Werk

Titel: Musikalisches Presse-Echo

Ort: Berlin

Jahr: 1939

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_031|LOG_0043

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

richten" führt Herr Direktor Ritter (S. 246) aus, daß „die kulturpolitische Staatsführung mit verständnisvoller Hand der neuen Generation helfen und ihr den Weg zu ebnen suchen wird. Die Werke solcher noch unbekannter oder junger Komponisten werden in unserem Lande auf zahlreichen Musikfesten dargeboten, um auf diese Art die Werke zu prüfen und das Volk in Fühlung mit dem zeitgenössischen Schaffen zu bringen." Abgesehen davon, daß sich die Stimmen zusehends mehren, welche dem propagandistischen und erzieherischen Werte solcher Massenaufmärsche von Novitäten starke Skepsis entgegenbringen, so muß ich hier das in meinen früheren Darlegungen Gesagte wiederholen, daß einmal keinmal ist und man es vorziehen muß, lieber zehnmal zu 1 RM. als einmal zu 10 RM. gehört zu werden. Der Staat hat ein gewaltiges Instrument, die moderne Produktion seinen Bürgern in vernünftigen kleinen Dosen näherzubringen, zur Verfügung im sich über das ganze Reich erstreckenden Rundfunk mit seinen namhaften und sicheren Einnahmen, die zuweilen selbst Experimente gestatten würden. Aber es kommt vor, daß Anträge von Programmen, welche bei ihrer Darbietung in einem Sender ausgezeichnete Würdigung erfahren haben, von anderen kurzerhand abgelehnt werden. Gelegentlich eines solchen Vorkommnisses erlaubte ich mir vor nicht langem, in Stuttgart dahin vorstellig zu werden, daß bei dem ungeheuren Musikverbrauche des Rundfunks es doch möglich sein müßte, einoder zweimal im Jahre 20—30 Minuten für eine noch dazu durchaus völkische und jahrzehntelang brachgelegene Kunstgattung, wie es die Ballade ist, zu erübrigen. Worauf ich unterm 17. September folgenden Bescheid erhielt: „In einer richtungweisenden Rede über die Aufgaben des Rundfunks hat Reichsminister Dr. Goebbels erklärt, daß für diese Förderung des Neuen sich nicht der Rundfunk, sondern in erster Linie der Konzertsaal einzusetzen hätte." Das Radio also schränkt die Gegenwartsmusik in seinem Bereiche tunlichst ein, ihre Pflege im Konzertleben, so wünschenswert sie wäre, stößt aber, wie schon gesagt, auf allerlei Schwierigkeiten, während die Kitschmusikfabrikanten nach wie vor den Rahm abschöpfen. Der äußere Erfolg einiger ganz weniger schon seit Dezennien „Angelangter" ist kein Maßstab für die tatsächlichen Verhältnisse, unter denen namhafte Talente heute zu arbeiten gezwungen sind, und darum erging meine von Herrn Direktor Ritter anscheinend völlig mißverstandene Anregung, deren praktischer Wert am besten daraus erhellt, daß meine österreichischen bzw. Wiener Tantiemen pro 1937 viermal so groß waren als die aus ganz Deutschland geflossenen; was wohl mit seine Ursache darin haben mag, daß man dort leicht und billig, hier dagegen schwer und teuer aufführen lassen konnte.

* Musikalisches Presse-Echo *

Gegen den Schlager

Wir veröffentlichen den Bericht einer Rede, die der Vizepräsident der Reichsmusikkammer, Prof. Paul Graener, auf der Reichstagung der deutschen Komponisten in Schloß Burg an der Wupper gehalten hat. Prof. Graener berührte hier ein bisher noch ungelöstes Problem: das heute nach wie vor grassierende Schlagerunwesen. Weiter ist aus der Rede bemerkenswert, daß nach Ansicht des Leiters der deutschen Komponisten mehr die Hörer als die Komponisten selbst für den Stillstand der heutigen zeitgenössischen Musik verantwortlich zu machen sind.

In seiner Rede führte Prof. Graener u. a. aus: Ich muß feststellen, daß viel öfter das Publikum die Künstler im Stich gelassen hat als umgekehrt. Mehr als eine Ausstellung „Entartete Musik", die man für die Reichsmusiktage in Düsseldorf zusammenzustellen versucht hat, täte uns eine Ausstellung „Der entartete Hörer" not. Im allgemeinen sind die Hörer bei aller Liebe zur Musik nicht willens, das Opfer der Mitarbeit zu bringen; sie wollen ihren altbekannten Mozart oder Beethoven hören. Aber wir Lebenden haben auch ein Recht zu leben und kämpfen einen schweren Kampf. Graener richtete an alle die Bitte, sich nicht mit dem Anhören guter zeitgenössischer Musik zu begnügen, sondern in der eigenen Familie und bei Bekannten die Liebe auch zur Kunst der Gegenwart zu wecken oder sie zu stärken. Er fuhr dann fort: Bei diesem Bemühen haben wir einen schlimmen Feind: das ist die Plattheit der sogenannten Volksmusik, das ist der Schlager, der überall, besonders von der Jugend, gesungen wird. Ich rufe alle Väter und

