

# Die Symphonien Beethovens im Lichte der Philosophie Schopenhauers.

Von A. von Gottschalck (Blankenburg, Harz)\*.

Die Symphonien Beethovens sind schon so vielfach gedeutet und ihr innerer Gehalt gerade von seiten der hervorragendsten Musikverständigen Gegenstand eingehendster Betrachtungen gewesen, daß es vermessen erscheinen könnte, hier noch etwas Neues bringen zu wollen. Hat doch auch R. Wagner in seinem bedeutenden Aufsatz über Beethoven den Symphonien unvergleichliche Worte gewidmet.

Und doch scheint mir eine Seite der Betrachtung, und zwar eine sehr interessante, bisher offen gelassen worden zu sein, nämlich: die Symphonien, die, wie wir wissen, in erster Linie dem Philosophen für seine Lehre über die Musik als Vorbild gedient haben, direkt zu betrachten im Lichte der Philosophie Schopenhauers.

Es kommt hinzu, daß gerade die Symphonien Beethovens diejenige Kunstgattung sind, in welcher das innerste Wesen der Welt und der Dinge in tiefster, umfassendster und vollkommenster Weise bisher zum Ausdruck gelangt ist; daß ferner in ihnen, neben den Klavier-Sonaten und Streich-Quartetten, der Entwicklungsgang des Beethovenschen Genius sich am deutlichsten verfolgen läßt.

Daher erscheint eine, wenn auch keineswegs erschöpfende, sondern nur die wichtigsten Punkte herausgreifende Darstellung

---

\* Aus A. v. Gottschalck, Beethoven und Schopenhauer, Blankenburg 1912, S. 42—52, 79—92.

vielleicht von Interesse für alle die zahlreichen Verehrer des großen Tondichters und des großen Philosophen.

Um aber einer etwaigen Verurteilung dieses Beginnens im voraus zu begegnen, bitte ich die folgenden Darlegungen nur als einen Versuch aufzufassen. Ein Versuch muß und wird es immer bleiben, in die innere geistige Werkstatt des Genius hineinzuleuchten, den verborgenen Fäden seines Schaffens nachzuspüren, um so Aufschluß über Entstehung und innerstes Wesen seiner Werke zu erhalten.

Aber in diesem Falle ist der Versuch besonders interessant. Durch fortgesetztes Eindringen in den inneren Gehalt der Symphonien, in Wechselwirkung mit den Gedankengängen Schopenhauers, bin ich zu manchen Aufschlüssen gelangt, die von den bisherigen, mehr die Gefühlsseite in den Vordergrund stellenden Betrachtungen, in verschiedener Hinsicht abweichen.

Auch bin ich mir wohl bewußt, daß ein solcher Versuch, die Meisterwerke reinsten und erhabenster Phantasie einer mehr verstandesmäßigen Betrachtung zu unterziehen, in den meisten Fällen nicht empfehlenswert ist. Rät doch auch Schopenhauer in der Hauptsache davon ab.

Im vorliegenden Falle verspreche ich mir jedoch den Erfolg, durch tiefes psychologisches Eindringen in das innerste Wesen der Symphonien auf Grund der Philosophie Schopenhauers, die hohe Mission Beethovens, das Problem des Daseins durch die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt einer Lösung näher geführt zu haben, besonders deutlich hervortreten zu lassen.

Ich behaupte nun, daß der innere Wert, die unvergängliche Bedeutung und die hinreißende Wirkung der Symphonien Beethovens vor allem darauf beruht, daß die eminente Schöpferkraft seines Genius in nie, weder vorher noch später wieder erreichter Weise, befähigt war, in ihnen das in der Tiefe erfaßte innerste Wesen der Welt und der Dinge, den „Willen

als Ding an sich“, der staunenden Mitwelt durch das Medium der Töne zum Bewußtsein zu bringen. —

In diesem Sinne ist auch sein Ausspruch zu verstehen: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie“.

Ich behaupte weiter, daß Beethoven gerade in seinen Symphonien, die er, auf Haydn und Mozart weiterbauend, zu großartigster Vollendung geführt hat, fast alle Regungen des zur Objektivation gelangten menschlichen Willens in unnachahmlicher Weise zum Ausdruck gebracht hat, daß dabei die Tiefe und der Reichtum der Gedanken in edelster Plastik, im Gewande vollkommener Schönheit, mit feinstem Sinn für Form und Proportion zur Erscheinung gelangen.

Die Themen, meist groß und vielsagend angelegt, dabei einfach und jedem verständlich, scheinen dem ewig schöpferischen Quell des Naturgeistes abgelauscht und immer irgend ein wichtiges Problem des menschlichen Geistes enthaltend.

Das Heitere, Anmutige, Naive, Graziöse, der Humor in seinen verschiedensten Äußerungen, die schmerzvollste Klage, das düsterste Leid stehen dem Tondichter ebenso zur Verfügung wie das Gewaltige und Erhabene, in deren Darstellung er unerreichter Meister ist. „In Richtung des Erhabenen, dem eigensten Charakter der Musik, ist ihr eine andauernde Entwicklung durch Beethoven gegeben worden und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues“ (R. Wagner). Der Durchführungsteil erlangt in dieser Hinsicht bei Beethoven die größte Bedeutung, indem die Kraft und Tiefe der Gedanken in ihm ihre größte Konzentration und Steigerung erreicht.

Aus dem tiefsten Grauen, aus der schmerzvollsten Verzweiflung versteht es der Tondichter ausnahmslos, den Hörer mit siegender Gewalt und hinreißendem Schwung hinaufzuführen zum sonnigen Lichte, zu den Gefilden reinerer Freuden.

In dem herrlichen Gedichte Lenaus: „Beethovens Büste“ ist das innerste Wesen der Kunst des Gewaltigen der Töne in unvergleichlicher Weise geschildert.

Ich behaupte endlich, daß Beethoven, vor allem im Adagio der 9. Symphonie, das unzerstörbare, wahre Wesen des menschlichen Willens, wie es nach den Kämpfen und Nöten des Lebens, durch den Tod befreit von aller irdischen Beschwerde, uns in Tönen unvergänglich, frei und göttlich wieder entgegentritt, in vollendeter Weise offenbart hat.

