

IMRG

INTERNATIONALE max REGER gEsellschaft

Max Klinger und Max Reger

Max Regers 111 Canons

Regers Musik: „Ein einziges, großes, umfassendes deutsches Volkslied“?

Mitteilungen 38 (2020)

Inhalt

Impressum	2
Bilder und Gegenbilder (<i>Susanne Popp</i>)	3
Max Regers <i>111 Canons</i> (<i>Christoph Niggemeier</i>)	13
Dirigent Georg Fritzsch im Interview (<i>Almut Ochsmann</i>)	20
7 und ein halbes Mal (<i>Jürgen Schaarwächter</i>)	24
Max Klinger und Max Reger (<i>Almut Ochsmann</i>)	29
Margaret von Seydewitz (<i>Christopher Graf Schmidt</i>)	35
Serenadenkonzert des Max-Reger-Instituts	36
Reger-Rätsel (<i>Christopher Graf Schmidt</i>)	38

Liebe Leserinnen und Leser,

„Hofmusik“ hat in diesem Sommer eine ganz neue Dimension angenommen: Aus der Not heraus fanden viele Konzerte nicht in den ehrwürdigen Sälen mit Kronleuchtern und Samtsitzen statt, sondern im Freien, in Hinterhöfen und Gärten. So auch im Max-Reger-Institut: In dem vom Alltagstreiben abgeschotteten Innenhof konnte das Institut seinem treuen Publikum auch in diesen schwierigen Zeiten Musik von Reger und anderen live präsentieren.

Jetzt wird es langsam herbstlich und Freiluftkonzerte werden ungemütlicher. Zeit für gute Bücher! Passend dazu halten Sie eine etwas dickere Ausgabe der *Mitteilungen* in Händen. Außerdem lohnt sich ein Blick ins Reger-Portal im Internet. Dort stehen Brief-, Personen- und Institutionenkataloge des Max-Reger-Instituts jetzt online zur Verfügung (maxreger.info).

Viel Freude beim Lesen wünscht

Ihre Almut Ochsmann

Geschäftsanschrift: Internationale Max-Reger-Gesellschaft e.V., Alte Karlsburg Durlach, Pfingsttalstraße 7, D-76227 Karlsruhe, Telefon: 0721-854501, Fax: 0721-854502

E-mail: ochsmann@max-reger-institut.de

Bankverbindung: Commerzbank Siegen, IBAN: DE32 4604 0033 0812 2343 00 (für Überweisungen aus dem Ausland: SWIFT-Code COBADEFF 460)

ISSN 1616-8380

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft e.V. von Almut Ochsmann. Abbildungen: Titelseite, Max Klingers Atelier in Leipzig, Museum der Bildenden Künste Leipzig, S. 3, 10, 11, 31 Max-Reger-Institut, S. 21 Marco Ehrhardt, S. 24, 26, 27 Jürgen Schaarwächter, 25/1 Jann Reuter, 25/2 Saule Tatubaeva, S. 28 David Koch, S. 33 und 34 Museum der Bildenden Künste Leipzig, S. 36f. Niko Beer. Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis.

Regers Musik: „ein einziges, großes, umfassendes deutsches Volkslied“?

Bilder und Gegenbilder

Im September 2019 machte unsere Schriftführerin Frauke May-Jones dem Max-Reger-Institut ein wertvolles Geschenk: Ihr war eine Dokumenten-Sammlung übergeben worden, die sie nun großzügig dem MRI zur wissenschaftlichen Auswertung überließ. Neben der Urkunde des Krematoriums über Regers Einäscherung umfasst sie vor allem Ahnennachweise aus dem Jahr 1937. Die Schenkung gibt mir Gelegenheit, dem Aufsatz über die Rezeption des Schönberg-Kreises, die auf die fortschrittlichen, vielgesichtigen Momente in Regers Schaffen ausgerichtet war, eine Darstellung der eindimensionalen Gegenseit als „deutscher Meister“ folgen zu lassen.



Max Reger, fotografiert von Theo Schafgans

Die Vorgeschichte beginnt schon 1932, als Richard Eichenauer in seiner Untersuchung *Musik und Rasse*¹ Max Reger der „ostbaltischen Rasse“ zuordnete und damit zu begründen suchte, warum der Komponist dem deutschen Volk immer seelisch fremd bleiben werde. Keine „nordisch-germanische Tonkunst“ erwecke „jenes bezeichnend Regersche Gefühl des Quälenden, eines freien Aufschwungs Entbehrenden, in unbefriedigende Tiefen Bohrenden, sich endlos und qualvoll um sich selbst Drehenden.“² Zur Untermauerung zog Eichenauer neben dem bekannten Porträt-Foto von Theo Schafgans die Musikliteratur heran: Walter Niemann schildere, so Eichenauer, „wie der deutsche Musiker mit der ihm eigenen Gründlichkeit um Regers Besitz ringt und schließlich doch meist in einem kühlen Verhältnis zu ihm bleibt. Das läßt

sich gar nicht anders als rassistisch erklären: das ‘ostbaltische’ Seelenleben ist eben dem ‘richtigen’ Deutschen etwas innerlich Fremdes, auch durch ehrliches Ringen nicht Nacherlebbares; Reger hat das tragische Schicksal gehabt, in seinem Volke gewissermaßen ein seelisch Fremder zu sein.“³ Auch Karl Storck

1 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, München 1932; zu Max Reger siehe S. 265–267.

2 Ebd. S. 265f.

3 Vgl. Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart und letzten Vergangenheit bis zu den Roman-*

beschreibe in seiner Geschichte der Musik Regers „ostbaltisches“ Fühlen: „Die in schwerfälliger Lustigkeit tappenden Scherzi, das grau in grau verlaufende schwermütige Adagio und ein in Massen wühlendes, diese aufeinander türmendes Allegro, das leider weniger von gesunder Kraftbetätigung als von aufgepeitschter Erregtheit kündet.“⁴ Die bewundernden Töne, die Hermann Unger in seiner Biographie *Max Reger*⁵ angeschlagen habe, ließ Eichenauer zwar als dessen Recht gelten, beharrte jedoch: „Aber die Reger-Begeisterten sind dünn gesät in Deutschland; und das kommt nicht vom ‘Nachhinken der großen Masse’, sondern von einem ganz gesunden musikalischen Urgefühl, das sich gegen die Regersche Gefühlswelt wehrt.“⁶

Regers Schüler Karl Hasse und Unger, beide engagierte Mitglieder des vom NS-Chefideologen Alfred Rosenberg gegründeten Kampfbundes für deutsche Kultur, erhoben sogleich Protest.⁷ Unger sah den „Mangel einer klaren Terminologie und fester Definitionen in allen Rassefragen“ am Beispiel Reger bestätigt; wenn Eichenauer „Reger, den neben Pfitzner allerdeutschen Musiker der Neuzeit, in das Schlußkapitel ‘Gegenkräfte’“ einreihe, würde „der titanische Baumeister der Fugen“ ebenso vergessen wie „der ausgelassene Humorist der Sonatenscherzi [...], die gewiß kein ostischer Weltschmerzler oder ein ‘endlos und qualvoll um sich Drehender’ schaffen kann.“⁸

Seitdem nutzten Hasse, seit 1932 Schriftleiter der Mitteilungshefte der Max-Reger-Gesellschaft (MRG), und Unger, unterstützt von Walter Trienes, Schriftleiter des *Westdeutschen Beobachters*, jede Gelegenheit, den „deutschen Meister“ Reger zu feiern. Und Gelegenheiten gab es genug: 1933 den 60. Geburtstag, 1936 den 20. und 1941 den 25. Todestag und 1943 den 70. Geburtstag. Die Probleme, die Regers „wilde“ expressionistische Werke der Münchner Zeit oder auch so hochkomplexe wie seine Solokonzerte dieser simplifizierenden Sicht bereiteten, wurden beiseite geschoben und mit Emphase Regers Ringen um Abklärung und Einfachheit bis hin zu den „klassischen“ Mozart-Variationen betont: „der Faust ging als Sieger über den Mephisto hervor“.⁹ Als ein Kritiker

tikern, Klassizisten und Neudeutschen, Berlin 1913, S. 153–169, zitiert in Eichenauer, *Musik und Rasse*, S. 266.

4 Karl Storck, *Geschichte der Musik*, 2 Bde., Stuttgart 1922; hier Band 2, S. 408; zitiert in Eichenauer, *Musik und Rasse*, S. 266. [In Storcks Erstausgabe 1904 in einem Band ist das Urteil noch durchaus positiv].

5 Hermann Unger, *Max Reger. Darstellung seines Lebens, Wesens und Schaffens*, München 1921 (= *Zeitgenössische Komponisten*, Bd. II).

6 Eichenauer, *Musik und Rasse*, S. 266, Anm. 3.

7 Karl Hasse, *Mitteilungen und Bemerkungen*, in *MMRG 10* (1933), S. 16–19, Rezension auf S. 19.

8 Hermann Unger, „Musik und Rasse“, Rezension in *Deutsches Volkstum. Halbmonatsschrift für das deutsche Geistesleben* (Hamburg), 15 (1933), Heft 20, vom 2. 10. 1933, S. 878f.

9 Lukas Böttcher zu den *Mozart-Variationen*, in *Bach, Reger und das Barock*, in *Zeitschrift für Musik* 107. Jg., Heft 3, März 1940, S. 137.

etwa im Violinkonzert „Volkstümlichkeit und Einfachheit“ vermisste, wurde dies schlicht auf den falschen Maßstab zurückgeführt, der „von Fremdfühlenden ins deutsche öffentliche Schriftwesen hineingetragen“ worden sei.¹⁰ Mit anderen Worten von denen, die wie Arnold Schönberg und sein Schülerkreis das Zukunftsweisende an Regers Werk in musikalischen Interpretationen und theoretischen Analysen herausgestellt hatten und der von den Nationalsozialisten propagierten Eindimensionalität seines Schaffens widersprachen.

Max Reger - kein deutscher Meister? **Gegen den internationalen Ungeist in der Musik**

Überschrift aus dem *Westdeutschen Beobachter Köln Stadt*, 24. Oktober 1937

Der Konflikt führte 1937 zu einer großangelegten Kampagne. Den Auftakt gab ein Artikel von Trienes *Max Reger – kein deutscher Meister? Gegen den internationalen Ungeist in der Musik*, der am 24. Oktober im *Westdeutschen Beobachter* erschien und sich auf eine gegen Gerhard Frommels Buch *Neue Klassik in der Musik*¹¹ gerichtete „Kampfschrift“ von Karl Hasse bezog.¹² Hasse hatte sich darüber erregt, dass Frommel die Sachlichkeit eines Strawinsky gegen die Seelenhaftigkeit eines Reger ausspiele und ihm unterstelle, „die Form endgültig von innen zerbrochen und die Stilelemente restlos zerstört“ zu haben. Frommels Charakterisierung seiner Werke als „Ausdruck der ganzen heillosen Zerrissenheit“ jener Epoche¹³ kam für Hasse nicht nur dem Vorwurf der „Entartung“ gefährlich nahe, sie beschwor auch Gedanken an Eichenauers Rassenzuordnung herauf, von der er sich in der Rezension ausdrücklich distanzierte.¹⁴

Die Schriftleitung der Zeitung kündigte „eine Rundfrage an führende Musikerpersönlichkeiten über ihre Stellung zu Max Reger“ an,¹⁵ deren Ziel es war, „den gerade in letzter Zeit wieder stark in Erscheinung tretenden anti-Reger’schen Einflüssen zu begegnen.“¹⁶ Das Ergebnis erschien in der Sonntagsausgabe

10 Kritik eines Weimarer Festkonzerts in der Zeitung *Deutschland*, zitiert von Karl Hasse, *Wie Max Regers 60. Geburtstag begangen wurde*, in *MMRG 10* (1933), S. 11–13, hier S. 11.

11 Gerhard Frommel, *Neue Klassik in der Musik*, in ders., *Neue Klassik in der Musik. Zwei Vorträge*, Darmstadt 1937.

12 Karl Hasse, *Max Reger und die „Neue Klassik“*, in *MMRG 14* (Juli 1937), S. 8–12.

13 Walter Trienes, *Max Reger – kein deutscher Meister? Gegen den internationalen Ungeist in der Musik*, in *Westdeutscher Beobachter Köln Stadt*, Nr. 540, vom 24.10.1937

14 Hasse, *Max Reger und die „Neue Klassik“*, S. 11: Die von Eichenauer gewählte Fotografie Regers täusche, da sie „seine hellen Augen dunkel erscheinen“ lasse und ihn in unpassende Umgebung stelle.