Mütter auf, nicht zu dulden, daß ihre Kinder Schlager ins Haus bringen. Ich fordere die Jugend auf, daß sie sich in Kaffee- und Tanzhäusern dagegen wehrt, daß solche Schweinereien gespielt werden; sie soll dagegen protestieren und die Lokale verlassen. Gegen Fröhlichkeit ist gewiß nichts einzuwenden, aber sie muß sauber bleiben. Vergleichen Sie einmal mit unserer Schlager- und Tanzmusik die Tanzmusik zur Zeit von Strauß, Millöcker und Suppé. Nicht daß die Musik so schlecht geworden ist, erschüttert uns so, sondern daß das Volk sie sich gefallen läßt. Das zeigt, daß wir innerlich verkommen sind. Sie kann nur bestehen, weil wir zu lau sind. Wir müssen den Mut haben, die Kerle, die solche Musik anbieten, zum Tempel hinauszujagen. Wir müssen uns wehren, daß unsere Fröhlichkeit durch sie beschmutzt wird. Dann wird die Atmosphäre wieder reiner werden. Daß auch wirtschaftlicher Schaden angerichtet wird, dafür gab Graener ein Beispiel: Da haben „Dichter" und „Komponist" des Schlagers „In München steht ein Hofbräuhaus — eins, zwei g'suffa..." in einem Jahr nicht weniger als 30 000 Mark mit diesem Machwerk verdient, trotz der niedrigen Bewertung solcher Musik bei der Abrechnung durch die Stagma. „Ich schäme mich, demgegenüber die Zahlen zu nennen, die etwa auf ein Streichquartett entfallen, also auf wertvolle Musik, die unsre Kultur bereichert. Solange die Verfertiger des musikalischen Unrats noch die Möglichkeit haben, solche Summen zu verdienen, schaffen wir es nicht."

Graener erklärte zum Schluß, daß er die letzten Jahre seines Lebens dazu benutzen wolle, eine Fackel zu entzünden, mit der dieser Schandfleck ausgebrannt werden solle. Er rief jeden einzelnen dazu auf, diesen Kampf mitzukämpfen, gleichgültig, wo er im Leben stehe. „Lassen Sie Schloß Burg zum Ausgangspunkt werden für diesen Kampf. Klein ist zunächst die Zahl der Verschworenen, aber sie wird lawinenartig wachsen und eines Tages Sieger sein!"

(Kölnische Zeitung, 19. Oktober 1938.)

Gemeindliche Kunstpflege

Als sich der Deutsche Gemeindetag nach Beratungen mit der Reichsmusikkammer entschloß, den deutschen Städten und Landschaften eine starke Initiative auf dem Gebiete der Begabtenförderung des Konzertwesens zu empfehlen, konnte man nicht ahnen, einen wie starken Einfluß dieser Plan auf das deutsche Konzertwesen ausüben würde. Seitdem ist, nach nur einjähriger Arbeit, ein stolzes Gebäude der Förderung junger Musiker errichtet worden: Musikschüler und Musikstudenten, deren Begabung auf künftige besondere Leistung schließen läßt, werden durch Stipendien ihrer Heimatstädte und der Provinzen und Länder gefördert. Junge Musiker, die ihr Stipendium beendet haben, erhalten die Möglichkeit, in Konzerten junger Künstler, die jeweils für einen oder mehrere Gaue errichtet sind, ihr Können zu beweisen. Früher mußten die jungen Musiker für teures Geld einen eigenen Abend geben, der meist nur von Familienangehörigen und Freunden besucht war. Heute erhalten diese Künstler ein wenn auch bescheidenes Honorar und spielen vor aufmerksam lauschenden Fachleuten, die gekommen sind, um die besten Begabungen zu finden. Mit Beginn der Winterspielzeit 1938/39 werden in nicht weniger als fünfundzwanzig deutschen Städten regelmäßig Konzerte junger Künstler gegeben; es ist zwar gewiß, daß nicht alle Musiker, die in diesen Konzerten vorgestellt werden, kommende große Musiker sind, aber man darf hoffen, daß künftig kein Talent mehr durch unübersteigbare Hindernisse von der öffentlichen Anerkennung getrennt sein wird. Die besten dieser jungen Begabungen werden in Stunden der Musik vorgestellt, die in Berlin, Hamburg, München und Düsseldorf errichtet sind. Die Gründung einer Wiener Einrichtung steht bevor. Die Stunden der Musik sind nicht nur Förderungseinrichtungen junger Talente, sondern sie sind gleichzeitig ein hohes Lied der Kameradschaft. In den Stunden der Musik wirken die führenden deutschen Künstler mit, um ihre jungen Kameraden vorzustellen. Sie spielen unter denselben wirtschaftlichen Bedingungen wie die jungen Künstler und erhalten für ihre Mitwirkung ein Honorar von höchstens hundert Reichsmark. An die Stunden der Musik schließen sich dann die letzten Förderungseinrichtungen, die die Tür zum Erfolg vollends öffnen: Musikpreise der Städte, Provinzen und Länder und der große Musikpreis des Reiches, den Reichsminister Dr. Goebbels jüngst verkündete. Zweckmäßige Vereinbarungen zwischen Deutschem Gemeindetag, Reichsmusikkammer und NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sichern die Bekanntgabe der besten jungen Künstler an die gemeinnützigen und gewerbsmäßigen Konzertveranstalter.

