

37464

Philharmonische Gesellschaft

in Laibach.



Schiller-Feier

9. Mai 1905.

Preis 40 Heller.



Dienstag den 9. Mai 1905

# Außerordentliches Konzert

als Gedenkfeier der hundertsten Wiederkehr von

## Friedrich Schillers Todestag.

Beginn des Konzertes um halb 8 Uhr, Ende um halb 10 Uhr abends.

Dirigent: Musikdirektor **Josef Zöhrer**.

Mitwirkende: Frau **Martha Winternitz**, Opernsängerin aus Graz; Fräulein **Gisela Seehofer**, Opernsängerin aus Wien; Herr **Jean Nadolowitsch**, Opernsänger aus Wien, und Herr **Hermann Jessen**, Opernsänger aus Graz; Deklamation Herr Professor **Dr. Karl Wedan**; der **Damen- und Männerchor der Philharmonischen Gesellschaft** sowie Mitglieder der **Sängerrunde des Laibacher deutschen Turnvereines**.

Das Orchester besteht aus Mitgliedern, Lehrern und Schülern der Philharmonischen Gesellschaft, ferner aus Musikern der Kapelle des k. u. k. Infanterieregimentes König der Belgier Nr. 27 und auswärtigen Instrumentalkräften.

o o o o

### PROGRAMM.

**L. v. Beethoven**: Leonoren-Ouvertüre Nr. 3.

**Festspruch**, verfasst von **Hugust Püringer**, gesprochen vom Herrn Professor **Dr. Karl Wedan**.

**Neunte Symphonie** von **Beethoven** mit Schlusschor über Schillers Ode „An die Freude“, für grosses Orchester, vier Solostimmen und gemischten Chor.

Die Gesangssoli: Das oben angeführte Quartett.

I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso; II. Molto vivace; III. Adagio molto e cantabile (Instrumentalsätze); IV. Rezitativ, Soli und Chor.

Kartenverkauf in der Musikalienhandlung des Herrn **Otto Fischer**, Kongressplatz (Conhalle), wo auch Auskünfte bereitwilligst erteilt werden, und am Konzertabende an der Kasse.

**Preise der Plätze**: Cerclesitze I. bis einschliesslich III. Reihe zu 6 Kronen; Parterresitze IV. bis einschliesslich X. Reihe zu 4 Kronen; XI. bis einschliesslich XVIII. Reihe zu 2 Kronen; Galeriesitze I. Reihe zu 4 Kronen, II. Reihe zu 2 Kronen; Stehplätze zu 1 Krone; Schülerkarten zu 60 Heller.

Die Generalprobe findet am 8. Mai um halb 8 Uhr abends gegen eine Eintrittsgebühr von 1 Krone statt. Zutritt haben nur jene, welche sich mit einer für das Konzert gelösten Karte ausweisen.

Die Damen werden höflichst gebeten, die Hüte im Konzertsaal abzulegen.

Der Saal wird um 7 Uhr abends geöffnet.



## Festspruch.

**A**ie aus dem Becken, das des Priesters Hand  
am Altar schwingt zu heiliger Umwölkung, —  
erst nur die Kohlen, Stück an Stück erglühend,  
nach aufwärts senden heiße Zitterlüfte,  
gewärtig des balsamischen Gewürzes,  
das sie, die sonst nur wärmen oder treiben,  
nun düften macht, wie Märchennächte düften, —  
so zittert dieses Saales festlich Atmen  
mir Bangem zu: „Wirf das Gewürz,  
„das köstlichste, das wir verlangen dürfen,  
„mit vollem Schwung auf unsere glüh'nden Herzen,  
„mach' uns're Gluten düften, die Begeist'rung  
„in uns'ren Pulsen, — mach' sie frei, — entlade  
„der Seelen süße Spannung uns! —

„O sprich

„den teuren edlen Namen endlich aus,  
„ruf über uns ihn hin den Namen: „Schiller!“ —  
„Und wie ein Herold zu Beginn des Festes  
„hin auf den Hügel tritt und vor der Menge  
„das Banner rauschend aufrollt, daß es leuchtet  
„mit den symbolischen Farben weit ins Land,  
„So zeig auch du und deut' uns das Symbol!“