15 Anmerkung zum Trienes-Aufsatz, in *Westdeutscher Beobachter Köln Stadt*, Nr. 540, vom 24. 10. 1937.

16 Laut Brief von Walter Trienes vom 25.10.1937 an Fritz Stein mit der Bitte um einen Beitrag, Max Reger-Institut.

vom 21. November 1937 mit bestätigendem Ausrufe- statt Fragezeichen: „Die einmütig lautenden Bekenntnisse [...] lassen erkennen, daß auch Max Reger zu den großen Führerpersönlichkeiten deutscher Musik gehört. [...] Möge [...] auch Reger seinen Einzug in die Walhalla zu Regensburg halten, damit die künftigen Generationen aus diesem symbolischen Vorgang für immer die Erkenntnis schöpfen: Auch Regers Musik ist Sinnbild dessen, was ‘deutsch und echt’ in unsrer Kunst!“ Im gleichen Tenor folgen Stellungnahmen von Komponisten, Interpreten, Funktionären und Wissenschaftlern. Den Gipfel der Vereinfachung bot Hasse, dem „Regers Musik in ihrer Ganzheit wie ein einziges, großes, umfassendes deutsches Volkslied“ erschien.¹⁷

Die nervöse Reaktion war nicht nur durch Frommels Beobachtungen verursacht. Zum einen hatten sich in den zunächst in der Bildenden Kunst geführten Debatten zur Stil-Ideologie die Versuche mancher Museumsdirektoren als vergeblich erwiesen, den Expressionismus als „deutschen Stil“ zu etablieren und damit vor der Verbannung als Verfallserscheinung der Weimarer Zeit zu bewahren;¹⁸ er zählte daher in der von Juli bis November 1937 in München präsentierten Ausstellung *Entartete Kunst* zu den angeprangerten Kunststilen. Zum anderen wog die Tatsache, dass Eichenauer in seiner 2. verbesserten und vermehrten Auflage von 1937¹⁹ an Regers „ostbaltischer“ Klassifizierung festhielt, nach vier Jahren Rassenwahn ungleich schwerer. Mit dem am 7. April 1933 erlassenen „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ war der Auftakt zur Vertreibung zunächst der jüdischen Beamten gegeben, die bald auch alle anderen Berufe erfassen sollte. Als nicht-arisches galt jeder, der einen jüdischen Großelternanteil in seinem Stammbaum hatte. Eichenauer selbst konnte im Vorwort der 2. Auflage befriedigt konstatieren: „Wenn ich 1932 schrieb, dies Buch erscheine zu einem Zeitpunkt, an dem die Kämpfe um die Rassenfrage einiges von ihrer Leidenschaftlichkeit zu verlieren schienen, so haben die seitdem vergangenen vier Jahre gezeigt, daß es nur die Stille vor dem Sturm war. Mehr als je steht [...] die Rassenfrage im Mittelpunkt der wissenschaftlichen und der politischen Erörterungen der Zeit.“²⁰

17 *Max Reger – ein deutscher Meister! Kampf gegen den internationalen Ungeist in der Kunst*, in *Westdeutscher Beobachter Köln Stadt* vom 21.11.1937. Ausführliche Zitate der Stellungnahmen und ihre Einordnung siehe Roman Brotbeck, *Einige Gedanken zur Reger-Rezeption*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (= *Veröffentlichungen des Max-Regel-Instituts XVII*), S. 587–608, hier S. 596–602.

18 Vgl. Ekhard Gillen, *Zackig ... schmerzhaft ... ehrlich ... Die Debatte um den Expressionismus als „deutscher Stil“ 1933/34*, in Wolfgang Ruppert (Hrsg.), *Künstler im Nationalsozialismus. „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 203–229, hier S. 210 und 212.

19 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, 2. Auflage, München 1937, 323 statt 286 Seiten der 1. Auflage; zu Reger siehe S. 293–296.

20 Vorwort zur zweiten Auflage, ebda., S. [5].

In diesem historischen Kontext wandte sich Regers Freund Fritz Stein im Sommer 1937 besorgt an Regers Lehrer und Biographen Adalbert Lindner:²¹ Ein namhafter Berliner Musikwissenschaftler habe ihm im Vertrauen mitgeteilt, dass ihm ein mit Reger gut bekannter Musiker versichert habe, Reger sei nicht ganz arisch; der Komponist habe ihm selbst gesagt, dass ein Großelternanteil jüdisch gewesen sei. „Max muß also da wohl einen schlechten Witz gemacht haben. Aber an einem solchen schlechten Witz haftet heute, wenn auch nur ein Tropfen Wahrheit darin ist, eine fürchterliche Tragik! [...] Vielleicht hat auch der Musikschriftsteller Eichenauer so etwas läuten hören, da er in der 2. Aufl. seines Buches 'Musik und Rasse' wiederum behauptet, 'Reger müsse seelisch und rassenmäßig im deutschen Volk stets ein Fremdling bleiben.' Was ist da nun zu tun? Jedenfalls das eine Wichtige, diesem vagen Geschwätz mit einwandfreiem urkundlichem Material entgegenzutreten.“²² Nun sollte Hans Schreyer das Material für eine Ahnenliste sammeln, die Stein in seine Reger-Biographie in der Reihe *Die großen Meister der Musik* aufnehmen wollte.

Obwohl Stein durch seine Stellung als Rektor der Berliner Musikhochschule, als Mitglied des Kampfbundes sowie durch verschiedene Funktionen in der Reichskulturkammer²³ Teil des nationalsozialistischen Systems war, war er nicht unangefochten. Zweifel an seiner Gesinnung äußerte Franz Adam, Leiter des NS Symphonie-Orchesters, gegenüber dem Geschäftsführer der Reichskulturkammer Franz Moraller noch im Juli 1935. Er möge erwägen, „ob Professor Fritz Stein im Präsidialrat der Reichsmusikkammer belassen werden soll. Da [...] besonders die Präsidialräte erprobte Nationalsozialisten sein sollen, hab ich größte Bedenken bei einer Zusammenarbeit mit Prof. Fritz Stein.“²⁴ Worauf sich dieser bemühte, in die Partei aufgenommen zu werden,²⁵ was jedoch erst 1940, drei Jahre nach Aufhebung der Aufnahmesperre der NSDAP,²⁶ genehmigt werden sollte.²⁷

21 Bericht von Hans Schreyer in der Einleitung seiner *Ahnenliste Max Reger*, die er damals auf Wunsch Fritz Steins anfertigte, doch erst 1959 in den *Blättern des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde* veröffentlichte (22. Jg., 1959, Nr. 2, S. 129–154).

22 Ebd., S. 129f.

23 Stein war am 27. April 1933 zunächst zum kommissarischen Leiter der Musikhochschule berufen worden; er wirkte als Mitglied des Präsidialrats und des Reichskultursenats der Reichsmusikkammer seit Einführung der Gremien, zudem als Leiter der Abteilung „Chorwesen und Volksmusik“ bis zur Umstrukturierung der Abteilungen 1939/40.

24 Brief von Franz Adam vom 12.7.1935 an Franz Moraller, in Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 98f.

25 Mit Brief vom 30.7.1933 an die Ortsgruppe „Schill“ der NSDAP, ebd., S. 99f.

26 Die NSDAP hob die mit Ausnahme von Sonderregelungen seit 1933 geltende Aufnahmesperre für Mitglieder zum 1.5.1937 auf; als Eintrittsdatum galt unabhängig von dem des Antrags der 1.5.1937.

27 Michael H. Kater räumt ein, dass viele Zugeständnisse Steins an das Regime dem Selbstschutz dienten und wohl geringfügiger ausgefallen wären, „wäre Stein unverwundbar gewesen“. In *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, Zürich 2000, S. 301.

Schon in drei von acht 1933 verfassten Berichten²⁸ eines anonymen, mit Hochschulinterna gut vertrauten Verfassers wurden Zweifel an der „deutschen Gesinnung“ Steins geäußert, den Kieler Studenten „für den Neuaufbau der deutschen Hochschule untragbar“ gehalten hätten.²⁹ Zudem sei er „jüdisch versippt“ durch seinen Schwager Frank Benedikt³⁰ und seine mit dem „russischen Juden Iso Elison [Elinson]“ verheiratete Tochter Hedwig.³¹ Am 26. Oktober wurde verraten, dass ein Kompositions-Stipendium unter seinem Vorsitz an einen Juden vergeben worden sei. Und am 15. November wusste der Denunziant zu berichten, dass Stein in seiner Rede zur Eröffnung der Cembalo-Schule an der Hochschule „die in Paris lebende polnische Jüdin Wanda Lewandowska [Landowska] als vorbildliche Cembalo Künstlerin“ gepriesen habe. Zudem habe er bei der Eröffnung der Tagung der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig eine Rede gehalten, „in welcher er mit als ironisch empfundenen Redensarten von der Notwendigkeit der arischen Grossmutter auch im heutigen Kunstleben sprach und überhaupt seine Rede in ironisierender und salopper Form hielt, die dem Akte der Kongresseröffnung wenig angemessen war.“ Derart bespitzelt und als „jüdisch versippt“ in die Enge getrieben, reagierte Stein sensibel auf die Nachricht von Regers nicht-arischer Abstammung; ironische Bemerkungen über arische Großmütter hielt auch er 1937 nicht mehr für angesagt.

Auch Regers Witwe Elsa war damals um den Ariernachweis ihres verstorbenen Gatten bemüht, wie aus ihrer Korrespondenz mit Justizrat Dr. Leo Ernst hervorgeht, die auch den Informanten nennt: Es handelt sich um den österreichischen Dirigenten, Komponisten und Musikschriftsteller Roderich von Mojsisovics, der damals am Trapp'schen Konservatorium in München lehrte. Ernst schrieb Elsa Reger am 11. November 1937, dass ihm unter den Nachweisen die Urkunde bezüglich der väterlichen Großmutter fehle. „Da der Professor von Mojsisovics vermutlich die Urkunden in meiner Kanzlei einsehen will und auf das Fehlen des Nachweises für Katharina Reger, geb. Jakob käme, bitte ich, eine diese betreffende etwa bei Ihnen zurückgebliebene Urkunde mir nachzubringen.“³²

28 Die maschinenschriftlich auf Durchschlagpapier erhaltenen anonymen Berichte befinden sich im Nachlass Fritz Steins im Max-Reger-Institut (Nachlass Stein: D. Ms. 575–582).

29 Anonymer Bericht vom 18.9.1933 (D.Ms. 575). Zur Aktion der Kieler Studenten gegen Stein und 27 weitere „nicht mehr für vertrauenswürdig befundene Professoren“ siehe auch Wulf, *Musik im Dritten Reich*, S. 97f.

30 Bis 1932 Professor an der Pädagogischen Hochschule Hannover.

31 Die Hochzeit hatte Adalbert Lindner kommentiert: „Auch große häusl. Sorgen soll er haben, da seine einzige Tochter – ich kann es ja nicht glauben – einen – Juden geheiratet hat!! Welche Ironie! Welch schauerlicher Kindesdank!!“ (Brief vom 29.1.1934, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 3455).

32 Brief von Justizrat Ernst, München, Maximilianstraße 40, vom 11.11.1937 an Elsa Reger, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4515.

Mojsisovics hatte Reger stets mit sehr guten Kritiken bedacht und namentlich seine inzwischen der Entartung verdächtigen expressiven Werke geschätzt; so zählte er zu den wenigen, die dem Klavierkonzert op. 114 nach der Uraufführung im Leipziger Gewandhaus im Dezember 1910 etwas Positives abgewannen und auch das Klavierquartett op. 113 schätzte, das manchen Kollegen schlicht „verrückt“ erschien. Beide hätten mit großer „Schlagkraft und Präzision des musikalischen Ausdrucks“ gezeigt, dass Reger „nun vor uns als ein wahrhaft Großer dasteht.“³³ Die Gefahr einer Denunziation war bald gebannt: „Professor von Mojsisovics hat nunmehr mit dem anliegenden Schreiben [...] Stellung genommen. Er erschien heute noch in meiner Kanzlei, erklärte das Gleiche wie in dem Briefe und fügte noch bei, dass er über die fraglichen Punkte nichts veröffentlicht habe, bei seiner grossen Hochachtung vor Reger auch nichts veröffentlichen werde und im Uebrigen nie anders als unter Diskretion über die beiden Punkte gesprochen habe [...]. Zum Punkte der nichtarischen Grossmutter hält er es für möglich, dass Reger ihn ‘verkohlt’ habe, meint aber, es sei auffällig, dass die Schwester Regers, die bei dem Gespräch 1902 dabei war, nicht widersprochen hätte.“³⁴

Wenden wir uns nun den neuen Dokumenten zu, die sich im Besitz der Familie von Hase befunden hatten. Hellmuth von Hase, Chef des Verlags Breitkopf & Härtel in Leipzig, seit 1945 in Wiesbaden, war von März 1929 bis zur Vereinsauflösung Geschäftsführendes Vorstandsmitglied der MRG gewesen, der auch Stein schon seit der Gründung angehörte. Die Sammlung könnte daher Ergebnis gemeinsamer Anstrengungen gewesen sein – Justizrat Ernst und Elsa Reger, die der MRG und speziell Stein seit Langem fern stand, hatte sie offenbar nicht vorgelegen. Ein hochoffizielles Papier ist der Ahnenpass von Regers Schwester Emma, der naturgemäß auch über die Vorfahren ihres verstorbenen Bruders Auskunft gibt.

Der als „obligatorische Legitimation“ verlangte Ahnenpass diente dem Nachweis der arischen Abstammung und wies seinen Besitzer „als vollwertigen Volksgenossen im Sinne des Punktes 4 des Programms der NSDAP“ aus.³⁵ Alle einzutragenden Angaben mussten durch beglaubigte Abschriften der Geburts-, Tauf-, Heirats- und Sterbeurkunden belegt werden.³⁶ Hierzu dienten die zwischen Januar und Oktober 1937 entstandenen Dokumente der geschenkten Sammlung: Von verschiedenen Pfarrämtern beglaubigten Auszüge aus Ge-

33 Roderich von Mojsisovics, Musikbrief in *Neue Musik-Zeitung* 32 (1910), Heft 14, S. 300.

34 Brief von Justizrat Ernst vom 4.12.1937 an Elsa Reger, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4516.

35 Auf Seite 10 des gedruckten Ahnenpasses wird „Punkt 4 des Programms der NSDAP“ genannt: „Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession! Kein Jude kann daher Volksgenosse sein!“

36 Ebda.

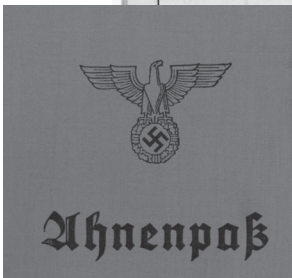
Punkt 4

des Programms der NSDAP.

Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse
ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen
Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession!
kein Jude kann daher Volksgenosse sein!

✻

<p>1</p> <p>Familienname: <u>Reger</u></p> <p>Nachname: <u>Emma</u></p> <p>Geburtsname: (für die Dritten) geboren am: <u>14 April 1896</u> in <u>Wartau</u></p> <p>Bekanntes: <u>Politz</u></p> <p>Urkundlich eingetragen beim</p> <p>Standesamt: _____ Reg.-Nr. _____</p> <p>Pfarramt: _____ Reg.-Nr. _____</p> <p>als Kind des _____</p> <p>und der _____</p>	<p>Die Vollmacht des Ehegatten oder der Ehegattin ist im Falle der Eheschließung zu beibringen. Diese Vollmacht ist in deutscher Sprache abzufassen.</p> <p>_____ Dieses gesetzl. _____</p> <p>Standesbeamter Ablaufschreiber</p>
<p style="text-align: center;">Die Eheschließung von</p> <p>(Bräutigam): _____, Beruf: _____</p> <p>(Braut): _____, geborene _____</p> <p>erfolgte am _____</p> <p>beim Standesamt: _____ Reg.-Nr. _____</p> <p>beim Pfarramt: _____ Reg.-Nr. _____</p>	<p>Die Vollmacht des Ehegatten oder der Ehegattin ist im Falle der Eheschließung zu beibringen. Diese Vollmacht ist in deutscher Sprache abzufassen.</p> <p>_____ Dieses gesetzl. _____</p> <p>Standesbeamter Ablaufschreiber</p>
<p>Ehegatte (Familienname): _____</p> <p>Ehegattin (Geburtsname): _____</p> <p>Nachname: _____</p> <p>geboren am: _____</p> <p>Bekanntes: _____</p> <p>Urkundlich eingetragen beim</p> <p>Standesamt: _____ Reg.-Nr. _____</p> <p>Pfarramt: _____ Reg.-Nr. _____</p> <p>als Kind des _____</p> <p>und der _____</p>	<p>Die Vollmacht des Ehegatten oder der Ehegattin ist im Falle der Eheschließung zu beibringen. Diese Vollmacht ist in deutscher Sprache abzufassen.</p> <p>_____ Dieses gesetzl. _____</p> <p>Standesbeamter Ablaufschreiber</p>



Ahnenpaß

Emma Regers Ahnenpass

burts-, Tauf-, Heirats- und Sterbeurkunden (Abschriften auf Durchschlagpapier), darunter das schon im Januar erstellte, aber Elsa Reger im November 1937 noch fehlende „Geburts- und Taufzeugnis“ der Großmutter Katharina Reger sowie der Großmutter mütterlicherseits Anna Dorothea Schopper.

Auch zu den in Emma Regers Ahnenpass fehlenden Angaben zu Urgroßvater Bartholomäus Reger geben urkundlich belegte Dokumente der Sammlung Auskunft. Pfarrer Kolmer aus Pemfling hatte dessen Geburt nicht bescheinigen können und als Geburtsort Stamsried vermutet, von dort aber keine Bestätigung erhalten:

„Pfarramt Stamsried. 10.8.1937

Es geht ein grosses Suchen nach dem Bartholomäus Reger von vielen Seiten aus. [...] Durch einen Zufall bin ich auf einen Bartholomäus Reger gestoßen, der aber nicht in Rannersdorf geboren ist, sondern in Kager (im C-Register ausnahmsweise Röger eingetragen). Vielleicht ist das der lang gesuchte. Zur Weiterarbeit bin ich dann gerne bereit.

Joseph Stahl, Pfarrer.

Sollten die Elternnamen des in Pemfling getrauten Bartholomäus Reger mit

<p>2 (Vater von 1)</p> <p>Familienname: <i>Georg Reger</i> Uername: <i>Georg Reger</i> geboren am: <i>3. September 1818</i> in <i>Walden</i> gestorben am: <i>28. September 1895</i> in <i>München</i> Bekenntnis: <i>Rath</i> Urkundlich eingetragen beim Standesamt: Reg.-Nr. Pfarramt: Reg.-Nr. als Sohn des und der</p> <p>Die Richtigkeit des Eintrages wird auf Grund vorgelegter Urkunden bezeugt. Urtheil gefällt: <input type="checkbox"/> Urtheil klagungsfähig.</p> <p>Stabsbeamter Kirchenbuchführer</p> <p>Stempel</p>	<p>4 (Vater von 2)</p> <p>Familienname: <i>Reger</i> Uername: <i>Georg Reger</i> geboren am: <i>7. Juli 1818</i> in gestorben am: <i>12. Juni 1899</i> in <i>Walden auf d. Hölzberg</i> Bekenntnis: <i>Rath</i> Urkundlich eingetragen beim Standesamt: Reg.-Nr. Pfarramt: Reg.-Nr. als Sohn des und der</p> <p>Die Richtigkeit des Eintrages wird auf Grund vorgelegter Urkunden bezeugt. Urtheil gefällt: <input type="checkbox"/> Urtheil klagungsfähig.</p> <p>Stabsbeamter Kirchenbuchführer</p> <p>Stempel</p>
<p>2/3 Die Eheführung von</p> <p><i>Georg Reger</i> Beruf: <i>Lehrer</i> und <i>Hilfswirtin</i> geborene <i>Wilhelmine</i> erfolgte am: <i>10. Oktober 1871</i> in <i>Walden</i> beim Standesamt: Reg.-Nr. beim Pfarramt: <i>Ebnath</i> Reg.-Nr.</p> <p>Die Richtigkeit des Eintrages wird auf Grund vorgelegter Urkunden bezeugt. Urtheil gefällt: <input type="checkbox"/> Urtheil klagungsfähig.</p> <p>Stabsbeamter Kirchenbuchführer</p> <p>Stempel</p>	<p>4/5 Die Eheführung von</p> <p><i>Reger Georg</i> Beruf: <i>Lehrer</i> und <i>Reger Wilhelmine</i> geborene <i>Jakobs</i> erfolgte am: <i>2. April 1845</i> beim Standesamt: Reg.-Nr. beim Pfarramt: Reg.-Nr.</p> <p>Die Richtigkeit des Eintrages wird auf Grund vorgelegter Urkunden bezeugt. Urtheil gefällt: <input type="checkbox"/> Urtheil klagungsfähig.</p> <p>Stabsbeamter Kirchenbuchführer</p> <p>Stempel</p>
<p>3 (Mutter von 1)</p> <p>Familienname: <i>Reichenberger</i> Doc- und Geburtsname: <i>Wilhelmine Reger</i> geboren am: <i>4. Dezember 1852</i> in <i>Walden</i> gestorben am: <i>7. Juni 1911</i> in <i>München</i> Bekenntnis: <i>Rath</i> Urkundlich eingetragen beim Standesamt: Reg.-Nr. Pfarramt: Reg.-Nr. als Tochter des <i>Jos. Reichenberger</i> und der <i>Wilhelmine geb. Anna</i></p> <p>Die Richtigkeit des Eintrages wird auf Grund vorgelegter Urkunden bezeugt. Urtheil gefällt: <input type="checkbox"/> Urtheil klagungsfähig.</p> <p>Stabsbeamter Kirchenbuchführer</p> <p>Stempel</p>	<p>5 (Mutter von 2)</p> <p>Familienname: <i>Reichenberger</i> Doc- und Geburtsname: <i>Wilhelmine Jakob</i> geboren am: <i>28. März</i> in <i>Walden</i> gestorben am: <i>1. Mai 1880</i> in <i>Walden auf d. Hölzberg</i> Bekenntnis: <i>Rath</i> Urkundlich eingetragen beim Standesamt: <i>Walden</i> Reg.-Nr. Pfarramt: <i>Walden</i> Reg.-Nr. als Tochter des <i>Jakob Reichenberger</i> und der <i>Jakobs Magdalena geb. Anna</i></p> <p>Die Richtigkeit des Eintrages wird auf Grund vorgelegter Urkunden bezeugt. Urtheil gefällt: <input type="checkbox"/> Urtheil klagungsfähig.</p> <p>Stabsbeamter Kirchenbuchführer</p> <p>Stempel</p>

den Elternnamen des anbei beurkundeten Bartl übereinstimmen, dann hätten wir nach jahrelangem Suchen den Stammbaum Max Regers ein Stück weiter gebracht.“

Tatsächlich konnte die Ahnentafel von Hans Schreyer, unterstützt von dem Amberger Hauptlehrer Joseph Schmitt, vervollständigt werden. Dass drei weitere zur Sammlung zählende handschriftliche Ahnentafeln – die eine in Listen-, zwei andere in Stammbaumform – als Arbeitsvorlagen dienten, ist anzunehmen. Für Schreyer hatte der „tote Punkt“ auf mütterlicher Seite gelegen: In Pullenreuth suchte und fand er den Taufeintrag des Urgroßvaters Franz Peter Reichenberger. „Ein Besuch in Haslau bei Eger stellte die anderen Verbindungen her und im Herbst konnten in Steins Regerbuch die 16 Ahnen Max Regers veröffentlicht werden. Die Gefahr war damit beseitigt.“³⁷

Dass Stein die Tafel „Max Regers Ahnen“ auf der letzten Seite seiner Biographie abdruckte,³⁸ wurde zufrieden kommentiert: Die Biographie enthalte „zur Aufklärung für solche, die es anders wissen wollten, auch Angaben über die Abstammung dieses urbayerischen Meisters und seine Ahnentafel.“³⁹ Er ent-

37 Schreyer, *Ahnenliste Max Reger*, a. a. O., S. 130.

38 Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939 (= Die großen Meister der Musik), S. 160.

39 Erwin Bauer, Rezension in *Völkischer Beobachter*, 52 (1939), Nr. 162, vom 11.6.1939.

sprach damit auch der Forderung von Alfred Lorenz: „Keine Künstlermonographie dürfte erscheinen, die nicht eine in weite Generationen zurückreichende Ahnentafel enthält [...]. Erst wenn die Ahnentafeln unserer Musiker weitest erforscht sind, können wir Zuverlässiges über das rassische Gesicht ihrer Musik sagen.“⁴⁰

Nicht jeder war einverstanden mit Steins offener Darstellung menschlicher Probleme, die einem „deutschen Meister“ nicht anstanden. Joseph Haas etwa schrieb am 16. Januar 1939: „Was den Lebensgang Regers betrifft, so mag es sein, dass das eine oder andere Kapitel ‚frisierter‘ dargestellt hätte werden können.“⁴¹ Einleitung und Schlussabsatz machen Steins ansonsten heute noch lesenswerte Biographie, die viel Authentisches über Regers Leben und Schaffen enthält, zum zeitgebundenen Dokument mit manchem Kotau vor der Erb-Ideologie der Machthaber. Ihre verteidigende Richtung ist eindeutig: Eichenauer und seine Schrift *Musik und Rasse* werden schon auf Seite 2 genannt.

Manche Reaktionen auf die Biographie zeigen, dass Regers Stellung im Olymp der deutschen Meister trotz aller Bemühungen nicht unangezweifelt war. Herbert Gerigk etwa, Mitverantwortlicher des *Lexikons der Juden* und des Sonderstabs Musik, hielt die ausführlichen Werkbeschreibungen in Steins Biographie für überflüssig: „Man muß bedenken, daß der Hauptteil des Regerschen Lebenswerkes in der praktischen Musikübung kaum eine Rolle spielt.“⁴² Das Fazit, das Hans Joachim Therstappen 1941 anlässlich des 25. Todestags zum Reger-Bild der Gegenwart zog, hat dann nur noch den Charakter einer Beschwörung: Die Auseinandersetzung um Reger sei auch an diesem Kriegsgedenktage keineswegs beendet, den „neuerlichen Zweifeln an der Volkstümlichkeit des Reger-Stils“ kann er nur die hohle Phrase entgegensetzen: „Hier liegt der letzte, zeitlose Sinn und Gehalt seiner Kunst beschlossen: als tönende Verwirklichung des eigenen Volkstums.“⁴³

So scheinen selbst die größten Vereinfacher der Geschichte an dem Versuch gescheitert zu sein, Max Regers vielgesichtige Kunst als volkstümlich und leicht rezipierbar hinzustellen. Bis heute wissen wir, dass sie komplex und schwer verständlich ist und man ihr mit Klischees nicht näherkommt.