Nachdem die Einrichtung der Städtischen Musikbeauftragten sich für die städtische Musikpflege außerordentlich bewährt hat, hat sich der Deutsche

Gemeindetag im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer entschlossen, den Landräten die Bestellung von Kreismusikbeauftragten zu empfehlen. Diese Landkreismusikbeauftragten sollen den Landrat in Angelegenheiten der Kreismusikpflege beraten, die Städtischen Musikbeauftragten in kreisangehörigen Gemeinden fördern und die Gemeindeverwaltungen ohne Städtische Musikbeauftragte unmittelbar beraten. Die Landkreise machen in zunehmendem Maße von dieser Empfehlung Gebrauch. Schon jetzt sind in mehr als hundert Landkreisen Kreismusikbeauftragte bestellt und bestätigt worden.

Die Verordnungen über die Neuregelung der gewerbsmäßigen Konzertvermittlung und gewerbsmäßigen Konzertunternehmung setzen den planmäßigen Neubau der deutschen Konzertwirtschaft fort. Vor der Machtübernahme war die Konzertvermittlung teils an eine einzelne staatliche Konzession, teils an überhaupt keine Konzession geknüpft, und die Vorschriften waren uneinheitlich und unvollkommen. Der Berufsstand litt unter unzulänglichen Personen. Die bestehenden Vorschriften gaben weder den Konzertvermittlern eine gesunde Berufsgrundlage noch den Künstlern die erforderliche Sicherheit. Nunmehr gelten reichseinheitliche Vorschriften für beide Berufe, die Tätigkeit der Konzertvermittlung und gewerbsmäßigen Konzertunternehmungen ist an Reichszulassungen geknüpft. Beide Berufe stehen unter Reichsaufsicht. Die Zulassungen sind nach Anhörung der Stadtverwaltung erfolgt, die sich über örtliches Bedürfnis und Berufseignung äußert.

Man hat es seit Jahrzehnten für völlig unmöglich gehalten, die Mitglieder der Kulturorchester in reichseinheitliche Tarifgruppen einzugliedern. Der Sondertreuhänder der Arbeit hat den schwierigen Versuch unternommen, eine Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester zu erlassen. Nach langen Beratungen in einem Ausschuß ausgezeichneter Sachverständiger ist das Werk gelungen. Die Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester ist am 30. März veröffentlicht. Die Tarifordnung umfaßt die gesamte Tätigkeit der Orchestermitglieder vom Beginn bis zum Ende des Vertrages. Sie regelt vor allem auch die Eingruppierung der Orchester in Tarifgruppen und die Vergütungen der Orchestermitglieder sowie die Altersversorgung im einzelnen. Die Zugehörigkeit des Orchesters zu einer Vergütungsgruppe bestimmt der Orchesterträger: Er ist dabei an die Zustimmung des Sondertreuhänders der Arbeit gebunden, der seine Entscheidung nach Anhörung der Reichsmusikkammer und der Reichstheaterkammer trifft. Es ist anzunehmen, daß die Eingruppierung der Kulturorchester nach gerechten Gesichtspunkten erfolgt: In der Brust des Oberbürgermeisters kämpfen Gründe der künstlerischen Leistung und einer gesunden Finanzwirtschaft. Der Sondertreuhänder der Arbeit wird sich darauf beschränken, die gerechte Einstufung nach Anhörung der Fachleute zu überwachen, vielleicht wird das wohlgelungene Werk weitere Folgerungen nach sich ziehen für andere Berufsgruppen des Theaters.