„Du aber deut' und künde das Symbol!“ — —

O welch ein Amt! Fast Unausprechliches  
zu sprechen. Ich ersehnt's und bin beklommen.  
Ich habe mich vermessen: Mein Gedanke hat  
nur Taubenflug und brauchte Adlerflügel,  
des Geist's Pfingstfeuer brauchte meine Zunge  
und meine Worte müßten von dem Grunde  
des tiefen laut'ren Sprachborns schöpfen,  
von Tiefen, wo das Wasser Farbe wird,  
ganz dunkel und doch goldentönig, —

Meister, —

wohin nur deine Eimer reichen. —

Ach! — wohl find

wir alle einem Daseinsquell entfloßen,  
dem Feuerquell, dem Strahlenborn der Gottheit,  
um den sich alles dreht, — der um sich alles dreht. — —  
Von Vätern urher sehnend fortgegeben,  
von Müttern urher sehnend zugeboren  
ist in uns allen ja ein schwäch'rer Abschein  
— der ew'gen Schöpfungskraft, die notvoll feurig  
in Gluteströmen zeugend selbst sich zeugt.

Doch während Funken wir bloß in dem Busen,  
Sprühperlen des erhabnen Urquells bergen,  
beklomm'ne Funken unter Alltagsasche, —  
vielleicht auch Feuerbrände jenes Herdes  
in uns'ren Seelen spüren, die dämonisch  
als Leidenschaften unser Mark verkohlen,  
als Zorn und Wahn verheerend auswärts lecken,  
als Furien des Krieges, — der Empörung  
die halbe Welt in Brand zu setzen fähig  
durch eines einz'gen Kopfes glüh'nden Zunder, —  
und wir so glimmen oder brennen, —

— Er doch leuchtete!

In ihm, in Schiller strahlte hell das Licht,  
Das Urlicht selbst in fleckenloser Reine,  
Als laut're Wärme und als Kraft der Liebe.

Wir sehnen und er — sah! — Wir fliehen  
von Stund zu Stunde unbewußt, warum? —  
Gepeitscht von einem Antriebe, den zu ahnen  
wir kaum, geschweige denn zu fassen wagen.  
— — Er aber hat ihn früh geahnt und irrend erst, —  
erschüttert dann, — ihn endlich tief erfassend  
geblickt; — und wo wir fliehen, flog er kühn  
dem Sonnenblicke frei entgegen  
auf mächt'gem Phönixfittich gottgetragen

dem Land entgegen, wo das Licht ertönet,  
wo aller Zwiespalt sel'ge Einfalt wird,  
und das wir Sonnenkinder alle suchen,  
zur Paradiesesheimat unſ'rer Seele, —  
verloren und, — von ihm nun neu gefunden,  
von ihm, — der rastlos strebend überwand.

Das aber ist's, was uns so tief beglückt,  
sein Bild in uns stets frisch bekränzen heißt:  
Er war ein „Überwinder“ und so ward er uns  
ein Bürge dessen, — was wir ersehnen selbst  
aus unſ'rer Kraft allein nicht könnten — ohne  
sein sieghaft leuchtend Vorbild!

Was uns drängt,  
bedrängt' den Jüngling Schiller minder nicht.  
Verheerend und verzehrend brannt' das Feuer  
der Leidenschaften einst in seinem Busen auch. —  
Sein Blick, so göttlich klar und ernst gesammelt,  
hat auch einst ruhelos gestreift in trunkenem  
Begehren nach Genuß, — wie uns; die Stirne  
umwölkt — gesenkt, wie Pilgerstirnen alle,  
die am erhofften Wegesziel verzweifeln . . . .

So war er unser!