Susanne Popp

40 Alfred Lorenz, *Musikwissenschaft im Aufbau*, in *Zeitschrift für Musik* 106 (1939), S. 367–370, hier S. 368.

41 Brief von Joseph Haas vom 16. 1. 1939 an Fritz Stein, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4152.

42 Herbert Gerigk, Buchrezension in *Die Musik*, Berlin, Nr. 11, August 1940.

43 Dr. H. J. Therstappen, zur Zeit im Felde, *Das Reger-Bild der Gegenwart. (Zum 25. Todestag des Meisters am 11. Mai 1941)*, in *Allgemeine Musikzeitung / Rheinisch-Westfälische Musikzeitung / Süddeutscher Musik-Kurier* vom 9.5.1941, Nr. 19, S. 145–147. Im Vorjahr hatte Otto Schumanns *Geschichte der deutschen Musik* (Leipzig 1940) die „Entladungen der ostbaltischen Rassenseele Regers“ als „verkrampt, maßlos, hitzig“ charakterisiert (S. 358f.).

„...durch alle Dur- und Molltonarten gehend“ 111 Canons und ihre Spuren im Orgelwerk Max Regers

„Von meinen Sachen, die jetzt von mir erscheinen, kann ich mir bloß erlauben, Ihnen die *Suite für Orgel* op. 16 zu senden, denn die *Canons* (2 Hefte 2 & 3stimmig) kann Sie ja nur schwerlich interessieren, da diese ja für den Klavierunterricht mehr berechnet sind.“¹

Sie führen bis heute ein äußerst bescheidenes Dasein am Rande, Regers *111 Canons durch alle Dur- und Molltonarten* WoO III/4, aufgeteilt in zwei Hefte, von denen Band I 63 zweistimmige, Band II 48 dreistimmige Canons enthält. Den Anstoß zur Komposition gaben die *200 kleinen zweistimmigen Kanons im Umfang einer Quinte* von Konrad Max Kunz², die der Verleger George Augener Reger zusandte: „Ich habe mir die Kanons durchgesehen, muß aber doch gestehen, daß selbe mir etwas allzu sehr nach der ‚Schulstube‘ riechen; ferner warum hat sich Kunz alle möglichen Arten des Kanons in Gegenbewegung u. von anderen Intervallen aus, von rhythmischen Veränderungen Verlängerungen u. Verkürzungen entgehen lassen. Das sind Mängel, die den Wert des Werkes selbst in instruktiver Beziehung ganz bedeutend schmälern.“³ Zu Beginn sei ein Blick auf Regers ‚Stein des Anstoßes‘ geworfen: Kunz’ Kanons sind

Herrn Dr. Hans von Bülow.
Für den allerersten
Anfang auf dem Pianoforte.
200
kleine zweistimmige Kanon's
den Umfang einer Quinte nicht überschreitend.
(Ein Supplement zu jeder Pianoforteschule.)
Verfertigt von
KONRAD MAX KUNZ.
Op. 14.
Mit einem Vorwort
von
Dr. Hans von Bülow.
Eigenthum des Verlegers für alle Länder.
Verf. No. 2028. *Einziges Recht des Verfassers.* Preis M. 3 — netto.
MÜNCHEN, JOS. AIBL.
Uebersetzungsrecht vorbehalten.

1 Brief Regers an Richard Strauss vom 10.10.1895. Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Br 5/4/2.

2 Der aus Schwandorf in der Oberpfalz stammende Konrad Max Kunz (1812–1875), bekannt als Komponist der Bayernhymne, war Chordirektor und Leiter der Bühnenmusik am königlichen Hof- und Nationaltheater in München. Seine *Kanons* Op. 14 waren 1875 im Münchner Verlag Jos. Aibl erschienen und erlebten bis in die 1980er-Jahre diverse Auflagen in verschiedenen Verlagen; zur ihm gewidmeten Erstausgabe hatte Hans von Bülow ein Vorwort beigesteuert.

3 Brief Regers an George Augener vom 26.11.1894, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000, S. 218.

nach keinem musiktheoretischen System geordnet, sondern nach steigender Progression der Spielbarkeit. Es sind alle Tonarten vertreten, einschließlich einer Darstellung der Enharmonischen Verwechslung (Nr. 46: Fis-Dur/Ges-Dur/Fis-Dur), Kunz schreibt bis zu sieben Vorzeichen (Ces-Dur, Nr. 134, as-Moll, Nr. 101, und Cis-Dur, Nr. 85). Ebenso sollte Reger verfahren: „Ich kam nun auf die Idee, Ihnen je ein Heftchen 2 stimmige u. ein Heftchen dreistimmige Kanons u. zwar als direkte Vorschule zu J. S. Bachs Inventionen zu liefern u. durch alle Dur- u. Molltonarten gehend, anschließend an die Kunzschen.“⁴ Alle Kanons von Kunz sind mit Wiederholungszeichen versehen, ihre Länge variiert von vier Takten über acht Takte bis zu 16 Takten. Anscheinend soll der Schüler nebenbei ein Gefühl für ‚Periodik‘ entwickeln (eine Analogie zu Carl Czernys *160 kurzen Übungen* op. 821, die allesamt 8-taktig sind). Also schrieb Reger: „Diese Canons, durch alle Dur- und Molltonarten sich erstreckend, sind als Fortsetzung der K. M. Kunz’schen Op. 14 gedacht und erstreben eine vollständige gleiche Ausbildung der beiden Hände, so dass sie als Vorübungen für das polyphone Spiel wohl benützt werden können.“⁵ Im Gegensatz zu den oben erwähnten Kunz’schen Canons, die mit sehr wenigen Ausnahmen nur Canons in der Oktave sind und ganz und gar auf alle rhythmisch verschiedenen Einsätze und Gegenbewegung verzichten, wird man in vorliegender Sammlung die verschiedensten Arten von Canons vertreten finden. Und so hoffe ich denn, ein nicht nur die technischen Zwecke, sondern auch das musikalische Verständnis förderndes Werkchen für den Schüler der gütigen Beurteilung meiner Fachgenossen übergeben zu haben.“⁶

Anders als Bach in seinem *Wohltemperierten Klavier*, wo die Folge der Tonarten chromatisch aufsteigt, hat Reger die Tonarten polar geordnet. Beginnend bei C-Dur, folgt auf der gleichen Tonstufe c-Moll, dann kommt als nächstes das Paar G-Dur/g-Moll, dem entgegengesetzt ist das Paar F-Dur/f-Moll. Es folgen zwei Vorzeichen (ausgehend von den Durtonarten): D-Dur/d-Moll und B-Dur/b-Moll usw.. Bei den zweistimmigen Canons setzt sich diese Regelmäßigkeit fort bis zu vier Vorzeichen (E-Dur/e-Moll und As-Dur/as-Moll). Bis hierhin sind es immer zwei Paare in der jeweiligen Tonart; ab jetzt wird es freier: in H-Dur stehen drei Canons, es folgen aber nicht unmittelbar h-Moll und Des-Dur, sondern die Parallele gis-Moll. Die Erklärung dafür ist plausibel: Der Schüler lernt so, sich mit fünf Vorzeichen anzufreunden. Zudem liegt as-Moll nur einige Seiten davor (S. 31, beide Canons in as-Moll, Nr. 35 + 36, die Gegenstücke in gis-Moll

4 Ebenda.

5 Eine vergleichbare Bearbeitung mit gleicher Zielsetzung stellt die 1903 entstandene Schule des Triospiels Bach-Bearbeitung dar, wieder in Verbindung mit den (zwei-)stimmigen Inventionen. Hier tritt noch – das liegt in der Natur der Sache – das Üben des Orgelpedals hinzu.

6 Max Reger, Vorwort (datiert Juli 1895) zu den *111 Canons durch alle Dur- und Molltonarten*, London: Augener & Co.

auf S. 34 + 35, Nr. 49 + 40). Es geht regelmäßig weiter: Nach dem Einschub von gis-Moll folgen das erwartete h-Moll und Des-Dur (wieder in dreifacher Ausfertigung), auf des-Moll wird verzichtet (das wird unter cis-Moll abgehandelt), dafür kommt Fis-Dur/fis-Moll (in vierfacher Ausarbeitung). Mit Ges-Dur/ges-Moll wird der Quintenzirkel geschlossen. Aber: Reger schreibt auf dem Hintergrund der Kunz'schen Kanons bis zum siebten Vorzeichen, also Cis-Dur (und cis-Moll, s.o.) und Ces-Dur. Von diesen 63 Canons sind 52 zweiteilig. Diese sind im doppelten Kontrapunkt geschrieben, nach dem Doppelstrich erfolgt ein Stimmentausch. Es gibt sowohl symmetrisch angelegte Canons als auch asymmetrische Bildungen (z.B. Nr. 28, „Trauermarsch“ aus der b-Moll-Sonate von Chopin 9 + 10 Takte).⁷ Auf periodische Bildungen scheint Reger keinen besonderen Wert gelegt zu haben (obgleich sie vorkommen in den Nummern 12 und 23, zweimal acht Takte). Das Gesamtbild ist äußerst abwechslungsreich, fern von jedem Schematismus. Unter jedem Canon ist die Faktur beschrieben (so z.B. „Canon in der Oktave im Abstände von 2 Vierteln“ bei Nr. 1).⁸ Gerne schreibt Reger Canons in der Gegenbewegung mit Beibehaltung eines Intervalls (so z.B. „Canon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Quinte im Abstand von 2 Takten“, Nr. 2). Der längste Canon ist Nr. 3 (so man die Wiederholung nach dem 1. Teil spielt: 46 Takte), der kürzeste Nr. 53 (7 Takte).

Bei einigen Canons kann das Thema identifiziert werden:⁹

Nr. 1: M. Clementi, *Sonatine C-Dur* op. 36/1, I. Satz

Nr. 3: L. van Beethoven, *5. Sinfonie c-Moll* op. 67, I. Satz

⁷ Sophie Maur, eine Schülerin Regers, beschreibt in ihrem Bericht *Aufbau einer Kompositionsstunde bei Reger*, dass für Reger die Durchbrechung der strengen Symmetrie besondere Wichtigkeit hatte. In: *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 15. Heft (1939), Seite 7–8.

⁸ Aus der Retrospektive kann man ein Gedankenexperiment wagen und z.B. die Fuge der *Mozart-Variationen* op. 132 unterschreiben mit den Worten: „Doppelfuge mit sukzessiver Exposition und Durchführung beider Themen, Kombination derselbigen und finale Hinzufügung des Mozartthemas“. Im Grunde ist Regers Idee der Formbildung und Komposition schon in den *Canons* erkennbar.

⁹ Vergleiche auch: Michael Kube, „Nicht nur die technischen Zwecke“ – *Max Regers 111 Canons durch alle Dur- und Molltonarten und ihre historischen Voraussetzungen*, in *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, Bärenreiter 2001 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XLVI), S. 428. Kubes Ausführungen bezüglich der *111 Canons* sind allerdings fehlerhaft: Nr. 6 der zweistimmigen Canons ist nicht „O, du lieber Augustin“, sondern „Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh“, Nr. 48 ist nicht das Fugenthema fis-Moll sondern Fis-Dur aus dem *Wohltemperierten Klavier* Teil I (und entsprechend die Nr. 49), das Thema der Nr. 56 ist nicht das Fugenthema in dis-Moll, sondern b-Moll (ebenfalls *WTK I*). Der größte Fehler aber ist die falsche Tonartenzuordnung zu Nr. 44. Diese steht de facto in Ges-Dur, Kube aber weist diesen Canon der Tonart b-Moll zu. Das hat zur Folge, dass Kube das durchaus schlüssige System der Tonartenzuordnung nicht durchschaut. Die Ausführungen Kubes über „eine Bewertung dieser inkonsequenten Disposition“ der Tonarten (S. 424) sind damit hinfällig.

- Nr. 6: Kinderlied: *Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh*¹⁰
 Nr. 7: J. S. Bach, *Fuge g-Moll Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 861), nur angedeutet
 Nr. 13: G. F. Händel, *Air* aus der „*Wassermusik*“ (HWV 348), VI. Satz, nur angedeutet
 Nr. 18: *Irische Melodie*, bekannt durch F. von Flotow, „*Letzte Rose*“ aus *Martha*
 Nr. 28: F. Chopin, *Sonate b-Moll* op. 35, III. Satz („*Trauermarsch*“)
 Nr. 29: Kinderlied: *Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald*
 Nr. 31: J. S. Bach, *Bourrée* aus der *Partita h-Moll* für Violine solo (BWV 1002)
 Nr. 46: Bayrische Königshymne „*Heil unserm König, heil!*“¹¹
 Nr. 48+49: J. S. Bach, *Fuge Fis-Dur Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 858)
 Nr. 56: J. S. Bach, *Fuge b-Moll, Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 867), Änderung von 2/2 auf 4/2
 Nr. 58+59: J. S. Bach, *Fuge Cis-Dur, Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 848)
 Nr. 60: J. S. Bach, *Fuge cis-Moll, Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 849)¹²

Die dreistimmigen Canons weisen eine ähnliche Anordnung wie die zweistimmigen auf. Allerdings schreibt Reger gleich zu Beginn drei Canons in c-Moll (im Gegensatz zur am häufigsten vorkommenden Form von zwei Canons pro Tonart), Nr. 14 hat er noch eine vierstimmige Nr. 14a über das gleiche Thema (*Irische Melodie*, analog zur Nr. 18 aus Heft 1) zur Seite gestellt. Das überrascht, weil im Titel keine Rede von vierstimmigen Kanons war, entspricht aber durchaus Regers Eifer einerseits, andererseits seiner Auffassung, dass Kunst „frei zu sein“ habe,¹³ gleiches gilt für die Nummern 32 und 32a. Im Unterschied zu den zweistimmigen Exemplaren (die ein- bis zweiteilig sind) sind die dreistimmigen Kanons ein- bis vierteilig (Nr. 22, gleichzeitig der längste Canon mit 64 Takten). Oft kommt aber die Dreiteiligkeit vor (häufig dreimal 16 Takte). Skurril ist die Nr. 32a: Auch dieser Canon ist 4-stimmig, er ist mit sechs Takten der kürzeste von allen, und Reger setzt hier eine Handspannung bis zur Duodezime voraus

10 Das Schreiben von Kanons über bekannte Melodien und Volksliedmelodien lässt sich im Leben Regers weiterverfolgen, z.B. in den zeitnah entstandenen *Sieben Kanons* WoO VII/2 (über „Im Grunewald ist Holzauktion“, „Auf der grünen Wiese“ und „Maus, Maus, zuckersüße Maus“), 1903 „Vierstimmiger Canon B-dur“ über „Letzte Rose“: Diese Melodie hat Reger bis 1913 immer wieder „canonisch“ bearbeitet. Dass Reger über „Suse, liebe Suse“ einen Canon schreibt, könnte im Zusammenhang stehen mit der 1893 durch Richard Strauss uraufgeführten Märchenoper „Hänsel und Gretel“ von Humperdinck.