Die Vereinbarung zwischen Reichserziehungsministerium, Reichsinnenministerium, Deutschen Gemeindetag, Reichsjugendführung und NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" über die Musikschulen für Jugend und Volk wird bereits in absehbarer Zeit erhebliche Folgen haben für die Intensivierung des deutschen Konzertwesens. Eine singende und musizierende Jugend ist das Fundament künftiger Musikpflege. Für das Verständnis der Musik ist Selbstmusizieren die beste Voraussetzung. Seit Jahrzehnten arbeiten in vielen Städten, vor allem des Südens und des Westens, ausgezeichnete Singschulen. Es galt, diese Städtischen Singschulen hinüberzuführen in die neue Zeit und sie in eine enge Verbindung zur Hitler-Jugend zu bringen, welche die deutsche Jugend führt und demnächst restlos umfassen wird. Außerdem galt es, neben dem Singschulunterricht Instrumentalgruppenunterricht zu stellen. Musikschulen für Erwachsene bildeten die dritte geforderte Ergänzung der Städtischen Singschulen. Neben den Kulturorchestern, die aus Berufsmusikern bestehen, spielen im Kulturleben des deutschen Volkes, vor allem in den kleinen Städten und großen Dörfern, die Laienorchester eine besondere Rolle. Die Laienorchester auch in den Dienst der Gemeinden zu stellen, ist der Zweck einer Vereinbarung, die der Deutsche Gemeindetag soeben mit der Reichsmusikkammer geschlossen hat. Den Gemeindeverwaltungen bis zu 20 000 Einwohnern, in deren Gebiet keine geeignete Berufs- oder Lehrlingskapelle besteht, ist empfohlen worden, einer im Gemeindegebiet ansässigen Laienkapelle die Bezeichnung „Stadtkapelle" zu verleihen, wenn das Bedürfnis der Gemeinde nicht durch eine in der Umgebung bestehende Berufs- oder Lehrlingskapelle befriedigt werden kann. Für die Anerkennung und ihre Voraussetzungen, für die Organisation und Tätigkeit der Gemeindekapellen geben die Empfehlungen des Deutschen Gemeindetages und der Reichsmusikkammer eine gute Grundlage.

(Aus einem Aufsatz der Zeitschrift „Der Gemeindetag".)

Fördert durch Eure Mitgliedschaft zur NSV. deren soziale Einrichtungen.

Die Tücke des Requisits

Zwei Anekdoten von Hans Freund

Es ist ein eigen Ding um die Anekdoten, um die Theateranekdoten im besonderen. Sie werden gern immer wieder erzählt, und jeder Erzähler pflegt sich den Anschein zu geben, als sei die zugrunde liegende Begebenheit gerade ihm vorgekommen. Da meistens hinzugefügt wird: das sei damals, in der guten alten Zeit des Theaters gewesen, als man bei der Schmiere angefangen habe, als überhaupt das Theaterleben noch viel lustiger gewesen sei als jetzt, wo man nun zu verdientem Ruhm, Amt und Würden gekommen sei, zu einer Zeit jedenfalls, wo so etwas, wie man jetzt erzähle, noch hätte vorkommen können — da also, wie gesagt, allen erzählten Theateranekdoten selten diese Einleitung fehlt, haftet ihnen ein Schein von Unglaubwürdigkeit an (vor allem auch deshalb, weil so viele die gleichen Erlebnisse hatten — sie waren wohl an der gleichen Schmiere —).

Diese Einleitung war notwendig, um den beiden folgenden Berichten den Charakter wirklicher Tatsachenberichte zu geben, denn die beiden folgenden Begebenheiten sind erstens wirklich „wirklich passiert", zweitens nicht in den Zeiten des Anbeginns theatralischer Kunst, sondern in der Gegenwart — der Ort der Handlung ist also nicht das Hamburger Stadttheater zur Zeit Hein Bötels, sondern die Hamburgische Staatsoper —, und die Beteiligten leben alle noch, mehr, sind noch heute ehrenwerte Mitglieder der hier verpflichteten Künstlerschar, die sicher gern die Richtigkeit der zu schildernden Geschehnisse bezeugen werden:

Ein Königreich für ein Schwert...

Die Tragik im letzten Akt des Tristan verdichtet sich im Hintergrund der Bühne zu einem heldenhaften Kampf zwischen dem Schurken Melot und dem treuen Kurwenal. Das tragische Schicksal wahrer Helden und Richard Wagner schreiben vor, daß sie sich gegenseitig fällen, worauf dann Kurwenal sterbend sich zum Lager seines Herrn schleppt, um zu dessen Füßen als sein getreuester Mann das Leben zu enden. Fürwahr eine ergreifende Szene.

In einer der letzten Aufführungen hier nun verwunderten sich die Zuschauer mit Recht, daß sich die rechte Ergriffenheit nicht einstellen wollte, da Kurwenal zwar an Tristans Lager zusammenbrach, der Tod sich aber nicht glaubhaft einstellen wollte, vielmehr der Körper von ruckartigen Erschütterungen belebt war, die aussahen, als kämen sie von einem unterdrückten gluckfenden Lachen. Auch fiel auf, daß im Hintergrunde der entseelte Leib des schurkischen Melot verschwunden war. Man fragte sich, was wohl geschehen sei —, hier sei es erstmalig berichtet:

Bis zu dem Auftritt des Melot war die Vorstellung gut, sehr gut sogar verlaufen, und Kurwenal konnte ein gewisses Glücksgefühl nicht unterdrücken, daß nun die anstrengende Partie ihrem Ende zuneigte; er nahm sich vor, ein übriges zu tun und mit einem schönen Tod die Zuschauer zu rühren und seine treffliche Leistung zu krönen. — Melot, der hinter der Szene seinen Auftritt erwartete, dachte ähnliches: noch einmal wollte er dem Publikum ein Spiegelbild abgefeimtester Schurkerei abgeben, sich damit zwar die Sympathie der mitfühlenden Seelen verscherzen, dafür aber die Begeisterung der Kenner, wohl gar der Kritiker, verdienen. Die Schurkerei sollte ihm anders zwar, doch abgrundtiefer, denn je gelingen: Kaum aufgetreten, bemerkte er mit Schrecken, daß ihm zum Kampfe mit Kurwenal zwar nicht der Mut, wohl aber das wichtigste heldische Requisit fehle: das Schwert! Wilde Flüche fallen ihm ein: Auf den Garderobier, über dessen sträfliche Nachlässigkeit er sich schon immer hätte beschweren wollen, nun hätte er den Salat, auf den Requisiteur, der doch schließlich wissen müsse, daß er ein Schwert brauche, um Kurwenal zu erschlagen, auf den Inspizienten, dessen Lässigkeit allein solche Vorkommnisse zuzuschreiben seien — inzwischen geht die Musik weiter, die Dirigierbewegungen des Kapellmeisters scheinen zur Eile zu mahnen, und vor ihm steht Kurwenal mit gezücktem Schwert, bereit zum Kampf auf Leben und Tod. Da fällt ihm eine Perfidie ein, gemeiner als alle Schurkerei des Melot. Er zischt Kurwenal zu: „Gib mir dein Schwert!" Kurwenal, überrumpelt durch den plötzlichen Anruf, völlig aus der Situation gerissen, gibt ihm wahr und wahrhaftig sein Schwert — und Melot, nun vollständig Herr der Lage, erschlägt ihn mit wuchtigen Streichen. Da erst wird Kurwenal klar, was sich ereignete, er entwindet Melot das Schwert wieder und streckt ihn seinerseits nieder, so daß jetzt wenigstens die Vorschrift des Werkes erfüllt ist, aber wer will es ihm verargen, wenn ihm nun der rechte Todesernst mangelte, wie auch Melot es vorzog, sich dem Blick des Publikums zu entziehen und den endgültigen „Tod" hinter der Szene zu finden.

Der Brief

Menschen mit gefühlvollem Herzen pflegen in Madame Butterfly im zweiten Akt erstmalig das Taschentuch zu ziehen und sich gleichsam vorberei-

tend damit über die Augen zu fahren, wenn der Konsul Sharpleß zur verlassenen kleinen Frau Schmetterling kommt, um ihr den Brief Linkertons vorzulesen. Die Arme ahnt nicht, daß sie die schmerzlichste Nachricht ihres Lebens erhalten soll, sie freut sich, da sie glaubt, Linkerton habe ihr geschrieben —, nur der Konsul weiß von dem Unheil, das über sie hereinbrechen wird, und das Publikum sieht aus seinen Mienen, daß sich Düsteres vorbereitet (außerdem ist der Inhalt gerade dieser Oper wohl allgemein bekannt), und darum werden meistens die Augen feucht. Einmal nun, es ist noch nicht lange her, schien der Konsul von der Lektüre des Briefes gar nicht so beeindruckt, wie es Puccini gewollt und das Publikum erwartet hatte, die Taschentücher waren gezückt, und doch machte niemand von ihnen Gebrauch. Der Konsul schien freudigste Nachrichten von Linkerton erhalten zu haben, jedenfalls war er der Heiterkeit der kleinen Butterfly näher als dem Schmerz, den er ihr doch zu bereiten hatte, wenn er auch scheinbar bemüht war, sein Lachen zu verbergen und mit Anstrengung eine würdige Miene aufzusetzen.

Das war so gekommen:

Bald nach seinem Auftritt mußte er zu seiner Bestürzung feststellen, daß er den Brief Linkertons, um den es doch ging, nicht bei sich hatte. Einige geflüsterte Worte an Suzuki baten um Hilfe in der Not. Die eilte denn auch von der Bühne, um irgendeinen der hinter der Szene Herumstehenden um ein kleines Blättchen zu bitten, das in Eile die Rolle des verlorenen Briefes übernehmen könnte. Eine hilfreiche Seele fand sich, zog einen Brief aus der Tasche, der denn auch noch zur rechten Zeit in die Hände des Konsuls gelangte. Die Szene nahm ihren Fortgang, und alles schien gerettet bis — ja bis Sharpleß auf die Aufforderung der Butterfly: „...und nun beginnet!" beginnen wollte, den Brief vorzulesen. Zum Teufel, was schrieb Linkerton: „Sag ihr, sie soll den Babykorb schrubben und dazu die kleine Bürste nehmen, die im Schuhkarton links liegt..." —

Wenn auch der Konsul bald einsah, daß hier, wie es schien, die Ehefrau der hilfreichen Seele aus der Ferne ihren Mann Anweisungen für das Hausmädchen gegeben hatte, so wird man doch verstehen, daß er in dieser Vorstellung mit besonderer Überzeugung den Brief zusammenknüllte und knirschte: „Jetzt zerhau' ich den Knoten — der Teufel hole den Linkerton!"