Und wenn er dann in alle Glorien tauchte,  
der reif Geword'ne, über alles Erdgemeine  
sich frei erheben konnte, jenen Brand  
in seiner Brust zum keuschen Lichte zähmte —  
ist dies für uns, für Schillers Volk denn nicht  
beseeligende Bürgschaft sich'rer Hoffnung?  
nicht süßeste Gewähr? — „Die Gottheit ist uns!  
„Das Wunder der Erlösung kann geschehen,  
„im deutschen Geist der Läut'ung kann's geschehen!“  
Das wissen wir durch ihn. —

Es brauchte nur  
der Wunsch nach Reinheit in ihm Wille werden,  
so war's getan; zerrissen fiel die Fessel,  
die Tier und Mensch mit gleichem Banne zwingt,  
der Genius Luzifers verklärte sich mit Eins  
in Sankt Michèl, den herrlich Strahlenden,  
den Paradieseshüter mit dem Flammenschwert.  
Und wo er hingriff, quoll Erhab'nes, Heil'ges  
als Ebenbild der Gottheit sich zu formen. —

Was du einst warst und was du bist,  
erhabner Überwinder, Heiland, Führer  
ins Reich des Licht's, — ein Gleichnis mag es spiegeln:  
„Der Falter ist mir deines Genius' Bild!“  
Daß dieser Raupe war, wer möcht's erkennen? —  
Die seidnen Gespinste des Gehirns, Philosophie,  
die du zu Zeiten um dich webtest, — ungestört  
die Läut'ung deines Wesens zu vollziehen, —  
sie lassen ahnen kaum dein irdisch Einst; —  
dann aber flogst du selig über allen Staub,  
der nur als bunte Pracht noch schimmert  
der Schwingen, die dich wiegend tragen, —  
am Tau der blauen Blume dich berauschend,  
um, überfroh des Wunders deiner Wandlung,  
ins klare Reich des Äthers zu verschweben.

Nicht bist du unser so mehr! Nur der Prahler  
darf heute so zu rufen sich erdreisten.  
Nein, Meister, du! — Aus deinen reinen Höhen  
da jauchzet seligere Botschaft uns entgegen:  
„Seid mein, ihr Sonnenkinder! Werdet mein!“  
— So tönt's herab — „Im Geist der Läut'ung folgt mir nach!“  
„Hier ist die Heimat! — Offen stehn die Tore!“ —

Berlin, April 1905.

Zur Schillerfeier der Philharmon. Gesellschaft in Laibach, 9. Mai 1905,  
gewidmet von

**August Püringer.**

## Schlußchor über Schillers Ode «An die Freude».

Rezitativ.

O Freunde, nicht diese Töne!  
Sondern laßt uns angenehmere  
Anstimmen und freudenvollere!

Soli und Chor.

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!

Ja, wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
Und wer's nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur,  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod;  
Wollust ward dem Wurm gegeben,  
Und der Cherub steht vor Gott.



Tenor-Solo mit Chor.

Froh, wie seine Sonnen fliegen  
Durch des Himmels prächt'gen Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn,  
Freudig wie ein Held zum Siegen!

Chor.

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Soli und Chor.

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuß der ganzen Welt!  
Brüder — überm Sternenzelt  
Muß ein lieber Vater wohnen!

Ihr stürzt nieder, Millionen?  
Ahnest du den Schöpfer, Welt?  
Such' ihn überm Sternenzelt!  
Über Sternen muß er wohnen.



## Schillers Beziehungen zur Musik.

Von Dr. Fritz Zangger.

Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter;  
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

(Schiller, Conkunf.)

**S**chillers treuester Jugendfreund Andreas Streicher erzählt uns in seinem leider fast vergessenen Büchlein „Schillers Flucht“ aus der Zeit der „Kabale und Liebe“: „Schon in Stuttgart ließ sich wahrnehmen, daß Schiller durch das Anhören trauriger oder lebhafter Musik außer sich selbst veretzt wurde und daß es nichts weniger als viele Kunst erforderte, durch passendes Spiel auf dem Klavier alle Affekte in ihm aufzureizen. Nun mit einer Arbeit beschäftigt, welche das Gefühl auf die schmerzhafteste Art erschüttern sollte, konnte ihm nichts erwünschter sein, als in seiner Wohnung das Mittel zu besitzen, das seine Begeisterung unterhalten oder das Zufließen von Gedanken erleichtern könne. Er machte daher meistens schon bei dem Mittagstische die Frage an mich: ‚Werden Sie nicht heute Abend wieder Klavier spielen?‘ — Wenn nun die Dämmerung eintrat, wurde sein Wunsch erfüllt, währenddem er im Zimmer, das oft bloß durch Mondenlicht beleuchtet war, mehrere Stunden auf und ab ging und nicht selten in unvernehmliche begeisterte Laute ausbrach.“

So ergreift denn Musik die Seele des herrlichen Jünglings aufs tiefste. Ja er gerät durch das Spiel des Freundes in eine wahrhaft dionysische (musikalische) Gemütsstimmung, Traumbilder und Gedanken steigen daraus empor und formen sich zum Drama.