11 Über das gleiche Thema schreibt Reger 1901 seine „Variationen und Fuge über ‚Heil, unserm König Heil!‘“ für Orgel WoO IV/7.

12 Das Thema wird von Reger wieder eingesetzt im Mittelteil seines dreiteiligen Fugenthemas Opus 73.

13 Brief Regers an Adalbert Lindner vom 21.4.1891, zitiert nach *Der junge Reger*, S. 98.

(r. H.: T. 3, l. H.: T. 5).¹⁴ Seinem Anspruch, „Kanons verschiedener Weise [zu] schreiben“,¹⁵ wird der Autor durchaus gerecht, ob aber selbige „denkbar leichtest“ (s.o.) zu spielen sind, darf bezweifelt werden. Im Vergleich zu den 2- und 3-stimmigen *Inventionen* Bachs, von denen keine kürzer ist als zwanzig Takte (2-stimmige *Invention* Nr. 20), gibt es bei Reger in der Tat erheblich kürzere Kanons. Im Unterschied zu Kunz ist Reger auch in seinen Kanons Komponist und Musiker, weniger Pädagoge. Seine Kanons tragen nicht nur Überschriften wie „Allegro con fuoco“ (Nr. 8), „Scherzando“ (Nr. 29) oder „Andante con grazia“ (Nr. 58), sondern setzen die Titel auch in Musik um. Reger schreibt durchaus Charakterstücke in Form eines Kanons und erfüllt damit seinen Anspruch, „das musikalische Verständnis“ seiner Schüler zu fördern.

Wollte man die beiden Hefte im Unterricht einsetzen, so müsste der Lehrer oder die Lehrerin erst einmal eine Progression innerhalb der Kanons erstellen und diese dann mit Bachs Kompositionen geschickt in Verbindung bringen. So könnte man z.B. das Fugenthema cis-Moll BWV 849 erst 2-stimmig, dann 3-stimmig, nach Reger, und dann original Bach spielen lassen. Wie bei den 2-stimmigen Canons lassen sich einige thematische Zuweisungen machen:¹⁶

Nr. 14: *Irische Melodie* (analog zu Heft I Nr. 18)

Nr. 15: Beethoven, 5. *Sinfonie c-Moll* op. 67, 1. Satz (analog zu Heft I Nr. 3)

Nr. 18: Lied: *Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald* (analog zu Heft I Nr. 29)

Nr. 29: Bach, *Wohltemperiertes Klavier II, Fuge E-Dur* (BWV 878)

Nr. 46: Bach, *Wohltemperiertes Klavier I, Fuge cis-Moll* (BWV 849, analog zu Heft I Nr. 60)

Nr. 48: Volkslied „O du lieber Augustin“

Typisch für Reger ist die unorthodoxe Handhabung sowohl der Tonartenanordnung als auch das Einschleichen der Mollparallele bei fünf Vorzeichen (Nr. 40/41 bei den 2-stimmigen Kanons, Nr. 39 bei den 3-stimmigen). Eine Ordnung ist vorhanden und erkennbar, wird aber – wohl aus pädagogischen Erwägungen – durchbrochen. Pädagogisch motiviert erscheint auch das Schreiben der Kanons über bekannte Themen.

14 Dass Reger selbst eine große Spannweite der Hand hatte, berichtet seine Schülerin Hedwig Oswald: „[...] er spielte mir, mit seinem wunderbaren weichen Anschlag, öfters besonders seine eigenen Kompositionen vor, die weiten Spannungen konnte ich mit meiner viel kleineren Hand nicht greifen, u. da musste ich mir mit Sprüngen helfen. Er zeigte mir dann lächelnd seine Spannweite der Hand, die sich auf 12 Töne erstreckte, während ich selber nur eine Oktave greifen konnte.“ In: *Mitteilungen der IMRG*, Heft 13 (2006), S. 3.

15 Brief Regers an George Augener vom 26.11.1894.

16 Kube, *Max Regers 111 Kanons* (vgl. Anm. 10), S. 428.

Regers Beschäftigung mit Kanons hat deutliche Spuren in seinem gesamten Schaffen hinterlassen: So findet sich ein Kanon „Andante semplice“ in der *Sonate für Violine solo* op. 42/3 im II. Satz, die *Drei Duos im alten Stil* op. 131b enthalten einen Kanon in g-Moll für zwei Violinen, und das *Klaviertrio e-Moll* op. 102 enthält einen Kanon zwischen Violine und Cello (II. Satz, Trio „Andante con moto“). Im Folgenden sei auf die Kanon-Spuren im Orgelschaffen Regers eingegangen.

Parallel zur Arbeit an den *111 Canons* entstand als „Hauptwerk“ die *Suite* op. 16. Ursprünglich als 3-sätziges „Sonate“ geplant,¹⁷ schob Reger zwischen das „Adagio assai“ (2. Satz) und die finale Passacaglia ein Intermezzo, das wiederum 3-teilig ist: „Un poco Allegro (ma non troppo)“, „Trio“, und „Da Capo il Intermezzo al Fine (senza repetizione)“. Das eigentliche „Intermezzo“, der A-Teil des Intermezzos, ist ein Kanon, und es liegt nahe, dass Regers verstärkte Gedanken an Kanons hier eingeflossen sind. Bemerkenswert ist die Analogie der Urform der *1. Orgelsuite* op. 16 zur *2. Orgelsonate* op. 60: Letztere beginnt mit „Introduzione & Fuga“, jene endet mit diesem Paar; in der Mitte steht jeweils eine „Choralbearbeitung“, im Falle von Opus 16 „Es ist das Heil uns kommen her“ und „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“; nach einer Steigerung ins „Volle Werk“ leitet ein „Adagio (Recitativo)“ über den Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ wieder zum Anfang. Im Falle von Opus 60 erfolgt die Steigerung ohne einen *cantus firmus*, abschließend erscheint der Choral „Vom Himmel hoch“. Das Konzept, eine Orgelsonate mit einer Passacaglia zu beenden, greift Reger in seiner *Sonate in fis-Moll* op. 33 dann wieder auf.

Eine Fortsetzung der *Canons* findet sich im Opus 47 Nr. 1: *Canon* (Kanon in der Oberquarte), deutlich wahrzunehmen ist die Anknüpfung an das Trio der *Suite* op. 16 (Spielfigur im Bass). Ohne entsprechende Bezeichnung, dafür aber sehr effektiv beendet ein 3-fach-Kanon die *Choralphantasie über „Freud dich sehr, o meine Seele“* op. 30, die Finalfuge der *Choralphantasie über „Halleluja, Gott zu loben“* op. 52 Nr. 3 endet in einem Kanon zwischen Sopran und Bass. In op. 59 folgt ein Canon (Nr. 4, wieder in E-Dur in der Obersexta), die *Monologe* genannten Kompositionen (op. 63) beinhalten unter der Nr. 11 einen „Canon in der Unterseptime“. Auch in den Choralvorspiel-Sammlungen finden sich kanonisch geführte *cantus firmi*: „Jesus ist kommen“ op. 67 Nr. 51, „Warum sollt ich mich denn grämen“, op. 79b Nr. 13, „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ op. 135a Nr. 15. Im dritten der *Neun Stücke* op. 129 findet sich ein Kanon in der Oktave; die „Siegesfeier“ op. 145 Nr. 7 wird beschlossen mit einem Kanon über das „Deutschlandlied“.

¹⁷ Brief Regers an Arthur Smolian vom 16.11.1894, zitiert nach *Der junge Reger*, S. 215.

Bereits zum Zeitpunkt der *111 Canons* (Reger ist 22 Jahre alt) lassen sich typische Charakteristika für Regers Denk- und Arbeitsweise festmachen. Im Falle der *111 Canons* ging es darum, ein aus Regers Sicht mit Mängeln behaftetes „Vorbild“ (Kunz) zu verbessern; ein ähnlicher Vorgang ist im Falle Heinrich Reimanns mit seiner *Phantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“* op. 40 Nr. 1 zu beobachten: „Auch wenn Reger Reimanns Choralphantasie gegenüber ihrem Schöpfer ‚als ein Wunder- und Meisterwerk dieser Art‘ pries, mag sie ihm weniger Vor- als Gegenbild gewesen sein, in dem er die Möglichkeiten der Gattung noch nicht voll ausgekostet sah.“¹⁸ Und noch einmal gesteigert wird dieser Vorgang im Zusammenhang mit Franz Liszt und seinem *Präludium und Fuge über B-A-C-H* op. 46: „Denn hier galt es, Liszts berühmtes Exempel mit größter Avanciertheit zu überbieten“.¹⁹ „Verbessern“, „besser-machen“, „überbieten“, das sind Maximen, die Reger sein Leben lang verfolgen wird. (Wenn man so will, dann sind auch die „*Telemann-Variationen*“ op. 134 ein Übersteigern des Vorbilds „*Händel-Variationen*“ op. 24 von Brahms.) Dann lässt sich an dieser Stelle einmal verdeutlichen, was Reger meint mit: „... ich glaube an keinen Genius, sondern an feste, stramme Arbeit“.²⁰ Parallel zu den Arbeiten an den *Canons* entstanden nicht nur die *1. Orgelsuite*, sondern auch Klavierbearbeitungen „sowohl Bach’scher Orgelwerke für zwei Hände ‚zum Konzertvortrag‘ und für vier Hände für die Hausmusik als auch Orgeltranskriptionen einiger Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*, in eigenwilliger, nicht immer paarweiser Auswahl von fünf Präludien und sieben Fugen aus beiden Teilen, die ein Fragment mit 48 Seiten Notentext blieb“.²¹ Die *111 Canons* sind schon eine bewundernswerte Leistung, die nochmals beachtlich gesteigert wird durch die Arbeit an den Transkriptionen und an der *Orgelsuite*.

Es bleibt zu wünschen, dass Regers *Canons* aus ihrem bescheidenen Dasein am Rande zum Leben erweckt werden; bei einer Einspielung bräuchte man sich keineswegs auf das Klavier zu beschränken, sondern es wäre denkbar, Orgel und Harmonium hinzuzuziehen. Darüber hinaus wären auch Ausführungen mit Streichern und/oder Bläsern sicherlich reizvoll.

Christoph Niggemeier

18 Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 123.

19 Ebenda, S. 143.

20 Brief Regers an Adalbert Lindner vom 15.2.1893, zitiert nach *Der junge Reger*, S. 135.

21 Popp, *Werk statt Leben*, S. 91.

„Vergiss mir Reger nicht!“
Georg Fritzsch wird Generalmusikdirektor in Karlsruhe

IMRG: Herr Fritzsch, Sie haben schon an vielen verschiedenen Orten als Dirigent gewirkt. Zuletzt waren Sie 16 Jahre in Kiel und kommen jetzt vom Norden Deutschlands in den Süden, nach Karlsruhe. Wie wird das werden?

Georg Fritzsch: Ich hoffe schön! Ich war in den letzten Jahren oft in Baden-Württemberg. Ich freue mich auf die Badische Staatskapelle, und ich freue mich auf die Menschen und die neuen Kontakte. Ich freue mich auf meine Herzensmusik, die ich mit nach Karlsruhe nehme. Es gibt einen sächsischen Spruch: „Künstlerseele‘ will wandern.“ Die europäische Idee von grenzüberschreitender Kultur ist für uns Musiker und Künstler etwas völlig Selbstverständliches.

Sie werden in Karlsruhe auch ins Kuratorium des Max-Reger-Instituts aufgenommen. Haben Sie dafür schon einen Plan?

Es ist mir eine Ehre, gefragt worden zu sein. Ich beginne jetzt, mich mit dem Institut vertraut zu machen. Gremienarbeit in dieser Art ist für mich neu, und ich bin ganz gespannt, was da auf mich zukommt. Ich habe ja vor 20 Jahren dazu geraten, dass das BrüderBuschArchiv ins Max-Reger-Institut kommen sollte. Ich kannte den Gründer des Archivs sehr gut. Wolfgang Burbach war ein ganz feiner, ja ein großartiger Mann. Er war kein ausgebildeter Archivar oder Musikwissenschaftler, aber er war musikbegeistert und Busch-begeistert.

