unterricht auf bloß technische Fertigkeiten im Spiel nach Noten auf dem Klavier und der Violine ausgerichtet und das freie Phantasieren am Instrument unterbunden, jedenfalls nicht gefördert zu haben. Mit alledem zeichnet sich ein düsteres Bild ab, vielleicht ein zu düsteres, aus der Retroperspektive verzerrtes. Dass Beethoven schließlich keine förmliche Wunderkindkarriere durchlaufen hat, ist bekannt, aber er war als Zwölfjähriger fachlich in der Lage, vertretungsweise sowohl das Amt eines stellvertretenden Hoforganisten als auch das des Cembalisten im Orchester erfolgreich zu versehen.

Gerade die Befähigung zu Diensten an Orgel und Cembalo sollte die Aufmerksamkeit, stärker als bisher geschehen, auf die spezifischen Lehrinhalte an diesen Instrumenten lenken. Zu erinnern ist an das im 18. Jahrhundert europaweit gängige sogenannte Partimento, also an bezifferte oder unbezifferte Generalbass-Stimmen, anhand deren typische satztechnische Modelle eingeübt werden und die grundsätzliche Einsichten vor allem in Stimmführung und Harmonik ermöglichen. Die Partimento-Praxis bildet, was die Musikforschung und die Historische Satzlehre erst seit jüngerem wieder intensiv ins Bewusstsein hebt, auch zu Beethovens Zeiten die Grundlage für das kompositorische Handwerk. Mit hoher Wahrscheinlichkeit genoss Beethoven seit 1778 Unterricht bei dem siebzigjährigen Hoforganisten Gilles van den Eeden. Auch wenn Art und Umfang dieser Lehre im Dunkeln liegen, so ist die Annahme mehr als nur haltlose Spekulation, der über die Anfangsgründe des Tasteninstrumentenspiels schon erheblich hinausgewachsene Schüler sei von dem erfahrenen Musiker über den Weg einer systematisch angelegten Instruktion im Spiel beziffert Bass-Stimmen



zumindest in die Vorhöfe der Komposition geführt worden. Als van den Eedens Amtsnachfolger, der früher schon erwähnte Christian Gottlob Neefe, um 1780/81 die weitere Ausbildung Beethovens übernahm, scheint dieser den eingeschlagenen Weg weitergegangen zu sein, erwähnt er doch in einer für Cramers *Magazin der Musik* vom 2. März 1783 verfassten Nachricht, dass der Knabe zum einen „sehr fertig und mit Kraft das Clavier“ spiele – ausdrücklich erwähnt werden dabei, für die Zeit ungewöhnlich genug, die Präludien und Fugen von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* –, dass er zum anderen auch „einige Anleitung zum Generalbaß“ erhalten habe und nun „in der Composition“ geübt werde.

Das Resultat dieser „Übungen“ schlug sich unter anderem in drei 1783 vollendeten Klavier-sonaten WoO 47 nieder, die mit einer Widmung an Kurfürst Maximilian Friedrich versehen im selben Jahr publiziert wurden. Hört man diese Werke von der Warte der „Waldstein“-Sonate oder der „Appassionata“ aus, dann wird man sie allenfalls als hübsche Talentproben des „werdenden“ Beethoven qualifizieren wollen. Doch auf diese Weise etwas herablassend zu sagen, was sie nicht sind, nämlich Werke eines lang erfahrenen Künstlers, ist einfacher und belangloser als die Anerkennung ihres historischen Orts und ihres musikalischen Eigenwerts, manche Schwächen eingeschlossen. Denn der Zwölfjährige dokumentiert hier nicht mehr und nicht weniger als seine aktuellen, selbständig durchgeführten Erkundungen im Klang- und Spielraum des Klaviers, und dieser Raum ist in mehrfacher Hinsicht bereits bemerkenswert facettenreich: In keinem der insgesamt neun Sätze wiederholt Beethoven, wie jüngst Hans-Joachim Hinrichsen in einer luziden Betrachtung der Sonaten zu Recht resümiert, einen Einfall, eine Formlösung oder eine harmonische Idee: „Weit entfernt von jedem Anschein der Eintönigkeit und Stereotypie, geht es bei der Gruppierung der drei Werke vielmehr um die Demonstration einer größtmöglichen Formenvielfalt und eines in ihr auszulotenden maximalen Kontrasts [...]“. Im Kopfsatz der zweiten Sonate in f-Moll erprobt Beethoven, um nur an einem Beispiel das Wesentliche anzudeuten, die Kombination von langsamer Einleitung und schnellem Folgesatz, wobei der langsame Teil in den Gesamtverlauf integriert wird, das heißt, zu Beginn der Reprise wiederholt wird. Das hier wirklichte Modell scheint für den Komponisten Tragfähigkeit besessen zu haben, denn er greift fünfzehn Jahre später in der „Pathétique“ op. 13 darauf zurück.