Doch wir bedürfen gar nicht der Mitteilung Streichers, um über die Eigenart des dichterischen Vorganges in Schiller Klarheit zu gewinnen. Er selbst leuchtet uns mit seinem berühmten Wort an Goethe aus der Wallensteinzeit: „Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne klaren und bestimmten Gegenstand, dieser bildet sich erst später, eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht hervor und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“ (Brief an Goethe vom 18. März 1796.)

So führt uns der Dichter selbst mit einem Ruck bis auf den Grund seiner Beziehungen zur Musik. — —

Unser Gegenstand zwingt uns, einen Augenblick bei der griechischen Tragödie zu verweilen. Es steht längst fest, daß die griechische Tragödie aus den Chören und Tänzen des Dionysosfestes hervorgegangen ist. So ist denn auch die griechische Tragödie, getreu ihrem im eigentlichen Sinne musikalischen Ursprunge, gerade in ihren erhabensten Erscheinungen, den Dramen des Äschylos und Sophokles, ohne das im Chore verkörperte Element der Musik ganz undenkbar.

„Das griechische Theater war Gesang, dazu war alles eingerichtet, und wer dies nicht vernommen hat, der hat vom griechischen Theater nichts gehört.“ (Herder, Nachlese zur *Adrastea* I.)

Die Musik (Chor) war es, welche vermöge der ihr eigenen idealisierenden Wunderkraft das griechische Drama in jene erhabene poetische Sphäre emportrug, in der die Vorgänge auf der Bühne nicht mehr als Spiegel der platten Alltagswirklichkeit, sondern als Abbild der Wahrheit\* erscheinen. Und indem sich dem griechischen Zuschauer die Wahrheit in erschütternder Gestalt zeigte, wurde er selbst ein freier, edler Mensch. . . . Der Niedergang des alten Hellas ließ auch dessen edelste Schöpfung, die aus dem Geiste der Musik geborene Tragödie, verkümmern.

Am bewölkten Nachthimmel der nachhellenischen Zeiten blitzte mancher trostvolle Stern auf: großartige Kundgebungen künstlerischen Sinns, die die Jahrhunderte hinab glänzen werden bis ans Ende aller Tage. Aber das Kunstwerk der Kunstwerke, welches da ist die Tragödie im Geiste der Griechen, schien für ewig verloren und nie wieder in neuer Gestalt Leben erhalten zu sollen. Es war, als sollte die Menschheit nie mehr wieder den einsamen Berggipfel erklimmen, auf dem der Götterbau des tragischen Kunstwerkes der Griechen gestanden.

Da geschah das Wunderbare durch die Kraft des deutschen Geistes. Aus langem, qualvollem Schlafe stand dieser Geist mit einem mal auf und begann seit der Mitte des 18. Jahrhunderts aus erhabensten Männern zu reden. Es ist und bleibt ein unergründlich hehres Geheimnis, daß zu gleicher Zeit göttliche Dichter in Worten und in Tönen aus dem Schoße deutscher Mütter geboren wurden. Es waren Geister von genialer Einseitigkeit und es

\* Vergl. Heinrich von Stein: „Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker“, und Schillers Vorrede zur „Braut von Messina“.



lag tief in ihrem Wesen begründet, daß sie den Aufstieg zu jener hehren Alpenhöhe: der deutschen Tragödie im Geiste der Hellenen, von verschiedenen Seiten unternahmen. Wohlgemerkt, im Geiste der Griechen! Nicht also auf eine sklavische Nachahmung der griechischen Tragödie kam es unseren Großen an, sondern auf die Schaffung eines dramatischen Kunstwerkes, das, gegründet auf die ewig gültigen Prinzipien der griechischen Tragödie, jene überragende kulturelle Bedeutung für uns Deutsche hätte, wie die antike Tragödie im Leben der Griechen.