Die außerordentlichsten Wirkungen erzielt der „Generalissimus in Donner und Blitz“, — so pflegte sich Beethoven scherzend seinem Verleger gegenüber zu bezeichnen, — neben der Tiefe der Gedanken, dem kunstvollen Aufbau der Form, der Verwendung apartester und packendster rhythmischer Reize, neben der Anmut und Schönheit, mit der Inhalt und Form sich restlos durchdringen, noch durch zwei weitere wichtige Schaffensmethoden: durch die sinnreiche Gegenüberstellung von gewaltigen Gegensätzen und durch die kunstvolle, geniale Instrumentation.

Er versteht es in unvergleichlicher Weise, entweder das dem musikalischen Gedanken zugrunde liegende „Ding an sich“ im Gewande unvergänglicher Schönheit zur Darstellung zu bringen, oder es völlig unverhüllt in seiner ganzen dämonischen Abgründtiefe zu zeigen; oder er geht mit einer kurzen überraschenden Wendung oder einer Periode wirkungsvollster Steigerung vom „Ding an sich“ über in die Erscheinungswelt; und umgekehrt: versetzt er plötzlich den Hörer mitten aus dieser in ein Wunderland der Phantasie, das „Ding an sich“ in unverhüllter Schönheit offenbarend.

Diese universale Beherrschung des „Willens in der Natur“, von seiner größten Tiefe bis zur höchsten Höhe, welche dem Tondichter von seiten R. Wagners die Bezeichnung des „ungeheuren Spielmanns“ eingetragen hat,

ist die eigentliche Ursache der gewaltigen Macht der Beethoven'schen Musik.

In der genialen Kunst der Instrumentation liegt ein weiterer Grund für die große Wirkung seiner Orchesterwerke, insbesondere der Symphonien.

Begabt mit einem ganz außerordentlichen Gefühl für Klangschönheit, mit einem unfehlbaren Urteil über Wesen und Wirkung der einzelnen Instrumente erreicht Beethoven schon mit seiner zweiten Symphonie die volle Herrschaft über das Orchester, das unter seiner Hand, unter sorgsamster Abwägung der Dynamik des An- und Abschwellens, unter peinlich genauer Bezeichnung der Vortragsweise, willig alle Regungen des Willens wiederzugeben vermag. —

Es ergeben sich in dieser Hinsicht sehr interessante Analogien zwischen den einzelnen Instrumenten und den vier Stufen des objektivierten Willens in der Natur: indem die den Baß darstellenden Instrumente der unorganischen Natur entsprechen; die die Ripienstimmen, zwischen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme, darstellenden Instrumente dem Pflanzen- und Tierreich; und die den Diskant, die Melodienstimme ausführenden Instrumente die höchste Stufe des objektivierten Willens repräsentieren: das besonnene Leben und Streben des Menschen. —

Daher möge hier eine kurze Darlegung darüber Platz finden, unter besonderem Hinweis auf die von Beethoven in den Symphonien angewandte Instrumentation.

Da ist zunächst der Kontrabaß zu nennen, der als Grundstimme des ganzen Orchesters die Fundamente der Harmonie gibt. Er repräsentiert die niedrigste Objektivation des Willens, die unorganische Natur. Er ist dementsprechend schwerfällig, bedächtig, gewichtig. Kurze Läufe klingen äußerst charakteristisch. Sie haben etwas Unheilvoll-Drohendes oder auch Energisch-Kraftvolles, z. B. im Trio des Scherzos der C-moll-Symphonie.

Das Pizzikato der Bässe ist von geheimnisvoller Wirkung, wie das verborgene Walten in den unteren Stufen der Natur. Beethoven hat den Bässen äußerst schwierige, aber um so wirkungsvollere Aufgaben gestellt.

Als weitere Vertreterin der unorganischen Natur ist die Pauke zu nennen, deren Klang sich mit dem des Orchesters leicht und innig verbindet. Beethoven hat sie in seinen Symphonien zu den größten Wirkungen verwendet. Namentlich, wo sie im piano und pianissimo auftritt und geheimnisvoll-spannende Episoden begleitet, gewissermaßen die im Verborgenen wirkende Macht des Schicksals mahnend kündend, oder wo sie das dämonische Walten finsterer Naturmächte durch die übrigen Klänge hindurchschimmern läßt, ist ihre Wirkung von packender, düsterer Schönheit. Es sind dies fast immer diejenigen Stellen, in denen Beethoven das „Ding an sich“, das innerste Wesen der Welt und der Dinge unverhüllt zu zeigen versteht; Stellen, die in dieser naturwahren Vollendung nur bei ihm zu finden sind. Derartige besonders bemerkenswerte Stellen finden sich im ersten und zweiten Satz der vierten, im dritten Satz der fünften, im Finale der achten und im Scherzo der neunten Symphonie.

Das Cello, vom Baß bis zum Tenor reichend, scheint mir die Intelligenz und das Bewußtsein zu vertreten, wie sie in der Natur, beim Tierreich angefangen, im Fühlen, Denken und Wollen des Menschen ihren Gipfelpunkt erreichen. Demnach wird die tiefere Lage als Füllstimme, oder zur Verstärkung und Verdoppelung des Basses in der höheren Oktave verwendet; in der höheren Lage aber, gleichsam die menschliche Tenorstimme ersetzend, zum Ausdruck empfindungsvoller Kantilene oder, im Verein mit Bratschen und Geigen, zur Offenbarung des besonnenen Bewußtseins des menschlichen Willens.

Ferner die Bratsche. Sie bildet zur Violine die Altstimme und scheint mir, gemäß ihrem sonoren, objektiven,

etwas verschleierte Klänge die Besonnenheit des menschlichen Willens zu repräsentieren. Es ist selbstverständlich, daß Beethoven mit diesem wichtigen Orchesterinstrument, namentlich mit geteilten Bratschen, wundervolle, ganz eigenartige Wirkungen zu erzielen weiß. —

Die Geige endlich, als Vertreterin des Soprans, der hohen, singenden Melodiestimme, ist für den menschlichen Willen das Ausdrucksmittel „par excellence“. Alle geheimsten Regungen, alles Streben und Hoffen, Leid und Klage, Freude und hellsten Jubel des Willens vermag sie, vom wundervoll zarten, zaghafte Erzittern im *pianissimo* an bis zum feurig-energischen, hinreißenden Kraftlaufe im *fortissimo* unvergleichlich hervorzubringen.

Durch die Teilung in erste und zweite Geigen sind für die verschiedensten Abstufungen und Nüancierungen der Regungen des Willens außerordentliche Möglichkeiten gegeben.