Wenn wir von diesen Anfängen unser Augen- und Ohrenmerk auf Werke der späten Bonner Jahre richten, dann werden wir der Dynamik gewahr, mit der sich Beethovens Komponieren in die Breite wie in die Tiefe entwickelt, ganz gleich, ob wir auf das instrumentale Schaffen mit dem unvollendeten Kopfsatz eines Violinkonzerts in C WoO 5, dem später unter der Opusnummer 103 publizierten Bläseroktett, den als opus 44 herausgegebenen Variationen für Klaviertrio, den gewichtigen Rhigini-Variationen für Klavier WoO 65, dem Konzertrondo in B für Klavier und Orchester WoO 6 und anderem mehr schauen, oder uns groß besetzte Vokal-Instrumentalkompositionen wie die beiden umfangreichen Kantaten auf den Tod Kaiser Josephs II. WoO 87 und die Thronbesteigung Kaiser Leopolds II. WoO 88 oder Szene und Arie „Erste Liebe, Himmelslust!“ („Primo amore, piacer del ciel“) WoO 92 vornehmen. Beethoven ist in diesen wenigen Jahren, um es ganz lapidar zu sagen, Komponist geworden. Er beherrscht, was gemeinhin Handwerk genannt wird und wozu beispielsweise die Orchestration gehört, er versteht sich auf originelle und zum Teil überraschende Form-



bildungen, seine Tonsprache hat an Eigenständigkeit bis hin zur Individualität gewonnen. Gelernt hatte er das alles und mehr hauptsächlich aus dem ununterbrochenen, wachen Umgang mit Musik in seinem Hofdienst, zu dem seit 1789 noch die Position eines Bratschisten in der Hofkapelle gekommen war. Schließlich – und das dürfte entscheidend sein – vermag er in zunehmendem Maße, die Ausdruckhaftigkeit seiner Musik über das Typische hinaus ins Persönlich-Originelle zu steigern. In der Josephskantate vom Frühjahr 1790 etwa wird in aufklärerischer Panegyrik geschildert, wie der verstorbene Kaiser einst das „tobende Ungeheuer“ des Fanatismus „weg zwischen Erd' und Himmel“ gerissen und ihm „auf's Haupt“ getreten habe. Die Folge sei ein universales Erweckungserlebnis gewesen: „Da stiegen die Menschen ans Licht, da drehte sich glücklicher die Erd' um die Sonne, und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit.“ Dieser schöpfungsgeschichtlich überhöhte Moment des Aufstiegs per aspera ad astra muss Beethoven tief ergriffen haben, jedenfalls findet er für ihn Töne von anrührender Innigkeit und hymnischer Dichte. Sie besaßen für ihn auch noch unverändert Gültigkeit, als im Finale seiner Oper „Fidelio“, nachdem die Tyrannenmacht Pizarros endgültig zerbrochen ist, beim Abnehmen der Ketten Florestans gesungen wird: „O Gott, welch ein Augenblick! Ach unaussprechlich süßes Glück“ – zu eben der Musik aus der Kantate von 1790, die Beethoven an dieser Stelle der Oper zitiert.