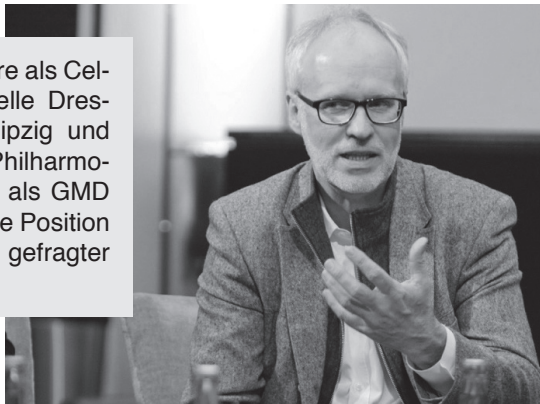
Sind Sie auch Busch-begeistert?

Adolf Buschs Kompositionen habe ich immer wieder gespielt und auch einige aufgenommen: die *Variationen und Fuge für kleines Orchester über ein Thema von W.A. Mozart* op. 19 und das *Violinkonzert a-Moll* op. 20 mit Natascha Korsakova und dem Philharmonischen Orchester Südwestfalen in Hagen, dann mit der Nordwestdeutschen Philharmonie seine *Sinfonie e-Moll* op. 39. Und auch mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden habe ich seine Mozartvariationen gespielt. Die Familie Busch ist auf jeden Fall eine prägende Familie. Der Dirigent Fritz Busch ist wirklich ein großes Vorbild in seiner Art der Amtsführung als Generalmusikdirektor und auch als Mensch.

Können Sie diese Art der Orchesterführung genauer beschreiben?

Ich stamme aus Meißen und bin deswegen auch Dresden sehr verbunden. Ich kam 1984 als junger Cellist als Substitut in die Sächsische Staatskapelle. Die Busch-Tradition war damals noch deutlich spürbar in den Erzählungen einiger

Georg Fritsch begann seine Karriere als Cellist in der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Er studierte Dirigieren in Leipzig und wurde Generalmusikdirektor der Philharmonie Südwestfalen. Nach 16 Jahren als GMD in Kiel wechselt er jetzt an die gleiche Position in Karlsruhe. Er ist ein international gefragter Dirigent und Professor in München.



Kollegen. Der Solocellist war 1948 ins Orchester gekommen, Fritz Busch ist 1933 von den Nazis vertrieben worden. Es wurde berichtet, wie gut Fritz Busch sich um das Orchester und um das musikalische Leben der Stadt gekümmert habe. Er hatte ein irrsinniges Arbeitspensum: Wenn er abends eine *Freischütz*-Vorstellung dirigiert hat, konnte es sein, dass er morgens probte, mittags eine szenische Probe hatte und am Nachmittag mit Studierenden und Aushilfen zusammensaß, um mit ihnen für die abendliche Vorstellung das Stück durchzugehen. Diese Art von Dienst am Werk und Dienst an den Menschen verbinde ich mit Fritz Busch – zusätzlich zu seinen musikalischen Qualitäten. Und so verstehe ich das Amt des Generalmusikdirektors bis heute. In der Präambel des Vertrages steht immer, dass man „zuständig für das musikalische Leben in der Stadt“ ist. Fritz Busch hat genau das gelebt.

Kann man denn heute so etwas noch leisten?

Ich denke, ja. Sicherlich ist es unüblich, sich nachmittags mit Aushilfen zusammenzusetzen; die Welt hat sich verändert. Der Dienst an den Menschen, an der Gesellschaft, an der Musik und an dem Amt, all das mag sich verändert haben, aber die Zuständigkeit für das musikalische Leben in der Stadt, die ist geblieben. Ich bin jetzt seit 21 Jahren Generalmusikdirektor und habe das Amt immer so ausgeführt, und so werde ich es auch in Karlsruhe versuchen.

Haben Sie schon konkrete Pläne für die Badische Staatskapelle und das Karlsruher Publikum?

Ja, diverse! Schön ist, dass ich mit der Badischen Staatskapelle ein Orchester vorfinde, das mir vertraut ist. Nicht, weil ich es schon kenne, sondern weil ihm Dinge innewohnen, die sich mit meinem Traditionsverständnis und mit meiner Prägung durch die mitteldeutsche Orchester- und Singtradition sehr gut paaren.

Karlsruhe blickt auf eine Geschichte von 350 Jahren zurück, mit Namen wie Hermann Levi, Felix Mottl und Josef Keilberth, der nachher interessanterweise nach Dresden und dann nach München ging. Aber auch Johannes Brahms, Richard Strauss, Richard Wagner und Max Reger waren in Karlsruhe. Aus dieser Tradition, von der deutschen Klassik ausgehend über die Romantik und die Wagner-Tradition, entwickeln sich ein Orchesterklang und eine Orchesterphilosophie, sie mir sehr nahe sind. Aber Tradition ohne Innovation wäre etwas rückwärts Gewandtes. Ich möchte die historisch informierte Aufführungspraxis weiterentwickeln und die großen Linien des Hauses weiterführen. Ich werde mich besonders um Richard Strauss kümmern, aber auch Mozart, Mendelssohn, Schubert, Brahms, Wagner, Mahler und Bruckner gehören für mich dazu. Und natürlich auch Max Reger.

Wie haben Sie Regers Musik kennengelernt?

Meinen ersten Kontakt mit Regers Musik hatte ich schon als junger Bub. Mein Vater ist Organist, und da spielt Reger immer eine bedeutende Rolle. Ich hatte damals als Registrant meine ersten Erlebnisse mit Orgelwerken von Reger. Später als Student habe ich natürlich die Kammermusik und auch die Symphonik schätzen gelernt. Mit Heinz Rögner hatte ich einen absoluten Regerkenner und -liebhaber als meinen mich prägenden Dirigierlehrer. Als ich in den 1990ern Generalmusikdirektor wurde, hat er mir gesagt: „Kümmere dich um Reger, diese Musik ist der Endpunkt der Harmonik und Kontrapunktik. Sie ist so weit entwickelt, dass sie sich dem Publikum nicht mehr auf den ersten Blick erschließt.“

Heinz Rögner hat Ihnen also Reger nicht nur nahegebracht, sondern Ihnen auch eine Verpflichtung mit gegeben?

Ja genau, ich fühle mich verpflichtet, diese Musik weiter im Bewusstsein zu halten, auch Rögner gegenüber, der mir so viel gegeben hat. Noch in seinen letzten Lebenstagen sagte er zu mir: „Vergiss mir Reger nicht, tu was für Reger, tu was für Reger!“

Was ist daran die große Herausforderung?

Bei der Rezeption von Regers Musik sollte man die Linien von Bach ausgehend kennen und mitempfinden. Sie wird oft als zu konstruiert, als artifiziell, als etwas schwülstig dargestellt. Für mich ist das nicht generell so. Aber es stimmt: Dieses spezielle Klangbild von Reger, das will erschlossen und gehegt sein in einem selber. Wenn das Klangbild da ist, wird man großartige Momente erleben, nicht nur im *Klarinettenquintett* oder der letzten der *Mozart-Variationen*. Auch in den *Nonnen*, in der *Böcklin-Suite* und in anderen Werken habe ich wunderbare

Momente erlebt. Ich empfinde die Musik als sehr atmosphärisch. Das ist für mich verwurzelt in dem Klang, den ich seit meiner Kindheit kenne und den ich in seiner Komplexität auch liebe und bewundere.

Sie haben gesagt, Sie wollen das „Bild der Musik in sich hegen“. Wie sieht es bei den Orchestermusikern und dem Publikum aus?

Das kann ich Ihnen sagen: Im Reger-Jahr 2016 habe ich in Kiel ein ganzes Reger-Jahr ausgerufen. Gemeinsam mit dem Kirchenmusikdirektor und Universitätsmusikdirektor haben wir über fünfzig Konzerte organisiert und durchgeführt. Bis hin zu einer Reger-Nacht, wo in drei Kirchen nacheinander jeweils zwei Stunden nur Musik von Reger erklingen ist, Kammermusik, Orgel- und Chorwerke. Die ganze Konzertsaison haben wir im Theater ständig Reger gespielt, fast in jedem Konzert, z.B. mit Gerhard Oppitz das Klavierkonzert. Mit 250 sangesfreudigen Kielern aus verschiedensten Chören haben wir *Die Nonnen* auf die Bühne gebracht. Wir haben auch Werke aufgeführt, die eher unbekannt sind. Dieses Reger-Jahr hat in der Stadt und bei den Musikschaaffenden diesen inneren Klang, dieses Bild der Musik stark geprägt. Es hat nicht dazu geführt, dass alle die Musik mehr mochten, aber unsere Kenntnis und unser Verständnis dieser Werke hat sich sehr viel weiter entwickelt.

Im Jahr 2023 ist Regers 150. Geburtstag, also wieder ein Reger-Jahr. Gibt es etwas, was Sie sich an Reger noch neu erschließen wollen?

Ich werde weiter suchen. Aber wir müssen vorsichtig sein: Das, was vor fünfzig, sechzig Jahren der Kanon von Reger war, ist heute nicht mehr unbedingt dem Publikum bekannt. Wir werden nicht umhin kommen, auch die bekanntesten und die zugänglichsten Werke weiter aufs Programm zu setzen, damit das Kernrepertoire nicht ganz verloren geht. Aber ich bin sicher, dass Reger in meinem Konzertprogramm immer wieder auftauchen wird. Ich hatte es schon für diesen Herbst geplant, wegen der Corona-Auflagen wird es wohl so nicht zustande kommen. Aber ich werde natürlich auch 2023 wieder viel Reger machen.

Wenn Sie die Gelegenheit hätten, einmal Max Reger zu treffen, worüber würden Sie sich mit ihm unterhalten?

Ich würde als allererstes sagen: „Ich möchte mit Ihnen gern was essen gehen!“ Denn es gibt ja all diese Geschichten, die sich ums Essen und Trinken ranken. In München habe ich bei Richard Trimborn studiert, der noch einen Schüler von Max Reger kannte. Dieser Schüler hatte erzählt, dass er, wenn er zu Regers Unterricht kam, erst einmal in der Kneipe Bier besorgen und es mit nach oben bringen sollte. Ich würde wirklich gern einmal mit Reger zusammen gegessen haben. Und beim Essen entstehen die schönsten Gespräche!

Das Gespräch führte Almut Ochsmann

7 und ein halbes Mal

15 Jahre Europäischer Kammermusikwettbewerb Karlsruhe

In der reichen Kulturlandschaft Deutschlands einen neuen Musikwettbewerb zu lancieren, ist immer mit einem Risiko behaftet. 2005 fand zum ersten Mal der Europäische Kammermusikwettbewerb Karlsruhe statt, eine Kooperation des Max-Reger-Instituts mit der Stadt Karlsruhe und mit Unterstützung der Hochschule für Musik Karlsruhe. Im Jahr zuvor hatte ein Kammermusikwettbewerb stattgefunden, der sich ausschließlich an Studierende und Absolventen von Musikhochschulen und vergleichbaren Institutionen in Baden-Württemberg gerichtet hatte und derart erfolgreich war, dass 2005 dieser Radius stark erweitert werden konnte.

Im Grunde sind drei „Eltern“ dieses Wettbewerbs zu nennen – Prof. Dr. Susanne Popp als Leiterin des Max-Reger-Instituts, der im vergangenen Jahr leider verstorbene Prof. Wolfgang Meyer in seiner damaligen Eigenschaft als Rektor der Hochschule für Musik Karlsruhe und Kuratoriumsmitglied des Max-Reger-Instituts so-



Susanne Popp, Saule Tatubaeva und Wolfgang Meyer 2005

wie Prof. Dr. Saule Tatubaeva, die promovierte Pianistin und Dozentin für Klavierkammermusik an der Hochschule für Musik Karlsruhe. In enger Abstimmung und großer Harmonie entwickelte sich der Wettbewerb schnell. Zwei Hauptziele standen von Anbeginn im Fokus: die Förderung kammermusikalischen Musizierens und die Pflege der Musik Max Regers. Gerade im Zusammenwirken dieser beider Ziele ist der Karlsruher Wettbewerb einzigartig, verweigert sich doch Reger zumeist äußerlicher Effekthascherei und erfordert eine besondere „Spezies“ Kammermusiker, deren Dialog gleichberechtigt auf hohem bzw. höchsten Niveau erfolgt. Reger ist, so betont Susanne Popp, nichts für Wettbewerbstouristen.

Aus unterschiedlichen Gründen variierten sowohl die Zugangskonditionen wie auch die Anmeldungen – mal waren Duos der Besetzung Gesang-Klavier zuge-

lassen, mal wurden diese bewusst ausgeklammert (etwa im Rahmen des Wettbewerbs 2013, da für 2015 durch die Karlsruher Hochschule ein Liedwettbewerb geplant war, bei dem Reger Pflicht sein sollte), mal war die Auswahl auf Werke in Originalbesetzung beschränkt, mal waren Bearbeitungen zugelassen. Die teilweise doch recht schwierige Vergleichbarkeit etwa eines Violinduos, eines Saxophonquartetts und eines Duos für zwei Klaviere stellte die Juroren – neben Meyer, Popp und Tatubaeva in wechselnder internationaler Besetzung zuletzt Frauke May-Jones und Markus Hadulla als Juryvorsitzender – immer wieder vor beachtliche Herausforderungen. Gerade beim Wettbewerb 2013 war das Ringen um die Preisträger besonders intensiv.