Der Chor der Violinen und Bratschen erzählt demnach recht eigentlich die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens des Menschen, als der höchsten Objektivationsstufe in der gesamten Natur. Die große Bedeutung des selbständigen Streichquartetts: erste und zweite Geige, Bratsche und Cello beruht darauf, daß es durch seine Zusammenstellung befähigt ist, die geheimste, intimste Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten menschlichen Willens zum Ausdruck zu bringen. In dieser Kunstgattung ist bekanntlich Beethoven unerreichter Meister. —

Wie nun aber nach Schopenhauer (*Parerga* Band 2, § 140) das männliche Geschlecht alle Zeit hindurch der Aufbewahrer des Willens ist, das weibliche aber der des Intellektes der Menschengattung, wodurch dann diese immerwährende Bestand erhält, so scheint mir, wenn wir diese tiefe Erkenntnis auf die das innerste Wesen der Menschengattung in den Werken der Tonkunst offenbarenden Orchesterinstrumente übertragen, folgende inter-

essante Analogie hervorzugehen: Der gesamte Streichkörper des Orchesters, also Bässe, Celli, Bratschen, erste und zweite Geigen sind die Repräsentanten des Willens, also des männlichen Elementes in der Natur, — die Holzbläser hingegen, in harmonischer Ergänzung des Willens und gleichsam seinen Resonanzboden bildend, sind die Vertreter der Vorstellung, der Erkenntnis, also des weiblichen Elementes in der Natur.

Demnach dienen die Holzbläser sowohl zur Füllung der Harmonien als auch zur selbständigen Melodieführung.

Durch das gelegentliche Frage- und Antwortspiel, durch die verschiedenartigsten Wechselgänge zwischen den beiden Hauptgruppen des Orchesters, Geiger und Bläser, indem sie bald im heftigsten Kampfe gegeneinander anstürmen, bald wieder zu innigstem Wohl laut sich vermählen, hat Beethoven in seinen Symphonien wichtige psychologische Probleme und intime Seelenregungen zum Ausdruck gebracht.

Flöte und Oboe vertreten den Diskant, die Klarinetten den Alt, die Fagotte die Tenor- und Baßstimme.

Die Flöte mit ihrer hellen Färbung vervollständigt die Harmonien in der Höhe. Man könnte sie als die Repräsentantin der Kinderwelt betrachten, dessen naive, spielende, frohbejahende, jedoch noch nicht ernstlich strebende Lebensanschauung sie getreu wiederzugeben scheint.

Die Oboe mit ihrem etwas objektiven Klangcharakter eignet sich besonders zur Führung der Melodien von schüchternem, zärtlichem Ausdruck; oder von wehmütiger Klage (wie in dem ergreifenden Oboesolo im ersten Allegro der C-moll-Symphonie nach Art der alten Kadenzen); oder zur Schilderung ländlich-pastoraler Stimmungen. Sie ist demnach eine hervorragende Vermittlerin der innigsten menschlichen Gefühle: namentlich der Liebe, des Leides, der Poesie in der Natur, der Resignation.

Die Klarinette, von weichem, vollem bis glänzendem Klang, führt alle Läufe und Figuren aus, füllt die Harmonien und eignet sich besonders zum Vortrag ausdrucksvoller Kantilene. In letzterer Hinsicht tritt sie in den Symphonien als hervorragende Vertreterin der Erkenntnis auf, so im Zwischensatz (A-dur) des berühmten Allegrettos (A-moll) der 7. Symphonie, hier himmlischen Trost und Hoffnung spendend.

Endlich das Fagott. Sein Klang in der Tiefe ist hart und stark, nach oben zu weicher und dünner. Seiner originellen, charakteristischen Wirkung wegen ist dieses Instrument von Beethoven mit größtem Geschick verwendet worden zum Ausdruck des Derben, Drolligen, Komischen und des Humors in seinen verschiedensten Formen. Man kann daher das Fagott betrachten als den Repräsentanten einmal der rauhen und derben Gefühlsäußerungen in der Tierwelt als auch des urwüchsigen Humors, wie er seinem inneren Wesen nach schon in der Tierwelt sich kundgibt und im gesunden, derben Leben des Volkes seinen Höhepunkt erreicht.

Insofern das Fagott den Humor zum Ausdruck bringt, als „die auf teilnehmendem Gemüt und heiterer Weltanschauung beruhende Darstellungsweise menschlicher Schwachheiten“, gehört es der Erkenntnis-Seite des Willens an. Daneben ist es vorzüglich geeignet, namentlich in der tiefen Lage, den Willen in den unteren Stufen der Natur darzustellen.

Die Holzbläser ergeben im harmonischen Zusammenklang ein entzückendes Kolorit. Sie malen lyrische, poetische Stimmungen sowie alle Äußerungen des Gefühlslebens in den höheren Stufen der Natur. In der Pastoral-Symphonie schwelgen sie geradezu in zauberhaftem Wohl laut.

Sehr charakteristisch und vielseitig hat Beethoven auch das Horn verwendet. Seine Eignung zum Vortrag edler getragener Melodien ist bekannt. Als Mittel- oder Baßstimme dient es zur Füllung der Harmonie, wo es, bei Rückkehr

der Melodie nach tausend Abirrungen und Abweichungen zu einer harmonischen Stufe oder zum Grundton, — hier im piano einsetzend —, ganz besonders die Befriedigung des Willens hervorzuheben scheint. Wenn es rufend, weckend oder mahnend erschallt, gemahnt es an Jagd- und Lagerleben, an den poetischen Zauber von schattenreichem Waldesgrün in Berg und Tal. Schließlich verwendet Beethoven das Horn, um einen musikalischen Gedanken besonders hartnäckig zu betonen, so im basso ostinato des Trios (D-dur) vom Scherzo der 7. Symphonie, wo die Hörner durch hartnäckiges, abwechselndes Festhalten zweier Noten das innerste Wesen des ganzen Trios deutlich hervortreten lassen.

Ich möchte deshalb im Horn einmal den Repräsentanten des Ausgleiches erblicken, wie er die gesamte Natur in ihren sämtlichen Stufen wohlthätig durchdringt, sodann aber, in Ergänzung hierzu, in ihm den guten Genius in der Natur erkennen, wie er die verschiedenen Stufen derselben durch mahnenden Weck- und Sammlungsruf vor Gefahren warnt und ihnen Schutz verheißt.