Den Weg zu bezeichnen, auf dem die Meister der Töne jenem Ziele zustreben, ist nicht Sache dieser Besprechung, so dringend hiezu gerade die Neunte Symphonie als die letzte musikalische Etappe auf diesem Wege auffordert. Wohl aber läßt unsere Aufgabe es ganz unerläßlich erscheinen, die hieher gehörigen Kundgebungen unserer großen Wortdichter eingehender zu betrachten. Denn durch ein solches Verfahren werden wir zu den wichtigsten Aufschlüssen über die Stellung der klassischen Wortdichter, vor allem Schillers, zur Musik und ihrer Bedeutung für die Tragödie gelangen.

So wollen wir denn gleich die gemeinsame Erkenntnis aller großen Wortkünstler feststellen, daß die neue Schöpfung jenes einen höchsten dramatischen Kunstwerkes nur auf dem Wege einer organischen Verschmelzung von Wort und Ton vor sich gehen könne.

Daß viele unserer gewöhnlich einseitig literarisch gebildeten deutschen Gelehrten von dieser Erkenntnis unserer Großen nichts wissen oder nichts wissen wollen, ändert nichts an ihrem (der Erkenntnis) wirklichen Bestande und der Wahrheit ihres Inhaltes.

Am herrlichsten vielleicht ist die theoretische Erkenntnis der Forderungen des zu erstrebenden tragischen Kunstwerkes Herdern aufgegangen. Auf die Frage jedoch, welcher unserer klassischen Dichter dem erkannten Ideale in lebendigen Kunstwerken am nächsten gekommen ist, kann es nur eine Antwort geben: **Schiller**.

In seinem Briefe an Mathilde Wesendonk vom 2. März 1859 sagt Wagner von den Wortdichtern der großen klassischen Zeit: „Eines fehlt diesen allen: Die Musik! Aber sie hatten sie eben im Bedürfnis, in der Ahnung.“ Die Suche nach Beweisen für die Wahrheit des Wagnerschen Satzes führt zu den wertvollsten Funden. Da stoßen wir zunächst auf das berühmte Wort Lessings: „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung,

als vielmehr zu einer und ebenderelben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern und weiß nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen.“ (Fragmente zu Laokoon IX.)

Beredtesten Ausdruck hat Herder der gemeinsamen Sehnsucht zu geben gewußt: „Ein Grieche, der in unser Trauerspiel träte, an die musikalische Stimmung des seinigen gewöhnt, müßte ein trauriges Spiel in ihm finden. Wie wortreichstumm würde er sagen, wie dumpf und tonlos! Bin ich in ein geschmücktes Grab getreten? Ihr schreit und seufzet und poltert! Bewegt die Arme, strengt die Gesichtszüge an, raisonniert, deklamiert! Wird denn eure Stimme und Empfindung nie Gesang, vermißt ihr nie die Stärke dieses dämonischen Ausdruckes? Laden euch eure Silbenmaße, ladet euer Jambus euch nie dann ein zu Akzenten der wahren Göttersprache?“ (Früchte aus den sogenannten Goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts, II. Das Drama.) Und wieder Herder ist es, der mit dem Blicke des Sehers einen Mann ahnt, der „die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklang umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration Eins sind,“ und Herder endlich hat den Ausdruck getan: „Bei einer uns entzückenden Stellung wünschen wir, daß sie Ton würde. Wenn auf dem Sprechenden Theater edle und sanfte Empfindungen zur größten, d. i. einfachsten Höhe steigen, heben sie sich entweder selbst zum Ton oder wir vermiffen und entbehren schmerzhaft die analogen Töne, mit denen sie unserem Gefühle nach die Natur selbst verknüpfte. . . . Musik mit Sprache in Verbindung gebracht und dann von Gebärden unterstützt, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst.“ Und Goethe sagt am 22. März 1825 zu Eckermann: „Poesie, Malerei, Gesang, Musik und Schauspielkunst, wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so gibt es ein Fest, daß mit keinem andern zu vergleichen.“ Um der Neunten Symphonie willen muß noch auf ein anderes Goethe-Wort hingewiesen werden: „Poesie und Musik bedingen sich wechselweise und befreien sich sodann wechselseitig.“ Um der Neunten Symphonie willen: Denn nirgendwo wird die Wahrheit dieses Wortes so gewaltig demonstriert, als in dieser erhabensten Schöpfung