(Aus „Programm der Hamburgischen Staatsoper, Jahrgang 1938/39, Heft 2.)

Dem Gedenken Martin Plüddemanns

Seine glücklichste Zeit erlebte Martin Plüddemann in Graz, wo auch eine Martin-Plüddemann-Gasse nach seinem Namen benannt ist. Siegmund von Hausegger, der dort Martin Plüddemanns begabtester Schüler war, gedenkt seiner in seinen „Betrachtungen zur Kunst" mit folgenden Worten: „Anfangs der neunziger Jahre kam der Balladenkomponist Martin Plüddemann als Gesanglehrer des „Steiermärkischen Musikvereins" nach Graz. Er versammelte um sich einen Kreis stimmbegabter Anhänger seiner Werke und veranstaltete mit ihnen Balladenabende. Mit Begeisterung schloß ich mich diesem Kreis als Klavierspieler an und erging mich in den orchestral gedachten Begleitungen seiner großangelegten Balladen, in denen Plüddemann auf eine seit Karl Loewe nur wenig gepflegte Kunstgattung mit glücklichem Gelingen zurückgriff. Der Verkehr mit dem geistreichen und warmherzigen Manne wirkte auf mich ungemein anregend. Unter seinem Einflusse versuchte ich mich vorübergehend in der Komposition der Ballade."

1894 verließ Plüddemann Graz wieder und wandte sich nach Berlin. Dort leitete er in den letzten Lebensjahren die volkstümlichen Kunstabende des Schiller-Theaters und war zugleich Musikberichterstatter der „Deutschen Zeitung". Leider verfeindete er sich dort mit Wilhelm Tappert und Otto Leßmann, die ihn von da an durch das System der Totschweigetaktik zugrunde richteten, so daß er sich dem Trunke ergab und Aufenthalt in der Charité suchen mußte. In den nachfolgenden Briefen werden seine letzten Lebensnöte deutlich ersichtlich.

(An Cyrill Kistler.) „Breslau, 28. 6. 1893.

Verehrter Herr und Freund!

Ein aufrichtig bestimmendes ‚Wacker' rufe ich Ihnen zu bei Ihrem Kampfe gegen ausländische Opernkomponisten und einheimische Viehlolokl-Dummheit. ‚Der Deutsche ist niederträchtig', hat Arnold Ruge gesagt. Ich füge hinzu: kleinlicher, erbärmlicher Neid auf jeden Landsmann, der sich auszeichnet, ist ihm angeboren, im Unterschied von Russen und Franzosen, die wieder übermäßig stolz auf jeden ihrer Landsleute, mit dem nur halbwegs etwas anzufangen." —

(An den gleichen.)

„Krummhübel am Riesengebirge, 1. Juli 1893.

Leider kann ich zu den vorzüglichen Aufführungen nicht kommen. Ich habe mich bei den endlosen Mühen, die Herausgabe meiner Balladen zu ermöglichen, überanstrengt, und bedarf nun längerer

Erholung und tiefer Ruhe, bis es im September wieder scharf losgeht." —

Am 26. November 1893 schrieb Plüddemann an Musikdirektor Theodor Röhmeyer in Pforzheim aus Graz:

„Hochgeehrter Herr!

Ihr werthes Schreiben erhalten! Sende Ihnen anbei 1 Exemplar ‚Lieder'. Sängern sende nicht gerne mehr irgend etwas gratis, die Versprechungen werden zu selten gehalten. Wo meine Sachen ‚gemacht' werden, ist's auf die Initiative wirklich tüchtiger Musiker zurückzuführen. Von den Sängern und -innen sind nur wenige, die ‚Intelligenz!' genug zum selbständigen Handeln besitzen."

(An den gleichen.)

„Schöneberg bei Berlin, 8. 1. 1895.

Leider sitze ich immer noch in Berlin, habe eigentlich mehr und lohnender zu thun, wie in Graz, bin aber doch ungern hier, denn gerade hier sitzen die von Ihnen mir so sympathisch mit einem seit Bülow claßischen Ausdruck benamseten Schw. — sehr dicht gesäet. Ich sehne mich nach irgend einer festen Anstellung als Dirigent, Gesanglehrer oder — wenn es nicht anders sein kann, Recensenten-Hund.

Ich muß doch sehr mit der Existenz ringen!"

(An den gleichen.)