Noch sind die Posaunen zu erwähnen, die im piano zum Ausdruck religiöser Stimmungen erhaben-feierlich erklingen. Im forte verleihen sie dem Orchester Glanz, können aber auch von rauher und erschütternder Wirkung sein.

Im Schluß-Allegro der C-moll-Symphonie hat sie Beethoven zum ersten Male in den Symphonien eingeführt, um den Jubelhymnus dieses Satzes, die erneute „Bejahung des Willens zum Leben“ ganz besonders zu unterstreichen. Auch in der Pastoral-Symphonie, zur Schilderung des tobenden Gewitters, sowie in der 9. Symphonie sind die Posaunen wirksamst verwendet. Sie erscheinen demnach sowohl als Repräsentanten des Willens in der unorganischen Natur, als auch, um den Willen in der höchsten menschlichen Objektivation an wichtigen Stellen besonders hervorzuheben.

Aus den vorstehenden Darlegungen nun über das innere Wesen der Orchester-Instrumente scheint mir deutlich hervorzugehen, daß die Lehre Schopenhauers sich mit voller Berechtigung auch auf sie, als die Vermittler der Offenbarung vom Wesen der Welt und der Dinge, ausdehnen läßt.

Dies würde aber gleichsam ein neuer Beweis sein für die innere Wahrheit sowohl des Fundamentes seiner Philosophie als auch des Kernes seiner Lehren vom Wesen der Musik, indem sich Theorie und Praxis nunmehr vollständig decken.

Hierdurch wird es auch klar, durch welche vielseitigen Mittel der schöpferische Genius es vermag, in einem Tonstück wie einer Symphonie, durch die Vermittlung mühsam ersonnener und wunderbarlich geformter Instrumente, welche von ernstesten, denkenden Musikern in einer Kette eigentümlicher Bewegungen zum Ertönen gebracht werden, das innerste Traumbild vom Wesen der Welt und der Dinge zu offenbaren.

\* \* \*

Die Symphonie Nr. 9, D-moll, op. 125, begonnen vor 1817, beendet 1823, ist für eine Betrachtung im Lichte der Philosophie Schopenhauers von derselben außerordentlichen Wichtigkeit wie die C-moll-Symphonie. Beiden ist als innerstes Wesen der Wille als Problem des Daseins gemeinsam. Während nun aber die C-moll-Symphonie das Problem des individuellen Willens offenbart und demgemäß die Themen kurz, wuchtig und gedungen, die Entwicklung prägnant und konzentriert, die Formenmaße einheitlich wie aus einem Gusse, das ganze Werk aber in sich geschlossen, monumental und gewaltig dasteht, — ist das der 9. Symphonie zugrunde liegende „Ding an sich“ der Gesamtwille der Menschheit; demgemäß ruht das Werk auf einem Fundament von ganz außerordentlichen Dimensionen, das gesamte Gedanken- und Formenwesen wird durch

ein gewaltiges Längenmaß charakterisiert, das Gewaltige und Schmerzvolle dieses Gesamtwillens ringen mit einer solchen Kraft und Energie, namentlich im ersten Allegro, nach Ausdruck, daß sie die Symphonie-Form beinahe zu sprengen drohen. Und andererseits ist in den beiden letzten Sätzen die allein erfreuliche, reine und erhabene Seite des Gesamtwillens in so überirdischer, strahlender Schönheit offenbart, daß man das wahre Wesen der neunten Symphonie begrifflich am besten definieren kann wie folgt:

Die Symphonie offenbart das Problem des Willens des Ganzen der Menschheit. —

Dem ersten Allegro liegt als „Ding an sich“ zugrunde: der gepeinigte Gesamtwille in der Wirklichkeit.

Der zweite Satz, *molto vivace*, bildet mit seinem, die freundlichere Seite dieses Gesamtwillens in der Wirklichkeit ausdrückenden Wesen den Übergang und die Vorbereitung zu dessen erhabener Seite in den beiden letzten Sätzen.

Der dritte Satz, *Adagio molto e cantabile*, offenbart die transzendente Seite des Gesamtwillens, sein wahres, durch den Tod unzerstörbares Wesen: den Gesamtwillen der Menschheit als „Ding an sich“.

Der vierte Satz, *Allegro assai*, mit der psychologisch wichtigen, den Entwicklungsgang des Gesamtwillens motivierenden Introdution (*Presto*), offenbart den Gesamtwillen, unter Hinzutritt der menschlichen Singstimmen, in seinem Aufblick zu den drei transzendentalen Weltideen: Gott, Freiheit, Unsterblichkeit. Oder man kann auch sagen: das Ganze der Menschheit in seinem inneren, geistigen Zusammenhang mit der göttlichen Weltidee.

Es ist demnach das tiefste und wichtigste Problem des Daseins, welches dieser letzten Symphonie Beethovens zugrunde liegt; ein Problem, das in Tönen zu offenbaren selbst dem Genius Beethovens nur in einer Epoche seines Lebens

möglich war, als sein Wille bereits auf der vollen Höhe der Erkenntnis und der künstlerischen Meisterschaft stand. —

Das Wesen der „Neunten“ wird sich allen denen um so mehr erschließen, welche sich mit den diesem Wesen entsprechenden Abhandlungen Schopenhauers vertraut gemacht haben. Es sind dies in erster Linie aus dem Hauptwerk, Bd. 1, § 52; ferner: „Bejahung und Verneinung des Willens“ § 53 und f.; Bd. 2, Kap. 17: „Über das metaphysische Bedürfnis des Menschen“; Kap. 25: „Transzendente Betrachtungen über den Willen als Ding an sich“; Kap. 39: „Zur Metaphysik der Musik“; Kap. 41: „Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich“; Kap. 45: „Von der Bejahung des Willens zum Leben“; Kap. 46: „Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens“; Kap. 48: „Zur Lehre von der Verneinung des Willens zum Leben“ und Kap. 49: „Die Heilsordnung“.

In Ergänzung dazu: aus den Parerga, Bd. 2, die Kapitel 10, 11, 12, 14, 19 (§§ 218, 219, 220), welche die obigen Themata nochmals, in rückblickender Betrachtung, behandeln.

Für das psychologische Verständnis der „Neunten“ ist es wichtig, folgende Umstände sich vor Augen zu halten, die bei ihrer Entstehung mitwirkten: 1. Die ersten Entwürfe wurden 1817 niedergeschrieben, und zwar nur zum ersten Allegro, mit dessen Ausarbeitung sich Beethoven jedoch erst vom Sommer oder Herbst 1822 ab ernstlich beschäftigte, da ihn in der Zwischenzeit die *Missa solemnis*, die *Klaviersonaten* op. 109, 110, 111, sowie die *Ouvertüre* op. 124 stark in Anspruch nahmen. Erst im Herbst 1823 kamen die Vorarbeiten zum ersten Allegro zum Abschluß.