Beethovens. Schiller spricht feierlich den Satz aus: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden.“ Wir haben ihn ferner schildern hören, wie seine „poetischen Ideen aus einer musikalischen Gemütsstimmung“ hervorgingen. Und klar erkennt er: „Das Drama neigt zur Musik!“ Den tiefsten Blick in das Wesen der Sache aber tut Schiller in seinem Briefe an Goethe vom 29. Dezember 1797: „Um von einem Kunstwerke alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, muß man notwendig alles darin einschließen können, was die Gattung berührt. Und eben darin fehlt es jetzt (dem tragischen Dichter). . . . . Das Empfindungsvermögen des Zuschauers und Hörers muß einmal ausgefüllt und in allen Punkten seiner Perypherie berührt werden; der Durchmesser dieses Vermögens ist das Maß für den Poeten, . . . ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte.“

Bei Schiller aber sehen wir nicht nur die Fülle der Erkenntnis und die Sehnsucht nach dem Ideal, sondern seinem Genius entblühen unsterbliche Kunstwerke als ebensoviele „Eroberungen auf dem Gebiete des ungekannten (aber nicht unerkannten) Ideales.“ (Richard Wagner.)

So werden wir denn, wie wir am Beginne unserer Betrachtung auf die angeborene Musikalität unseres Dichters und in einem ferneren Teile unserer Ausführungen auf sein ästhetisches Urteil über die Bedeutung der Musik für das deutsche Drama hinwiesen, nunmehr versuchen, an den letzten und erhabensten Tragödien Schillers dasjenige herauszufinden, was sie in Wagners Urteil als „Eroberungen auf dem Gebiete des ungekannten Ideales“ erscheinen lassen.

In der „Jungfrau“ ist die Heldin ein Wunder. Die „Sphäre des Wunderbaren“ aber ist nach Schillers eigenem Ausspruche die Musik. Wir ahnen den tiefen inneren Zusammenhang gerade dieser Tragödie mit der Musik\* und begreifen, daß ein musikalisches Genie wie Wagner bei Lesung dieses Dramas in eine sich bis zur Bildung musikalischer Motive steigende Stimmung geriet. („Ich las gestern die „Jungfrau“ und war so musikalisch gestimmt, daß ich namentlich das Stillschweigen Johanna's, als sie öffentlich angeklagt wird,

\* Hier sei auch erwähnt, daß die „Jungfrau“ unter dem unmittelbaren Eindruck eines Werkes von Gluck entworfen wurde.

vortrefflich mit Musik ausfüllen konnte: ihre Schuld, — die wunderbare.“ Briefe an Mathilde Wefendonk, S. 193.) Schiller war sich der Musikalität seiner Tragödie wohl bewußt und fühlte deutlich, daß allein der die geheimsten Vorgänge in der Seele der Heldin zum Ausdruck bringende Ton imstande sein würde, uns das Wunder der „Jungfrau“ als ein durchaus natürliches (was es sein sollte) erscheinen zu lassen. Der Dichter zieht auch an einzelnen bedeutenden Stellen des Dramas Musik in melodramatischer Weise heran. Allein der Herrliche war kein Meister der Töne, und so mußte denn die „Jungfrau“ im ganzen doch bloßes Wort bleiben. Um aber das Myrakulöse in Johanna uns vor Augen zu führen und hiedurch jene poetische Sphäre zu schaffen, die Schiller als ein Erfordernis der idealen Tragödie\* erkannt hatte (und die bei den Griechen durch das musikalische Element des Chores erzeugt worden war), schritt Schiller kühn zur Einführung des eigentlichen Wunders (gewissermaßen als Surrogat der schmerzlich entbehrten Musik) in sein Drama. So sehen wir denn in der „Jungfrau“ eine ganze Kette von wirklichen Wundern. Darin liegt freilich eine Unvollkommenheit dieser herrlichen Schöpfung. Und wir versündigen uns nicht an Schiller, wenn wir annehmen, daß der Dichter sich auch die „Jungfrau“ (gleich der „Braut von Messina“) von der wirklichen auf eine mögliche Bühne versetzt dachte, auf der uns Musik das Wunder der Johanna d'Arc in zauberhaften Klängen symbolisierte und das Bild der Heldin zu einem vollendet wahren und natürlichen gestaltete. „Die Musik in ihrer edelsten Form“ wäre dann Gestalt geworden. Der Ewigkeitswert der „Jungfrau“ aber kann durch keine Unvollkommenheit berührt werden und aus tief begeistertem Herzen rufen wir gerade diesem Werke das Wort seines Schöpfers zu: „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.“