„Berlin W, Yorkstraße 44, 16. 11. 95.

Das Gesindel schweigt mich einfach todt! — Das Concert des Wagner-Vereins war so überfüllt, daß kein Apfel zur Erde konnte — Aufnahme erst kühl, dann großartig. — Nachher großes ‚Lumpen', wobei ich von den Vorstandsmitgliedern als ‚Nachfolger Loewes' etc. pp. gefeiert. — Preße sagte keinen Ton, während sie zu gleicher Zeit die langweiligsten Concerte zum Davonlaufen ausführlich besprechen. — Hab's nicht anders erwartet. — Seh aber nicht ein, warum ich die Sachen meiner Gegner nicht ‚machen' soll, soweit sie mir gefallen. Einiges von E. E. Taubert, v. Koß, sogar einiges Wenige von den ‚Erzschurken' und ‚Oberschuften' Tappert und Leßmann gefällt. Ich bin keine so kleine und enge Seele, wie meine Widersacher zu sein scheinen! — Adio! Ich ringe mit der ‚Existenz'! O weh!"

Jeder beachtenswerte Fortschritt in der Saitenherstellung findet seinen Ausdruck in den berühmten

Pirastro-Saiten

Eudoxa Gelb-Etikett

Gold-Etikett Schwarz-Etikett

★

Am 8. Oktober 1897 starb Martin Plüddemann zu Berlin, wie die Todesanzeige sagte: „Zu früh für die Hoffnungen, die auf ihm ruhten."

(Aus einem Aufsatz von Albert Pfeiffer, der ungedruckte Briefausschnitte vorlegt, im Münchner Völkischen Beobachter vom 8. Oktober 1938.)

Verdi

Zum 125. Geburtstag des Meisters am 10. Oktober

Die „Falstaff"-Fuge — ein phänomenales Stück — schrieb ein Einundachtzigjähriger. Immer wieder betonte Verdi, als er an seiner letzten Oper arbeitete, man solle nicht auf ihre Vollendung warten. „Ich mache es zu meinem Zeitvertreib", diese Wendung kehrt in seinen Briefen immer wieder. Es ist die volle Gelassenheit, die volle Souveränität des erfüllten Lebens, die die Zeit der Arbeit am „Falstaff" beherrscht. Um diese Zeit mag Verdi gewußt haben, daß das Menschenleben nichts ist als „Stoff zu Träumen". Aber noch der Sechsundsiebzigjährige, der „Othello" schreibt, glaubt mit ganzer Kraft an die Macht der Leidenschaften, deren musikalischer Gestaltung sein ganzes Schaffen galt. Wir wissen aus den Briefen an seine Textdichter, wie er sein ganzes Leben lang elementare Konflikte suchte, daß ihm die äußere Wahrscheinlichkeit der Vorgänge in einem Libretto wenig, die innere Wahrheit der Charaktere alles bedeutete. Man hat früher gern über die banalen oder abstrusen Texte gespottet, die Verdi komponiert habe, über die „Schauerdramatik" des „Rigoletto", über die „Hintertreppenromantik" der „Macht des Schicksals", über die „Verworrenheit" des „Troubadours". Glaubte man wirklich, ein dramatisches Genie wie Verdi hätte sich mit solchen Vorwürfen begnügen müssen, weil er „nichts Besseres" bekommen habe? Man glaubte es; denn man hat ja nicht nur Verdi, sondern auch Mozart („Così fan tutte") und Weber („Euryanthe)" wegen des angeblichen Unsinns, den sie komponieren „mußten", bemitleidet. Welch ein Irrtum über die Dramaturgie der Oper! Als ob es auf die Vorgänge ankäme und nicht auf die Affekte,

die sie auslösen! Den jungen Verdi erfüllte übermächtig das revolutionäre Pathos des glühenden Patrioten (der er zeitlebens geblieben ist), den mittlern die Faszination eines erotischen Pandämoniums, den alten eine tiefe Erschütterung vor der Gewalt des ausweglosen Verhängnisses („Othello"). Durch die Reaktion der Seele auf den Anruf dieser Kräfte entzündete sich eine Inspiration. Daß diese Reaktionsfähigkeit sich immer mehr verfeinerte, daß Verdis musikalische Psychologie immer differenzierter wurde — man denke an die zunehmende Sensibilität der klingenden Charakterzeichnung bei Gestalten wie Macbeth, Rigoletto, Simone Boccanegra, Philipp („Don Carlos"), Jago („Othello"), Falstaff —, ist eine Erscheinung der fortschreitenden geistigen Entwicklung und der reifenden Meisterschaft. Aber daß die Prägnanz und Schlagkraft dieser musikalischen Charakteristik in den Alterswerken noch genau so frappierend ist wie in den Werken der Frühzeit, das ist eine Wirkung der ungebrochenen elementaren Natur, der jähen, in gewissem Sinn sogar primitiven Erlebnisfähigkeit Verdis, für den das Tragische niemals, wie für Schiller und Wagner, in der Schuld, sondern, wie für Shakespeare, in der Leidenschaft wurzelt.