Kehren wir nun zurück zu unserer Frage, was Beethoven in Wien lernen sollte – angesichts der Feststellung, dass er in Bonn als Komponist eigenständig geworden war. Dokumentarisch in hinreichender Breite greifbar sind die unter Haydns Anleitung getriebenen Studien im strengen Kontrapunkt. Diese setzte Beethoven in maßgeblich erweiterter Form seit Anfang 1794, als Haydn zum wiederholten Male nach England aufgebrochen war, auch bei Johann Georg Albrechtsberger fort, dem Domkapellmeister an St. Stephan und höchst angesehenen Theorielehrer. Derartige Ausbildungsgänge durchliefen Musiker traditionellerweise (tun es selbst heute noch), ohne dass wirklich klar ist, welche substantielle Bedeutung sie für das freie Komponieren haben. Um die Brisanz dieser Frage an einem prominenten Beispiel zuzuspitzen: Auch Franz Schubert nahm einen solchen Kontrapunktkurs auf, er bei Simon Sechter, einer ebenfalls in Wien unangefochtenen Autorität, aber er tat es im November 1828, zwei Wochen vor seinem Tod, als sein gewaltiges Œuvre fast abgeschlossen vorlag.

Man wird nicht unsinnigerweise annehmen wollen, dass Beethovens Theorieunterricht in Wien einem fruchtlosen Selbstzweck diene, und zweifellos führte er bei dem Schüler zu einem vertieften Bewusstsein von der Tonmechanik im mehrstimmigen Satz und zu einer größeren Achtsamkeit auf die Bewegungsgesetze der einzelnen Linien im Stimmenverbund. Das entsprach einem Langzeitgewinn. Für sein aktuelles Fortkommen wird Beethoven, so darf man vermuten, allerdings mehr die Werkstattgespräche mit Haydn über seine aus Bonn mitgebrachten Kompositionen geschätzt haben, scheint es doch so zu sein, dass eine Reihe von ihnen unter den Augen des Lehrers revidiert wurde. Überhaupt erweisen sich die ersten Wiener Jahre kompositorisch eher gekennzeichnet von einer Aufbereitung und Vollendung Bonner Arbeiten und Pläne denn von entschiedenem Neubeginn. Im Zuge seiner Bemühungen, sich in der Kaiserstadt vornehmlich als virtuoser Pianist zu etablieren, und parallel zu den Studien bei Haydn und Albrechtsberger – der um 1800 genommene Unter-



## Beethoven Spezial

richt in italienischer Textvertonung bei Antonio Salieri kann hier außer Acht bleiben – scheinen die Konsolidierung bislang erworbener Fertigkeiten und die Ausschöpfung des kompositorischen Potentials der Bonner Werke Vorrang vor forcierter Neuproduktion gehabt zu haben.

Exemplarisch lässt sich diese Haltung an dem schon erwähnten Rondo in B für Klavier und Orchester WoO 6 abhören. Das Werk ist uns nur in einer Fassung von 1793 bekannt, von der aber berechtigterweise anzunehmen ist, sie gehe auf Vorformen aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zurück; der Satz steht im übrigen klar in Zusammenhang mit dem B-Dur-Klavierkonzert op. 19. Sollte Beethoven die Komposition im Rahmen privater Musikaufführungen des Wiener Adels zu Gehör gebracht haben, was keineswegs auszuschließen ist, dann werden Kenner die spieltechnische und kompositorische Potenz dieses jungen Bonners spontan erfasst und höchlich bewundert haben.