Im „Tell“ fügt Schiller zum erstenmal erhabene Naturerfcheinungen (also ein im weitesten Sinne des Wortes musikalisches Element) in den Organismus der Tragödie ein.\*\*

Gerade diese Erhöhung der Natur zu einem organischen Bestandteile des dramatischen Bühnenvorganges aber macht den

\* Wir verweisen hier nachdrücklich auf die als Vorrede zur „Braut“ erschienene schönste ästhetische Schrift Schillers „über den Gebrauch des Chores in der Tragödie“.

\*\* Vergl. hiezu die geistvollen schönen Ausführungen in Heinrich von Steins „Ästhetik der deutschen Klassiker, Goethe- und Schiller-Band“.

„Tell“ zu einer „Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideals“ und verleiht ihm die fesselndsten Beziehungen zu dem Drama Bayreuths, in dem sich die Vorgänge der äußeren Natur als eine wichtigste, des öftern selbst den Gang der dramatischen Handlung bestimmende Größe darstellen.

Wenn wir die Bedeutung des Schillerschen Kunstwerkes als letzter und großartigster Etappe in der Entwicklung des Dramas zur Worttontragödie recht würdigen wollen, muß es uns auffallen, daß Schiller, um große dramatische Momente eindrucksvoller zu gestalten, im „Tell“ noch öfter als in der „Jungfrau“ den Eintritt der Musik vorschreibt.\* Gleich zu Beginn des ersten Aufzuges ertönen Lieder und hauchen Seele in das Bild vollendeter Lieblichkeit und Schönheit, das sich vor unserem entzückten Auge auftut. . . . Geßlers Ermordung wird von der lustigen Hochzeitsmusik begleitet, wodurch die dramatische Wirkung des grauenvollen Ereignisses eine großartige Steigerung erfährt. Und wir sind vollends erschüttert, wenn — nachdem wir soeben noch den heiteren Hochzeitsländler vernommen — der dumpfe Trauergesang der schwarzen Brüder an unser Ohr tönt. Tief bewegt fühlen wir: Ja, „schnell tritt der Tod den Menschen an“. . . . Vor allem aber sollte nach der Intention Schillers der hochherrlichen Rüflifzene durch Musik ein überwältigender Ausklang gesichert werden. Sowie der Schwur der Eidgenossen verhallt ist und die Firnen im Frührot aufleuchten, setzt das Orchester „mit einem prachtvollen Schwunge“ ein und gestaltet das symbolische Schauspiel des Sonnenaufganges zu einer hinreißenden Rundgebung der Natur.

Unsere üblichen Tellaufführungen freilich lassen alle diese genialen Eingebungen des Dichters Eingebungen bleiben. Keine Musik, kein Sonnenaufgang. Kaum daß die Bühne etwas erhellt wird. So betrügt man uns um den erhabensten Augenblick des Dramas. Es wäre eine innigst zu begrüßende Wirkung der Schillerfeier, wenn alle Deutschen von Kultur sich zusammenschlossen, um dem deutschen Volke durch vollendete **festliche** Aufführungen der Schillerschen Tragödien, vor allem des „Tell“, zu zeigen, welch köstliches Erbe es da für uns noch zu erwerben gilt. Solche Aufführungen erst würden uns auch die tiefen und innigen Beziehungen zwischen der Schillerschen

\* Eine Tellmusik für Aufführungen des Schillerschen Dramas hat Karl Reinecke geschrieben; Beethoven hat den Gesang der Mönche „Schnell tritt der Tod den Menschen an“ vertont.