Wie Shakespeare wollte Verdi für das Theater schreiben. Was er über seine Kunst und sein Kunstprinzip geäußert hat, entsprang niemals einer kunsttheoretischen Spekulation, sondern bezog sich immer nur auf die Anforderungen der Praxis. Nichts lag Verdi ferner als der messianische Eifer, mit dem Wagner den Herrschaftsanspruch seiner Kunsttheorie begründete. Er hatte niemals die Absicht, die italienische Oper zu reformieren, obgleich er die Gefahren, die ihr von gewissen Entwicklungstendenzen des 19. Jahrhunderts her drohten, ganz klar erkannte. „Ihr (Deutschen) seid", schrieb er an Hans von Bülow, als dieser ihm mit der Objektivität eines wahrhaft souveränen Geistes seine Wandlung vom Gegner zum Bewunderer bekannt hatte, „noch so glücklich, Söhne eines Bach zu sein. Aber wir? Auch wir, Nachkommen eines Palestrina, hatten einst eine große Kunstübung, und es war die uns eigene. Jetzt ist sie verfälscht, und es droht ihr der Untergang! Können wir vielleicht von vorn anfangen?" Kein andrer als Verdi hat die italienische Opernmusik wieder zur echtesten Äußerung des künstlerischen Ingeniums seines Volkes gemacht, keiner hat so viel zur Abwehr des drohenden Untergangs italienischer Kunstübung getan wie er. Aber er hat es nie für seine Aufgabe gehalten, etwa mit Vorschlägen zur Rettung der dramatischen Musik an die Öffentlichkeit zu treten. Er hätte es wahrscheinlich überhaupt abgelehnt, das Theater als eine Stätte zu betrachten, von der aus irgend etwas gerettet werden könnte außer dem Geschmack des Publikums. Was Verdi von der Kunst verlangte, war Wahrheit des Ausdrucks. Sich selbst schrieb er das Verdienst zu, immer nach dieser Wahrheit gestrebt zu haben — nicht mehr. Wir sprachen von Verdis Weltruhm, der ihm schon — und in einem Maße, wie es nicht vielen Künstlern beschieden ist — zu Lebzeiten zuteil geworden war. Der Weltruhm ist auch dem nun bald vier Jahrzehnte verewigten Meister geblieben. Aber er hat eine Strukturwandlung durchgemacht, die nicht nur die individuelle Bedeutung Verdis, sondern auch die Gültigkeit des von ihm vertretenen Kunstprinzips in einem ganz andern Licht erscheinen läßt als in der ersten Phase. Wenn man früher von Verdis Ruhm sprach, meinte man Verdis Popularität. Gewiß: Volkstümlichkeit ist unter den vielerlei Arten der Wirkung, die ein großer Künstler ausübt, eine der schönsten. Aber es hatte einst doch einen etwas fatalen Beigeschmack, wenn man Verdi einen „populären Komponisten" nannte. Man dachte dabei mehr an die Verbreitung seiner Melodien durch den Leierkasten als durch die Opernbühne. Man genoß sie mehr durch das Medium der Tenöre und Primadonnen, als daß man von ihrer besonderen musikalischen Bedeutung vollends überzeugt gewesen wäre. Diese Auffassung wurde durch die Praxis der Opernhäuser unterstützt. Wie lange ist es her, daß man die ganze Fatalität des Begriffs „Repertoirevorstellung" vornehmlich in Verdi-Aufführungen erleben konnte? Dennoch: Der Popularität als solcher tat diese Aufführungspraxis keinen Abbruch. Sie bot ja alles, was man in allen Ländern der Welt und sogar in Italien selbst als typisch italienisch empfand (gegen diesen Irrtum richtet sich Verdis Bemerkung von der Verfälschung der italienischen Kunstübung in dem Brief an Bülow): Den „glutvollen" Schwung, das „leidenschaftliche" Rubato, die Fermaten auf den hohen Tönen, die bald schmachtende, bald wilde Operngestik. Daß es erste Pflicht des Dirigenten war, temperamentvoll zu sein und mit dem Orchester schmissig zu begleiten, ist selbstverständlich; denn daß Verdis Orchester im wesentlichen nur ein erweitertes Begleitinstrument für die Singstimmen sei, schien ausgemacht. Verdis Genie war, daß er Melodien schrieb, die man nachpfeifen konnte. Aber um für „voll" zu gelten, dazu ermangelte er der „Tiefe"; und wo man ihm dann dennoch Tiefe zugestehen mußte — in seinen Spätwerken — da behauptete man, das sei der Einfluß Wagners.

(Aus einem Gedenkaufsatz von K. H. Ruppel in der Kölnischen Zeitung vom 9. Okt. 1938.)