2. Das Anfangsthema des zweiten Satzes, *molto vivace*, wurde 1815 aufgezeichnet, um darüber eine Fuge zu schreiben.

3. Das *Adagio* nahm Beethoven erst in Angriff, nachdem die Entwürfe zum zweiten Satz geordnet waren; seine Skizzierung kam ungefähr im Oktober 1823 zum Abschluß.

4. Die Idee, Schillers Ode „An die Freude“ in Musik zu setzen, reicht bis 1798 zurück. Im Jahre 1815 hegte Beethoven die Absicht, einzelne Teile dieses Gedichtes für seine Ouvertüre op. 115 zu verwerten. Aber erst im Sommer oder Herbst 1822 gewann der musikalische Gedanke des Freuden-Hymnus festere Gestalt. —

Der zweite und dritte Satz entstanden eigentlich erst während des Schaffens; nur das erste Allegro hatte von vornherein seinen festen Plan. Der Beethoven-Forscher Nottebohm schreibt hierüber: „Es sollte Beethoven nicht gelingen, die Grundlinien zu den folgenden Sätzen und zum ganzen Werk zu ziehen, bevor nicht der großartige Unterbau des ersten Satzes gelegt war. Die Idee der 9. Symphonie erwuchs während des Schaffens“.

Diese Daten sind für das Wesen der Symphonie wichtig zu wissen, weil aus ihnen zu erkennen ist, wie die Grundgedanken zwar schon vom Jahre 1797, also vom 27. Lebensjahre an, ähnlich wie bei Goethe die Faust-Idee, den Geist Beethovens in Bann gezogen haben; wie diese Grundgedanken aber erst mit wachsender Reife der Geisteskraft allmählich festere Gestalt annehmen, um dann, nach unendlichen Mühen und inneren Kämpfen, in gewaltiger Konzentration und einheitlichem Wurf ihre letzte Vollendung zu erreichen und schließlich in außerordentliche, schwierig zu findende und teilweise neu zu schaffende Formen gegossen zu werden.

Der Tiefe des darzustellenden Problems entspricht der lange Zeitraum der Entwicklung von 26 Jahren und die Schwierigkeit der Konzeption und Ausarbeitung.

Weiter ist zu beachten, daß die „neunte“ die einzige Symphonie Beethovens ist, die erst nach den Freiheitskriegen geschaffen wurde, also nach einer Zeit, welche den Willen der Völker auf das tiefste erregt, der Menschheit ganzen Jammer auf das schmerzvollste offenbart, aber auch die edelsten, erhabensten Seiten des deutschen Gesamtwillens

auf das befreiendste enthüllt hatte. Es kann kein Zweifel sein, daß diese gewaltigen Zeitereignisse (ähnlich wie bei Schopenhauer, der unmittelbar nach den Freiheitskriegen, gewissermaßen mit höherer Eingebung, sein Hauptwerk schrieb), in dem empfindsamen künstlerischen Genius Beethovens mächtig nachgezittert haben; wenigstens scheint mir dies aus dem ersten Allegro deutlich hervorzugehen.

Endlich aber müssen die persönlichen Verhältnisse des Tondichters bei Beurteilung der 9. Symphonie besonders in Betracht gezogen werden. Wasielewski schreibt hierüber folgendes: „Fast gänzlich des Gehörs beraubt, von schweren Sorgen und öfterer Kränklichkeit heimgesucht, am Herzen verwundet durch die bitteren Erfahrungen, welche Beethoven aus dem Vormundschaftsverhältnis über den Neffen erwachsen, geriet er in tiefe Bekümmernisse“.

Diese körperlichen und seelischen Leiden sind für das Wesen des ersten Allegros sicherlich mitbestimmend gewesen.

So sehen wir denn, daß der Meister sein gewaltigstes symphonisches Werk zu einer Zeit schuf, als er physisch und psychisch schon stark leidend und gebrochen war. Wie sein objektivierter Wille, also sein irdischer Leib, in der Welt der Erscheinungen im Abnehmen und langsamen Erlöschen begriffen war, dabei gleichzeitig das Geistesleben der Menschheit um eines seiner höchsten unvergänglichen Werke bereichernd, so nahm sein Wille als „Ding an sich“ in eben dem Maße zu, um dann zu seinem eigentlichen Ursprung im Tode zurückzukehren: zum Gesamtwillen als „Ding an sich“, frei, unvergänglich, göttlich! —

Was die 9. Symphonie eigentlich offenbaren will, erhellt deutlich aus folgenden bedeutsamen Sätzen Schopenhauers aus den Parerga, Bd. 2, § 52:

„Jenem rein intellektuellen Leben des Einzelnen entspricht ein ebensolches des Ganzen der Menschheit, deren reales Leben ja ebenfalls im Willen liegt, sowohl seiner empirischen, als seiner transzendenten Bedeutung

nach. Dieses rein intellektuelle Leben der Menschheit besteht in ihrer fortschreitenden Erkenntnis mittels der Wissenschaften und in der Vervollkommnung der Künste, welche beide, Menschenalter und Jahrhunderte hindurch, sich langsam fortsetzen, und zu denen ihren Beitrag liefernd, die einzelnen Geschlechter vorüberziehen. Dieses intellektuelle Leben schwebt, wie eine ätherische Zugabe, ein sich aus der Gärung entwickelnder wohlriechender Duft über dem weltlichen Treiben, dem eigentlich realen, vom Willen geführten Leben der Völker, und neben der Weltgeschichte geht schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste.“

Diese Sätze könnten der 9. Symphonie als Motto vorangestellt werden, und sie sind gleichzeitig wieder ein Beweis für die im ersten Teile dieser Abhandlung aufgestellte Behauptung, daß Beethoven wie Schopenhauer in innerster Wesensverwandtschaft, jener im Reiche der Phantasie, dieser im Reiche des Verstandes, sich vereinen im Resultat ihres Lebenswerkes: das Problem des Daseins seiner Lösung näherzuführen und den Gesamtwillen zur Erkenntnis seiner selbst und zur inneren Freiheit zu bringen.