Tragödie und dem deutschen Musikdrama in herrlicher Plastik vor die Sinne rücken. Aber bei unserem heutigen unsäglich verlotterten Kunstbetriebe kann das deutsche Volk seinen Schiller gar nicht kennen lernen. Wie sollte ihm erst eine Ahnung jener Beziehungen aufdämmern?

In der „Braut von Messina“ soll die ideale poetische Sphäre des Dramas durch die Einführung des Chores hergestellt werden. „In der neuen Tragödie wird der Chor zu einem Kunstorgan — er hilft die Poesie hervorbringen.“ (Schiller „über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.“) Das „lyrische Prachtgewand“ des Chors, mit dem Schiller den Stoff des Dramas umgibt, aber ist nichts anderes als Musik. Schiller rang mit dem Aufwande seiner ganzen poetischen Riesenkraft das Unerhörte: die Schöpfung der idealen musikvermählten Tragödie, durch das bloße Wort Ereignis werden zu lassen. Schmerzlich bewegt mußte er endlich erkennen, daß das musikalische Wort für sich allein niemals die eigentliche Musik als Erfordernis der idealen Tragödie werde entbehrlich machen können und daß daher seinem Werke, welches eben dieses Unmögliche durch eine noch nie dagewesene Musikalisierung des Wortes anstrebt, notwendig der Charakter des Versuches anhaften müsse.

„Das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatrale Vorstellung zu einem Ganzen; nur die Worte gibt der Dichter, Musik (und Tanz) müssen hinzukommen, sie zu beleben. Solange also dem Chore diese sinnlich mächtige Begleitung fehlt, solange wird er in der Ökonomie des Trauerspieles als ein Außending, als ein fremdartiger Körper und als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkaltet. Um dem Chor sein Recht anzufun, muß man sich also von der wirklichen Bühne auf eine mögliche verletzen.“ („Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.“)

Seither ist die mögliche Bühne Geschehnis geworden: sie heißt Bayreuth. Das in den mystischen Abgrund versenkte, wundervoll beruhigte Riesenorchester trägt das Drama mühelos in die idealste poetische Sphäre und ist so der deutschen Tragödie das, was der griechischen ihr Chor war.

Die „Braut“ aber ist jenes Kunstwerk, welches vor allen Wortdramen der klassischen Zeit dem Wortdrama bis zur Handreichung sich nähert. Nie hat das Wort heroischer gerungen, Musik zu werden.

Suchen wir aber nach einem musikalischen Gegenstück der „Braut“, so fällt unser Blick auf jenes erhabene Werk, dessen ewige Klänge heute zur Schillerfeier ertönen. Denn noch ergreifender als in der „Braut“ das Wort nach dem Ton, hören wir im letzten Satze der Neunten Symphonie den Ton nach dem Worte ringen. Die absolute Musik hat nach einer großartigen Entwicklung zum Worte hin in diesem Werke Beethovens ihren Ausdruck so furchtbar angespannt, daß wir das Orchester geradezu reden zu hören wännen. Unter ungeheueren Wehen gebiert endlich der an der äußersten Grenze seiner Ausdrucksfähigkeit angelangte Ton das Wort. Ton und Wort haben einander aus furchtbaren Fesseln befreit und brechen vereint in einen welterschütternden Jubelschrei aus. So sind wir auf dem Wege einer urnotwendigen Entwicklung mit Schillers „Braut von Messina“ und Beethovens Neunter Symphonie auf der Götterhöhe angekommen, auf der der Bund zwischen Symphonie und Wortdrama geschlossen werden sollte: durch die Kraft eines Genies, das den elementaren Drang des Wortes zum Ton und des Tones zum Wort nicht nur fühlte, sondern auch das Können hatte, diesen Drang durch die Vereinigung beider aufzuheben.

Bedenken wir aber, daß jenes aus der Neunten Symphonie geborene Wort nur der Dithyrambus einer Beethoven im tiefsten verwandten musikalischen Seele sein konnte, dann werden wir nicht zaudern, gerade in der Einfügung von Schillers „Lied an die Freude“ in die Neunte das überwältigendste Zeugnis für die Musikalität unseres teuren Dichters zu erblicken.

So ist denn die Aufführung der Beethovenschen Neunten die großartigste, aber auch beziehungsvollste Schillerfeier, die wir begehnen können.