Dass der „Bonner“ Beethoven keine Larve war, aus der erst in Wien der wirkliche Künstler geschlüpft ist, diese Behauptung sollte nach unseren Bemerkungen weniger als bilderstürmende These denn vielmehr als berechtigte Annahme für die Biographie wie für den schöpferischen Werdegang des Komponisten unstrittig sein. Ob nicht wiederholte und weiter ausgreifende archivalische wie historische Forschungen doch noch etwas mehr Licht in manche dunkle Ecke des Bonner Lebenslaufs und der Umwelt Beethovens zu bringen vermögen, das zu erweisen käme auf den Versuch an. So oder so: Schon das Altbekannte mit frischem Blick aus anderen Winkeln anzuschauen, kann zu neuen Erkenntnissen führen.

*Eröffnungsvortrag zur Jahrestagung der Görres-Gesellschaft in Bonn am 26. September 2015. Eine erweiterte Fassung erscheint in den Bonner Beethoven-Studien, Band 12.*

*Nach wie vor grundlegend zum Thema sind Alexander Wheelock Thayer, Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters; erster Band, 3. Auflage, Revision der von H. Deiters bewirkten Neubearbeitung (1901) von Hugo Riemann, Leipzig 1917, und Ludwig Schiedermair, Der junge Beethoven, Leipzig 1925, Nachdruck Hildesheim 1978. Jüngste biographische Überblicksdarstellungen: Lewis Lockwood, Beethoven. Seine Musik. Sein Leben, Kassel 2009 (zuvor New York und London 2003), und Jan Caeyers, Beethoven. Der einsame Revolutionär, München 2012 (zuvor Amsterdam 2009). Die Lebenszeugnisse liegen in wissenschaftlichen Referenzausgaben vor: Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hrsg. von Sieghard Brandenburg, 6 Bände, München 1996, Register 1998; Ludwig van Beethovens Konversationshefte, hrsg. im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Karl-Heinz Köhler, Grita Herre und Dagmar Beck, 11 Bände, Leipzig 1972–2001. Die Quellenüberlieferung ist zusammengefasst in Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, bearbeitet von Kurt Dorfmueller und Julia Ronge, 2 Bände, München 2014. Wissenschaftliche Referenzausgabe: Beethoven Werke. Gesamtausgabe, begründet von Joseph Schmidt-Görg, hrsg. im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn von Christine Siegert, München 1961ff.*



Es wird sich weiterhin als lohnend herausstellen, von einer noch gründlicher als bisher vorgenommenen Untersuchung der Bonner Werke aus die Linien weiter zu ziehen, die sich im kompositorischen Denken Beethovens früh angelegt finden und dauerhafte Gültigkeit besitzen. Musiker sollten sich dieser Stücke viel häufiger annehmen, als sie es tun, gemeinhin wohl eher aus Unkenntnis denn aus Wertvorbehalten. Solche werden bei vorurteilsfreier Annäherung ohnehin kaum Bestand haben, dürfte es den meisten Spielern und Hörern doch gehen wie Johannes Brahms, der im Mai 1884 nach Kennenlernen der wiederentdeckten Josephskantate gegenüber dem Kritiker Eduard Hanslick begeistert äußerte: „Stände aber kein Name auf dem Titel, man könnte auf keinen Andern rathen – es ist Alles und durchaus Beethoven! Das schöne edle Pathos, das Großartige in Empfindung und Phantasie, das Gewaltige, auch wol Gewaltsame im Ausdruck, dazu die Stimmführung, die Declamation und in beiden letzteren alle Besonderheiten, die wir bei seinen späteren Werken betrachten und bedenken mögen.“



*Prof. Dr. Ulrich Konrad wurde 1957 in Bonn geboren und studierte an den Universitäten Bonn und Wien Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte, Nach einer Professur an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau wurde er 1996 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg. 2001 erhielt er als erster und bislang einziger Musikwissenschaftler den Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Preis. Er ist auch Mitglied des Vorstandes sowie Vorsitzender des wiss. Beirates des Beethoven Hauses Bonn.*

*Foto: privat.*