Indem nun der 9. Symphonie als innerstes Wesen das Problem des Gesamtwillens der Menschheit zugrunde liegt, offenbart sie das Höchste, was dem Willen des Hörers zu erfassen möglich ist, und in dieser Hinsicht sowohl, als ihrem eminenten Kunstwerte nach, bildet sie die Krone der neun Symphonien Beethovens.

Das schon oben kurz definierte Wesen der einzelnen Sätze soll nunmehr näher erläutert werden:

Als innerstes Wesen des ersten Allegros, welches zu dem ersten Allegro der C-moll-Symphonie in starker Wesensverwandtschaft steht, erblicke ich das Drama des Gesamtwillens der Menschheit, den gepeinigten Gesamtwillen in der Wirklichkeit, des „großen Menschen-Ganzen ungeheure Arbeit, Mühe, Not und Leiden“ (R. Wagner), und

zwar von allem Anfang an, durch die Jahrtausende hindurch, bis in die fernste Zukunft.

Dies „von allem Anfang an“ ist ausgedrückt durch die berühmten leeren Quinten, welche „geheimnisvoll aus der Tiefe aufdämmernd und chaotisch wogend und nebelnd“ (Kr. u. Was.) dasjenige auszudrücken scheinen, was im Faust die herrlichen Verse des Prologes im Himmel schildern: „Die Sonne tönt nach alter Weise in Brudersphären Wettgesang, und ihre vorgeschrieb'ne Reise vollendet sie mit Donnergang“ usw. „Erst nach 16 Takten steigt in finsterner Majestät, voll Kraft und Trotz, aber durch einen Zug des Leidens gezeichnet, die Heldengestalt dieses Allegro zutage“ (Kr.).

In diesem Allegro-Thema von erhabener Größe erblicke ich das letzte Auftreten des Schicksalsgedankens in den Symphonien. Wie er jedoch im Eingang zur zweiten nur kurz, wenn auch fast wörtlich, mahnend und wetterleuchtend auftritt, in der C-moll-Symphonie, dem Drama des individuellen Willens entsprechend, sich nur in Terzen, innerhalb einer Oktave bewegt; — wie er dann im Allegretto der siebenten im Gewande der Resignation bis zur kalten Größe der antiken Schicksalsmacht in die Erscheinung tritt, — so durchzuckt er hier im ersten Allegro der neunten, das Drama des Gesamtwillens der Menschheit verkörpernd, in langem Anlaufe zwei Oktaven mit erschütternder Gewalt, auch hier, wie in der C-moll-Symphonie, das ganze Allegro fast ausschließlich beherrschend, nur von ganz kurzen Bildern des die Erkenntnisseite des Willens widerspiegelnden Glückes und Friedens unterbrochen.

Dieses innerste Wesen des Menschheitsdramas gelangt nicht nur durch die Gedankenkraft der Themen zum Ausdruck, nicht nur durch ihre Entwicklung, Steigerung und Kontraste, sondern ebenso „durch das gewaltige Längenmaß der Formen, durch die dämonische Unruhe, welche Inhalt und Form durchzittert,“ und durch die machtvollste Instrumentation. Hier ist namentlich

die erhabenste Stelle des ganzen Satzes im Durchführungsteil zu nennen, wo die Pauke, als Vertreterin der unorganischen Natur, 38 Takte lang ihr D wirbelt, wo die beiden Teile des Orchesters, Bläser und Streicher, Erkenntnis und Wille, im heftigsten, wildesten Kampfe gegeneinanderstreiten, wo Fagott und Kontrabaß das einmal gewonnene Fis mit aller Kraft festhalten und dann das Helden-Thema in seiner dämonischen Gestalt vorüberrauscht: das allgewaltige Schicksal der Völker verkörpernd.

So endet denn die Coda, in deren Mitte das Horn als guter Genius „einen überaus freundlichen und zuversichtlichen Lichtblick fallen läßt, während die Oboe einen Trauermarsch zu intonieren scheint“, mit dem gewaltigen Schicksals-Thema, welches, wie aus Wolken heraus, zu antworten scheint:

„So ist der Gesamtwille der Menschheit in der Wirklichkeit, in der Welt der Erscheinungen, und mit ihm verbunden das Böse von allem Anfang an: und daher der namenlose Jammer, der als die notwendige andere Seite des bösen Willens, dessen Erscheinung im Ganzen diese Welt ist, mit ihm verbunden und eigentlich eins ist.“ —

Wie nun Beethoven bei Schaffung der Symphonie im ersten Allegro den in der Wirklichkeit gepeinigten Gesamtwillen zu erschütterndem Ausdruck gebracht hatte, ihm aber für den Schlußsatz als Krönung des Werkes der Hymnus Schillers „An die Freude“ vorschwebte, mußte der zweite und dritte Satz die Aufgabe haben, jenen in das Transzendente führenden Hymnus vorzubereiten und zu begründen; demnach: nach Darstellung der schmerzlichsten und düstersten Seite des Gesamtwillens, in den folgenden Sätzen immer mehr seine reine und heitere, ja seine transzendente und erhabene Seite zu offenbaren.

Mit weiser Berechnung folgt daher das Scherzo hier schon an zweiter Stelle, indem sein innerstes Wesen zwar noch vom Gewaltigen und Schmerzlichen durchzuckt wird, namentlich am Eingang, wo es wie zu einer lärmenden Wal-

purgisnacht bacchantisch hereinbricht, — doch aber im weiteren Verlaufe die heitere Seite des Gesamtwillens immer mehr hervorleuchtet. Denn neben den frohlockenden Tanzweisen der Bläser erklingen dann im Trio friedvolle, pastorale Töne, und die Pauken bringen den Humor in höchst origineller Weise solistisch zum Ausdruck. Ja, in der Coda wird der nunmehr idyllische Charakter des Scherzos unter Hinzutritt der Posaunen zu hymnischem Ausdruck gesteigert.

So bildet denn dieser zweite Satz, dem Satyrspiel der Alten vergleichbar, den logischen, vermittelnden Übergang zu dem herrlichen Adagio.

Wenn jemals eine Kunst vermocht hat, die transzendente Seite des Gesamtwillens, sein wahres, durch den Tod unzerstörbares Wesen zu offenbaren, so ist es in diesem erhabenen Tonsatz geschehen, für dessen inneres Wesen von jeher die Bezeichnung „himmlisch“ gewählt wurde. Es ist das Nirwana der Anhänger Buddhas, die von den Dichtern erträumte Insel der Seligen, das Paradies der Christen.