Anna Falkenstern und Jürgen Schaarwächter 2013

Das Wettbewerbsbüro war – mit einer Ausnahme im Jahr 2005 – immer mit Personen besetzt, die in irgendeiner Weise mit dem Max-Reger-Institut in Verbindung standen, als eine Art Fixpunkt in diesem Bereich entwickelte sich fast von selbst der Verfasser dieser Zeilen. Anna Falkenstern war von Anfang an Hauptansprechpartnerin für alle Catering-Fragen (das Preisträgerkonzert wird traditionell durch das Team des Max-Reger-Instituts ausgerichtet). Über die Zeit wurden die Abläufe trotz geringer finanzieller und personeller Ressourcen immer weiter professionalisiert, so dass heute die Jurorenmappen mit allen Informationen zu den Wettbewerbsteilnehmern in der Reihenfolge der 1. Runde noch während des vorabendlichen Empfangs der Musiker*innen und Juror*innen im Max-Reger-Institut (zu Beginn im Ostendorf-Haus in der Karlsruher Weststadt) ausgedruckt werden können und das Programm zum Preisträgerkonzert mit allen Lebensläufen der Musiker am



Publikumspreisträger Xiaji Jiang und Reimi Matsu-da mit Schirmherrn Wolfgang Rihm beim Wettbewerb 2005. Xiaji Jiang, gleich mehrfache Preisträgerin des Wettbewerbs 2005, ist diesem seither in unterschiedlicher Funktion verbunden.



Duo Parthenon: Christine Rauh und Johannes Nies 2009

Konzertabend jedem Gast gedruckt zur Verfügung vorliegt. Das Preisträgerkonzert wird durch die Tontechniker der Hochschule für Musik Karlsruhe (Marc Seiffge) mitgeschnitten und liegt zumeist im November, also keine zwei Monate nach Wettbewerbsende, auf CD vor.

Kein Wettbewerb ohne Musiker – ganz im Gegenteil. Der Kontakt der jungen Musiker über Konservatorien und Länder hinweg untereinander

bewirkt eine große Offenheit und frisches Hinhören auf andere und auf sich selbst. Und das schöne Miteinander vieler Ensembles in den wenigen Tagen der beiden Wettbewerbsrunden auf dem Karlsruher Campus gehört ebenso zu den prägenden Erlebnissen wie herausragende musikalische Darbietungen. Nicht selten hat sich der Karlsruher Wettbewerb als „Durchgangsstation“ echter „Rising Stars“ mit starker Präsenz auf dem Podium erwiesen. Das BEROLINA Trio etwa, Preisträger 2007, ist seither bestens im Geschäft und hat beispielsweise mit dem Musikkollegium Winterthur unter Douglas Boyd Beethovens Trippelkonzert eingespielt. Auch fast alle Preisträgerensembles des Jahres 2009 sind im Konzertleben und auf dem Tonträgermarkt präsent – das Monte Piano Trio, das Sonic.Art Saxophonquartett und das Arnon Quartett. Christine Rauh, die Cellistin des Parthenon Duo, die zusammen mit ihrem Pianisten Johannes Nies 2010 mit dem Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Preis ausgezeichnet wurde, wurde 2011 von der Deutschen Bundesregierung als eine der „100 Frauen von morgen“ ausgewählt.

Der große Erfolg der Saxophonisten beim Karlsruher Wettbewerb 2011 (Forseti Saxophonquartett und Duo Sergey Kolesov/Elena Grinevich) führte zu einer Rückbesinnung auf Regers Originalbesetzung, und so errangen die beiden ersten Preise des Wettbewerbs 2013 zwei Streichquartettensembles, die vielleicht danach



Preisträgerkonzert im Vette-Saal der Musikhochschule Karlsruhe, 2017

mit die größten Erfolge all unserer bisherigen Preisträger überhaupt erlangt haben: Das Aris Quartett, seither Gewinner von gleich fünf Preisen des Internationalen Musikwettbewerbs der ARD in München, ist auf dem Heidelberger Frühling ebenso zu erleben wie das vision string quartet in der Kölner Philharmonie oder der Londoner Wigmore Hall; das letztere legte kürzlich seine erste CD für sein neues Label Warner Classics vor. Es würde zu weit führen, die unzähligen internationalen teilweise hochrenommierten Auszeichnungen, die die Preisträger des Europäischen Kammermusikwettbewerbs erlangten, zu nennen. Zahlreiche Preisträger wurden „vom Fleck weg“ in renommierte europäische Orchester engagiert oder halten Dozenturen oder Professuren an Hochschulen.

Tief in der Erinnerung bleiben allen Beteiligten ganz besonders die persönlichen Elemente des Wettbewerbs, etwa als die 1. Preisträger des Wettbewerbs 2017 (das Trio Giselle aus Paris) bei Verkündung der Preisträger erst nach dritter Wiederholung überhaupt glauben konnten, dass sie gewonnen hatten, oder als ein aus Basel anreisender Cellist nicht nur keine Minute Vorbereitungszeit für seinen Auftritt in der 1. Runde, sondern überdies bereits eine mehrstündige Orchesterprobe hinter sich hatte – dass er dennoch 2013 mit seiner Klavierpartnerin den 3. Preis gewann, spricht für seine Professionalität. Viele solcher Geschichten ließen sich erzählen und den Wettbewerb auch für jene lebendig werden, die nicht dabei waren. Dabei erfreut er sich unter der Karlsruher Bevölkerung kontinuierlicher Beliebtheit – nicht nur sind die Preisträgerkonzerte regelmäßig sehr gut besucht, auch bei den Wertungsrunden lauschen fast immer Interessierte teilweise stundenlang den Darbietungen der jungen Musizierenden.

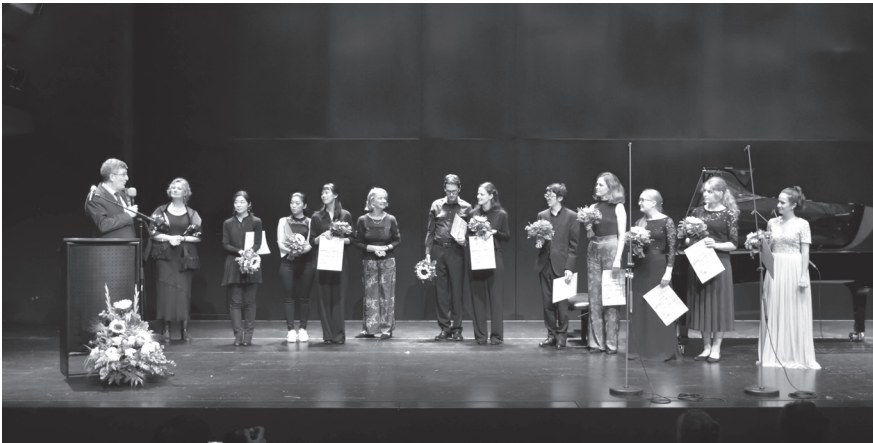


MusikerInnen des Kammermusikwettbewerbs 2011

Besonders erfreulich sind Initiativen gerade jener Musiker, die sich in der Folge des Wettbewerbs auch andernorts intensiv für Regers Musik einsetzen. Ein solcher besonderer Glücksfall ist die Klarinetistin Ruzaliia Kasimova des Moskauer Weber Duos, 2. Preisträgerin des Wettbewerbs 2017 (vgl. auch Mitteilungen 33, 2018, S. 15–17 und Mitteilungen 35, 2019, S. 20–24), die 2018/19 am Moskauer Konservatorium eine eigene Veranstaltungsreihe mit Ausstellung und Festvortrag zu Max Reger durchführte (vgl. Mitteilungen 34, 2018, S. 32).

Gerade solche Multiplikationsfaktoren, wie auch das Interesse der jungen Musiker, Regers Werke auch nach dem Wettbewerb in die Öffentlichkeit zu tragen, spiegeln auf das Schönste die nachhaltige Wirkung des Wettbewerbs.

Das Konzept des Wettbewerbs sieht vor, junge begabte Künstler nicht als solistische Ausnahmetalente, sondern als Teil eines kammermusikalischen Ensembles zu fördern: Die Preisträger erhalten Auftrittsmöglichkeiten im In- und Ausland, die als Sprungbretter dienen – nach den ersten Wettbewerben konnten jeweils knapp fünfzig Folgekonzerte vermittelt werden. Umso bedauerlicher ist es, dass die Corona-Pandemie 2020 manch schöne Gelegenheit bislang vereitelt hat.



Die Preisträger 2019: das Schumann Trio aus Düsseldorf mit Reona Kuwata (Flöte), Kyoka Matsuyama (Violine) und Yi Lu (Viola); das Duo Jilo aus Lübeck mit Julia Puls (Klarinette) und Viktor Soos (Klavier); das Duo Loisto aus Freiburg mit Fiona Milla Jäntti (Violine) und Ryo Yamanishi (Klavier) sowie das Trio Lepor aus Stuttgart mit Marie-Helene Leonhardi (Violine), Nicola Pfeffer (Violoncello) und Aida Maldonado Diaz (Klavier).

Weitere Informationen zum Wettbewerb findet man auf den Internetpräsenzen des Wettbewerbs

<http://kammermusikwettbewerb.karlsruhe.de/>

<https://www.facebook.com/pg/KaMuWeKarlsruhe/>

<https://davidantoine.pageflow.io/7-europaeischer-kammermusikwettbewerb-karlsruhe-2019#226116>

Jürgen Schaarwächter

Die Widmung eines Röntgenbildes

Max Klinger und Max Reger

Eine schmale Treppe schlängelt sich den Weinberg hinauf. Auf einer der Terrassen liegt inmitten der Weinreben Max Klingers Radierhäuschen. Es blickt hinab auf die Stadt Naumburg und den Naturpark Saale-Unstrut. Ein wenig weiter oben steht ein stattliches Weinberghaus. Als der Künstler Max Klinger (1857-1920) es 1903 kaufte, war es ein Schafstall. Nach einigen Umbauten wurde es sehr komfortabel, und Klinger konnte immer wieder aus der Großstadt Leipzig auf seinen malerischen Weinberg flüchten. Es gefiel ihm dort so gut, dass er wünschte, auch nach seinem Tod auf dem Weinberg bleiben zu können. Am 4. Juli 1920 starb er im Alter von 63 Jahren in seinem Weinberghaus und wurde wirklich zwischen den Reben beigesetzt. Sein Grab, auf dem seine Bronzefigur der „Athlet“ kniet und eine Hand in den Himmel reckt, sein Wohnhaus (Max-Klinger-Haus) und das kleine Radierhäuschen bilden ein Ensemble, das allein schon wegen der besonderen Aussicht auf Naumburg und die Landschaft einen Besuch wert ist. Eine ständige Ausstellung informiert über den Künstler.¹

Max Klinger sei ein Künstler, wie es sonst keinen gab, sagt die Kunsthistorikerin Ursel Berger:² „Er war sehr ungewöhnlich, aber trotzdem auch einflussreich. Da er aus guten Verhältnissen kam, musste er kaum Auftragsarbeiten annehmen. Er hatte Malerei studiert, als Bildhauer war er Dilettant. In der Malerei hatte er die Idee des Gesamtkunstwerks im Kopf, in der Skulptur musste er sich voll und ganz auf den Menschen konzentrieren.“ Klinger war nicht nur Maler und Bildhauer, sondern er war auch musikalisch, spielte Klavier und sang. In seinem Studienjahr an der Kunstschule Karlsruhe (1874/75) musizierte er mit seinen Kommilitonen:³ Er trug mit Wilhelm Volz vierhändige Walzer von Brahms vor und begleitete Carl Schirm und Max Slevogt am Klavier, die beide Geige spielten. Außerdem wurde sein Improvisieren gelobt. Intensiv beeindruckten ihn die Kompositionen Robert Schumanns: „Ich liebe Schumannsche Musik außerordentlich und behaupte und glaube von seiner Kompositionsweise viel beeinflusst zu sein – in einer Art freilich, die zu erklären mir unmöglich ist!“⁴ Den Komponisten Johannes Brahms lernte Klinger persönlich kennen und arbeitete mit ihm zusammen. Es entstanden die Radierungen zur „Brahmsphantasie“ (1890-1894). Eigentlich sollte Klinger Titelbilder für eine Liederausgabe gestal-

1 <https://mv-naumburg.de/kh-info> (eingesehen am 18.8.2020).

2 Teile dieses Textes gehen auf ein Gespräch mit der Berliner Kunsthistorikerin Ursel Berger zurück. Sie war von 1978–2012 Direktorin des Georg-Kolbe-Museums und ist Spezialistin für die Bildhauerei des 20. Jahrhunderts.