Das erste Thema, mild und himmlisch, von dem süßesten Zauber der Harmonien getragen, bringt in seinem langen Periodenbau die von Zeit und Raum unabhängige ewige Glückseligkeit des aus dem Kreislaufe der Natur und dem ehernen Gesetz der Kausalität befreiten Gesamtwillens zum Ausdruck.

In der reizvollen Andante-Melodie des Mittelsatzes erklingen holde Klänge der Wehmut und rückschauender Lebensbetrachtung. Es folgen dann Variationen von unerreichter Phantasiefülle und kunstvoller Gestaltung. Die Holzbläser, die Vertreter der befreiendsten Erkenntnis, schwelgen in himmlischem Wohlklang.

So spannt sich das Adagio wie ein lichtvoller Regenbogen von der grausamen Welt der Erscheinungen des ersten Satzes und der schon erfreulicheren Seite des zweiten hinüber zum Schlußsatze, indem es in herrlichsten Tonbildern das

Reich des ewigen Friedens offenbart, das Reich des von den Mühen, Leiden und Schlacken der Erscheinungswelt durch den Tod befreiten Gesamtwillens der Menschheit als „Ding an sich“, die transzendente Seite dieses Gesamtwillens, wo das Individuum im Zauberscheine des Alls zerfließt. —

Beethoven aber war wie kein anderer Künstler befähigt, diese transzendente Seite des Gesamtwillens, das innerste Traumbild vom Wesen der Welt, im Geiste zu schauen, zu erfassen, festzuhalten und in herrlichen Tonbildern zur Erscheinung zu bringen.

Mit den drei ersten Sätzen hatte Beethoven in Tongebilden von höchster Bedeutung den Gesamtwillen in seinem gewaltigen und schmerzvollen, in seinem schon erfreulicheren und in seinem transzendentalen Wesen offenbart. Wie aber sollte nun das so weit gediehene Werk in einer Weise abgeschlossen werden, die, das bisher Vollendete konzentrisch zusammenfassend, diesem gegenüber womöglich noch eine Steigerung bedeutete und einen vollkommenen Ausklang des ganzen Werkes und vermutlich aller Symphonien verhieß? Mochte der schon schwer leidende Künstler doch ahnen, daß diese neunte seine letzte Symphonie sein würde, wenn auch berichtet wird, daß er noch eine zehnte habe schreiben wollen.

Wie wir wissen, hat gerade der Schlußsatz dem Komponisten außerordentliche Mühen und Schwierigkeiten verursacht.

Die Fragen: ob Vokal- oder reine Instrumentalkomposition, ob ein fugierter Satz nach Art der Klavier-sonaten op. 106 und 110 die Symphonie beschließen sollte; die Schwierigkeit, zu dem dann erwähnten Melodienanfang des Freuden-Themas, welches er sich 1822 notiert hatte, den zweiten Teil zu finden; die Überleitung vom Adagio zum Finale, die Einführung des Freuden-Themas und endlich die Motivierung des Eintritts der Singstimmen: dies alles erforderte

sorgsamstes künstlerisches Abwägen, viele Versuche und Vorarbeiten, innere Zweifel und Kämpfe.

Der Biograph Schindler bemerkt hierzu: „An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zur Einführung der Schillerschen Ode. Eines Tages ins Zimmer eintretend, rief er mir entgegen: „Ich hab's, ich hab's!“ — Damit hielt er mir das Skizzenbuch vor, wo notiert stand: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen“, worauf eine Solostimme unmittelbar den Hymnus an die Freude begann. Allein diese Idee mußte später einer unstreitig zweckentsprechenderen weichen, nämlich; „O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudvollere!“

Der schwierige psychologische Prozeß bei Schaffung des Schlußsatzes spiegelt sich in dessen Eingang wieder, wo die verschiedenen Orchester-Instrumente eine förmliche beratende Zwiesprache halten, wobei das innere Wesen jedes einzelnen Instrumentes deutlich zur Geltung kommt, wie es zu Beginn des dritten Teiles dieser Studie dargelegt wurde.

H. Kretzschmar schreibt hierüber: „Nach den Himmelsklängen des Adagio, im unmittelbaren Kontrast zu diesen, verkünden Trompeten und Hörner mit einem plötzlichen Signal die Nähe des rauhen Tages. — Dieser wüste Anfang bedeutet den Rückfall in die chaotische Stimmung des ersten Satzes. Bässe und Celli warnen in kühnen, heftigen Rezitativen. Jetzt suchen die Geigen und die Bläser nach rettenden Ideen. Die einen bringen eine Weise aus dem ersten Satz, die anderen aus dem zweiten, dann kommt ein Zitat aus dem dritten. Nichts gefällt den Bässen. Endlich intonieren die Oboen etwas ganz Neues. Das findet Gnade bei den Vätern des Orchesters. Nachdem sie ihre Zustimmung in einem letzten Rezitiv

ausgesprochen, ergreifen sie selbst das Motiv und führen es zu der breiten Melodie des Freuden-Themas aus“.

Aber nochmals fällt die Freudenstimmung zurück zu jener Schreckensszene, in welcher der Satz begann. „Da kommt weitere Hilfe. Es ist diesmal der Sänger des Baritonsolo, der mit den von Beethoven selbst eingeschobenen Worten: „O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ die Ordnung wiederherstellt. Und nun beginnt er den Hymnus in obiger volkstümlicher Melodie, in welche die anderen Solisten und der Chor dann einfallen“.

Diese psychologische Entwicklung des Freuden-Gedankens ist für das innere Wesen des letzten Satzes von großer Bedeutung. Durch sie erst wird dieses innere Wesen in das rechte Licht gerückt, wird offenbar, daß es sich hier nicht um die rein erfreuliche Seite des irdischen Gesamtwillens handelt, sondern um den Gesamtwillen der Menschheit in seinem Aufblick zu den drei transzendentalen Weltideen: Gott, Freiheit, Unsterblichkeit; um das Ganze der Menschheit in seinem inneren geistigen Zusammenhang mit der göttlichen Weltidee. —

„Von der ersten Aufführung in Wien (7. Mai 1824) wird berichtet, daß gerade der Eingang des Finale ein Moment des seligsten Genusses bedeutete, in welchem Kunst und Wahrheit ihren glänzendsten Triumph feiern: das non plus ultra des Werks“ (Krt.).

Und auf diesem gewaltigen Unterbau erhebt sich nun der Schillersche Tempel der Freude in „solcher Selbständigkeit und solchem Reichtum an eigener Schönheit, daß das Hauptwerk, welchem dies alles dienen soll, leicht darüber vergessen werden kann“ (Krt.). — „Beethoven läßt die Kreaturen jauchzen um Küsse und um Reben, er tritt mit dem Cherub vor Gott, er malt die Bahn, die der Held durchläuft, in einem wilden, stürmischen Fugato, dessen

Kampfgetöse in einem festen, sieghaften Pochen endigt. Der Refrain aller Szenen, die Beethoven ausführt oder skizziert, ist das vom Chor wieder eingesetzte „Freude“. Am ausführlichsten hat Beethoven die Szene des Helden behandelt. — Besonders weihevoll und hinreißend sind die Momente, in denen sich Beethoven dem Sternenzelt und dem himmlischen Vater nähert, der darüber wohnt. — Die Worte: „Seid umschlungen, Millionen!“ hat er in eine Art Zeremonie gefaßt, die da oben am ewigen Throne zu spielen scheint. Sphärenhaft sind ihre Schlußklänge — —“ (Krt.).

Aus dieser Schilderung geht deutlich als innerstes Wesen des Schlußsatzes ein solches hervor, wie es oben definiert wurde.

Das innerste Wesen der neunten Symphonie, der streng-logische Aufbau ihrer im engsten geistigen Zusammenhang stehenden einzelnen Sätze, ist demnach das Problem des Gesamtwillens der Menschheit in folgender Entwicklung: Nach dem gewaltigen Drama des ersten Satzes, in welchem der in der Wirklichkeit gepeinigte Gesamtwille zur Erscheinung gelangt, zeigt dieser sich im zweiten Satze schon von seiner erfreulicheren, irdischen Seite, um im dritten, Adagio, sich seiner, durch das irdische Leben vorbereiteten, wahren, transzendentalen Bestimmung bewußt zu werden.

In dem Eingang des Finale diesen Entwicklungsgang nochmals kurz durchlebend, gelangt der Gesamtwille im Schlußsatze zu der einzig befreienden Lösung, indem er, nunmehr im sicheren Bewußtsein seines unvergänglichen wahren Wesens, wissend, daß alles Vergängliche nur ein Gleichnis ist, daß alle Not, aller Schmerz des ersten Satzes nur der Erscheinung, nicht aber dem „Ding an sich“ angehört, — im Aufblick zu den drei transzendentalen Weltideen: Gott, Freiheit, Unsterblichkeit, — in dem anbetenden Freuden-Hymnus, dieser Melodie von kindlicher Unschuld, eins wird mit der göttlichen Liebe. —

Wie in allen Werken Beethovens ein streng ordnender, logisch entwickelnder Geist neben dem Reichtum der Phantasie deutlich zu erkennen ist, so auch vor allem bei dieser, seiner letzten Symphonie.

Was hat nun Beethoven veranlaßt, in dem Schlußsatze die höchste Willensstufe der Natur, den Menschen direkt handelnd einzuführen? Diese Frage hat, wie wir wissen, nicht nur dem Meister selbst, sondern ebenso vielen Bewunderern der „Neunten“ manches Kopfzerbrechen verursacht. Hören wir hierüber das fast immer untrüglich sichere Urteil Schopenhauers aus dem Hauptwerk, Band 2, Kap. 39: „Umgekehrt aber gestaltet sich das Verhältnis in Hinsicht auf die gegebene Poesie, also das Lied oder den Operntext, welchem eine Musik hinzugefügt wird.

Denn alsbald zeigt an diesen die Tonkunst ihre Macht und höhere Befähigung, indem sie jetzt über die in den Worten ausgedrückte Empfindung, oder die in der Oper dargestellte Handlung, die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse gibt, das eigentliche und wahre Wesen derselben ausspricht und uns die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten kennen lehrt, deren bloße Hülle und Leib die Bühne darbietet“. — „Daß übrigens die Zugabe der Dichtung zur Musik uns so willkommen ist und ein Gesang mit verständlichen Worten uns so innig erfreut, beruht darauf, daß dabei unsere unmittelbarste und unsere mittelbarste Erkenntnisweise zugleich und im Verein angeregt werden; die unmittelbarste nämlich ist die, für welche die Musik die Regungen des Willens selbst ausdrückt, die mittelbarste aber die der durch Worte bezeichneten Begriffe. Bei der Sprache der Empfindungen mag die Vernunft nicht gern ganz müßig sitzen. Die Musik vermag zwar aus eigenen Mitteln jede Bewegung des Willens, jede Empfindung auszudrücken; aber durch die Zugabe der Worte erhalten wir nun überdies auch noch die Gegenstände dieser, die Motive, welche jene veranlassen“. —

Es ist kaum zu bezweifeln, daß die Gedanken, wie sie hier von Schopenhauer in der ihm eigenen klaren und prägnanten Weise ausgesprochen werden, auch für Beethovens Entschluß, die Singstimmen im Schlußsatze einzuführen, maßgebend gewesen sind. Sein sicheres künstlerisches Gefühl sagte ihm, daß, indem er die menschlichen Stimmen, als die Vertreter der höchsten, vernunftbegabten Willensstufe, direkt handelnd auftreten ließ, dadurch auch dem erhabenen, transzendentalen innersten Wesen des Schlußsatzes besonderer Nachdruck und gesteigerte Wirkung verliehen werden würde.

So bedeutet in der Tat der Schlußsatz, sowohl seinem innersten, die erhabenste, göttliche Seite des menschlichen Gesamtwillens offenbarenden Wesen nach, wie seiner gewaltigen Form und den außerordentlichen Ausdrucksmitteln nach, indem neben der ganzen Fülle der orchestralen Ausdrucksmittel der Mensch als höchste, vernunftbegabte Willensstufe in der Natur, unmittelbar durch seine Stimme sein innerstes Wesen zum Ausdruck bringt, — gegenüber den drei ersten Sätzen noch eine machtvolle Steigerung.

Mit diesem Hymnus an die Gottheit, in welchem der Geist Kants, Schillers und Beethovens sich gleichzeitig zu offenbaren scheint, mit dieser hinreißenden Sphärenharmonie, durch welche Beethoven den Gesamtwillen der Menschheit bis zu den Sternen erhebt, klingt das erhabenste Monumentalwerk der symphonischen Kunst aus in die Ewigkeit. — — —