3 Vgl. dazu: Ursula Kersten: *Max Klinger und die Musik*, Frankfurt am Main 1993, S. 11.

4 Konrad Huschke: *Musiker, Maler und Dichter als Freunde und Gegner*, Leipzig 1939, S. 320; Klinger 1880 über sein Opus IV *Intermezzi*.

ten. Da aber Brahms mit den Bildern nicht zufrieden war, setzte sich Klinger fast fünf Jahre lang mit den musikalischen Brahmsphantasien auseinander.⁵ Er gestaltete einführende Blätter und den Notentext umrahmende Zeichnungen, sowie eine ganze Serie Prometheus-Darstellungen zum „Schicksalslied“ von Hölderlin. „Brahms hat erst die Dichtungen vertont und Klinger hat zur Musik dann Bilder erfunden,“ sagt Ursel Berger, „es gibt auch Briefe, in denen Brahms sehr davon angetan ist und schreibt, der Grafiker könne das konkreter fassen als der Musiker.“

In seinem Leipziger Atelier stellte Max Klinger ein Klavier und später einen Flügel auf, was ungewöhnlich war.⁶ „Klinger hätte genauso gut Pianist werden können,“ meint Ursel Berger, „und seine grafischen Zyklen hat er ‚Opus‘ genannt. Es ist zwar auch typisch für die Zeit des Symbolismus, dass die künstlerischen Gattungen sich ergänzen und erklären, aber es zeigt auch seine Nähe zur Musik.“ Klingers Affinität zu dieser spricht auch aus seinen Komponistenportraits: Ein Beethoven-, ein Brahms- und ein Wagner-Denkmal hat er geschaffen, außerdem Büsten von Franz Liszt, Richard Wagner, Richard Strauss und Fritz Steinbach. „Die Portraits und die Denkmalentwürfe sind Widmungen an große Künstler,“ sagt Ursel Berger, „er hat auch andere, gewöhnliche Portraits gemacht, aber die Portraits, die wirklich gewirkt haben und die dann auch in kleineren Fassungen um die Welt gingen, das sind die ganz großen Künstler, wo die Verehrung mit ins Bild hinein gebaut wird. Mit seinen Skulpturen setzt er sich klar ab von den grafischen Zyklen, die übervoll sind mit symbolischen Andeutungen und mit denen er berühmt geworden ist. In seiner Grafik wabert es: Da verschwinden die Menschen in der Umgebung, alles ist Natur oder Klang, Geist und Form.“

Max Reger besuchte Klinger in seinem Atelier und spielte dort auch auf dem Flügel. Nachdem er wieder einmal einen geselligen Abend dort verbracht hatte, bat er den Bildhauer um einen verkleinerten Gips-Abguss seiner Lisztbüste.⁷ Der Wunsch wurde ihm gewährt und er erhielt auch einen Gipsabguss des Torsos von Klingers Beethoven. Es ist nicht bekannt, dass Reger seinerseits ein besonders ausgeprägtes Interesse an der Bildenden Kunst hatte. In London soll er 1909 jedoch in kurzer Zeit durch sämtliche Museen marschiert sein und sich danach an jedes einzelne Exponat detailliert erinnert haben, was möglicherweise auf eine spezielle Hochbegabung Regers hindeutet.⁸ Sein symphonisches

5 Brahmsphantasie: *Akkorde, Alte Liebe, Sehnsucht, Am Sonntag Morgen, Feldeinsamkeit, Evokation*.

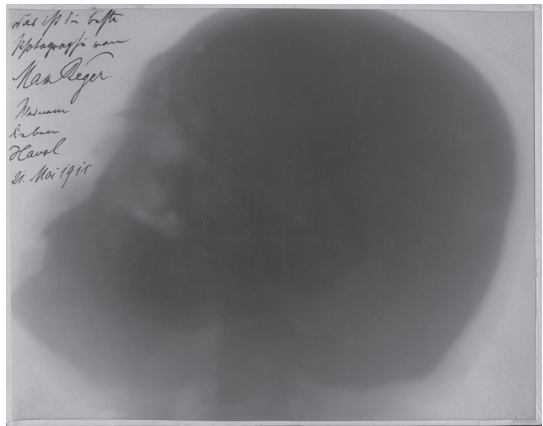
6 Foto des Ateliers auf dem Titelblatt dieses Heftes.

7 *Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der Bildenden Künste Leipzig*, 1995, S. 66. Original 80 cm hoch, verkleinert auf 40 cm.

8 Susanne Shigihara vermutete, Reger habe ein fotografisches Gedächtnis gehabt. Vgl. Shigihara: *Max Reger und die bildende Kunst*, in: *Reger-Studien 2, Neue Aspekte der Regerforschung*,

Werk die *Böcklin-Suite* op. 128 aus dem Jahr 1913 ist ein Indiz dafür, dass ihn Gemälde oder deren Reproduktionen inspirierten. Aus Reger's Briefen geht hervor, dass er es genoss, wenn Kunstwerke entstanden, die ihn zeigten. Auch Klinger hat er wohl – vielleicht sogar mehrmals – gebeten, ihn zu porträtieren. Doch dieser soll geantwortet haben: „Reger, Sie sind mir zu schwer!“⁹

Immer wieder wird berichtet, die beiden Maxe seien befreundet gewesen. „Eine Leipziger Künstlerfreundschaft“ überschrieb Konrad Huschke seinen Artikel in den Leipziger Neuesten Nachrichten vom 22. September 1932. Eine solche Schlagzeile mag zwar öffentlichkeitswirksam gedacht sein, jedenfalls unterstreicht sie mehr als zehn Jahre nach dem Tod der beiden Künstler deren gute Bekanntschaft. Einige Briefe und Zeitzeugenberichte belegen, dass es gegenseitige Besuche gegeben hat, wie nah sich beide wirklich waren, geht daraus nicht hervor. Klingers Lebensgefährtin, die Schriftstellerin und Dichterin Elsa Asenijeff, übergab Reger einige Gedichte zur Vertonung. Trotz aller Freundschaft fiel diese Aufgabe Reger wohl schwer, so dass er „wie ein Kranker stöhnte, als man ihm zumutete, die schwül-sinnlichen Liebesgedichte der Asenijeff in Musik zu setzen.“¹⁰ Die *Drei Gedichte von Elsa Asenijeff* für Singstimme und Klavier (WoO VII/44) blieben ohne Opuszahl, sie sind der Dichterin gewidmet, möglicherweise in der Hoffnung, als Gegenleistung von Klinger porträtiert zu werden.



Max Reger's Röntgenbild

Ein besonderes Dokument dieser „Künstlerfreundschaft“ ist eine ungewöhnliche Abbildung. Max Reger schickte am 8. Mai

1911 ein Röntgenbild seines eigenen Kopfes an Max Klinger mit der Widmung: „Dem hochverehrten Meister Max Klinger sendet sein wohlgetroffenes Bild, mit herzlichen Grüßen Max Reger.“¹¹ Zumindest zweimal hat der Komponist sein Röntgenbild verschickt.¹² Es ist nicht bekannt, in welchem Zusammenhang

Wiesbaden 1986, S. 135.

⁹ Konrad Huschke: *Max Klinger und die Musik*, in *Zeitschrift für Musik* 105. Jg. (1938), S. 865.

¹⁰ Wie Anm. 4, darin: *Max Klinger – Beethoven, Brahms, Reger und Wagner*, S. 318–338, S. 335.

¹¹ <http://www.antiquariat-voerster.de/index.php/autographen-handschriften-der-musikgeschichte-und-literatur/349-artikel.html> (eingesehen am 6.7.2020).

¹² Im Max-Reger-Institut befindet sich ein weiteres Exemplar, das er am 21. Mai 1911 an Hans von Ohlendorff gesendet hatte, versehen mit dem Gruß: „Das ist die beste Photographie von Max

die Bilder entstanden. Möglicherweise stammen sie aus einer Röntgenkabine im Deutschen Museum in München, wo die Besucher die damals relativ neue Technik „am eigenen Leibe“ erkunden konnten.

Vor 125 Jahren, im November 1895, entdeckte Wilhelm Conrad Röntgen in Würzburg die unsichtbaren Strahlen, die feste Gegenstände durchdringen können. Ein Bild der durchleuchteten Hand seiner Frau zählt heute zu den wichtigsten Zeugnissen dieser Entdeckung, für die Röntgen 1901 den ersten Nobelpreis für Physik erhielt.¹³ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienen mehrere Atlanten mit Röntgenbildern des gesunden Menschen. In einem dieser Lehrbücher stellte der Verfasser fest: „Betrachtet man den Kopf von der Seite, im Profil, so ist zunächst überraschend, dass die Haare, sowohl auf dem Haupte, als die des Bartes verschwunden sind. Die häutige Bedeckung ist als durchsichtiger Saum zu erkennen, darunter tritt der knöcherne Schädel totenkopffähnlich hervor. Je länger man das Bild des Kopf- und Gesichtsschädels betrachtet, umso mehr gewinnt es die überraschendste Ähnlichkeit mit dem Totenkopf.“¹⁴ Dass Reger seinen eigenen Kopf als Röntgenbild verschickt, ist deshalb auch makaber. Obwohl er noch lebt, sieht man in dieser Aufnahme ein Sinnbild des Todes. Er sendet ein Bild, das anders als die Fotografie nicht nur die äußere Hülle zeigt, sondern sein Inneres. Er adressiert dieses „wohlgetroffene“ Bild an den Künstler, der im Gegensatz zu der scheinbar objektiven Fotografie letztlich „nur“ eine Interpretation vollbringen würde. Andererseits ist eine Skulptur „in Stein gemeißelt“, während das Röntgenbild durch unsichtbare Strahlen oder Teilchen entsteht. Reger legt ein Zeugnis modernster technischer Entwicklung in die Waagschale, auf der anderen Seite liegt das alt-ehrwürdige Handwerk.

„Es ist interessant, dass Reger seinen Kopf im Röntgenbild dem Bildhauer Klinger schickt, der ihn ja nicht portraituren will“, sagt die Kunsthistorikerin Ursel Berger. Sie meint, bei bildhauerischen Portraits seien oft zwei Hindernisse entscheidend: „Hat der Dargestellte einen Vollbart oder eine Brille? Zu Regers Gesicht gehört der Kneifer, ohne ihn ist das nicht Reger. Vielleicht war auch Regers Alkoholproblem ein Hinderungsgrund. Lieber nahm er sich Liszt vor, mit den langen Haaren oder Nietzsche oder Beethoven, da konnte er ein tolles Gesicht formen.“ Klingers Beethoven-Denkmal ist eine besonders beeindruckende Komponistendarstellung: Der Tonkünstler sitzt nackt auf einem großen Thron, umgeben von Genien, ihm zu Füßen ein Adler. Nur ein Tuch bedeckt die Beine. Eine unvoreingenommene Beschreibung könnte „einen Mann“ sehen, „der nach dem Bade in einem Bronzestuhl ausruht, die übereinander geschlagenen

Reger. Meinem lieben Hansl.“ (Signatur D. Ms. 84a)

¹³ <https://www.deutsches-museum.de/sammlungen/meisterwerke/meisterwerke-ii/roentgen/> (eingesehen am 7.7.2020).

¹⁴ Georg Rosenfeld: *Die Diagnostik innerer Krankheiten mittels Röntgenstrahlen. Zugleich Anleitung zum Gebrauch von Röntgen-Apparaten*, Wiesbaden, 1897, S. 4.

Beine in eine gestreifte Decke gehüllt [...] die auf dem Schenkel ausruhenden Hände sind zu Fäusten geballt, wobei, von links gesehen, völlig die Position eines Boxers herauskommt.“¹⁵

Max Klinger zeigt die Menschen nackt. Er zeigt Körper, und er scheint großen Gefallen daran zu finden, seine Bildwerke körperlich und sinnlich zu gestalten. Mehrfach hat er sich dazu auch geäußert. Er bemängelte das Fehlen von Sinnlichkeit in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Eine Ausnahme seien Feuerbach und Böcklin: „Da sehen Sie Haut, Körperbau, Erfassung des Äußern durch das innere Verstehen, den Kuß auf Alles was man sehn gelernt hat, kurz Sinnlichkeit.“¹⁶ Dass Klingers Menschen schöne Körper haben, das sähen wir heute so, sagt Ursel Berger, die Zeitgenossen fanden die Dargestellten sogar hässlich: „In den Grafiken und in den ersten Gemälden hat Klinger relativ realistisch gemalt. Und im späten 19. Jahrhundert wurden Menschen, vor allem wenn sie nackt dargestellt waren, komplett idealisiert und damit auch entindividualisiert. Die hatten mit dem lebenden Menschen, der Modell gestanden hat, nur wenig zu tun. Er hat das anders gemacht. Er forderte eine natürliche Darstellung der Körper.“



Max Klinger: Beethoven, 1902

Könnte es also sein, dass Klinger mit „zu schwer“ nicht die Komplexität von Regers Musik meinte, sondern vielleicht auch dessen physisches Gewicht? Könnte es sein, dass der Komponist nicht in sein Schönheitsideal oder in seine Vorstellung vom genialen Künstler passte? Könnte es sein, dass ein dicker Hals für ihn nicht zu einer geistvollen Figur passte?

Als Max Reger 1916 in Leipzig starb, rief seine Frau Elsa den Freund Klinger herbei. Auf ihre Bitte hin fertigte er eine Zeichnung mit schwarzer und weißer Kreide von Reger auf dem Totenbett an. „Klinger war ein versierter Zeichner.

¹⁵ Neues Wiener Tageblatt, 15. April 1902.

¹⁶ Max Klinger in einem Brief 1901, zitiert nach: Ursel Berger: *Bewegte weibliche Körper in der Malerei und Skulptur von Max Klinger*, in: *Max Klinger - Auf der Suche nach dem neuen Menschen*, hrsg. von Ursel Berger, Conny Dietrich und Ina Gayk, 2007, Georg-Kolbe-Museum und E. A. Seemann Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig, S. 24.



Max Klinger: *Max Reger auf dem Totenbett*, 1916

Das ist eine Skizze, die er in fünf oder zehn Minuten gemacht hat“, meint Ursel Berger: „Immerhin ist das Papier einen halben Meter breit, das er verwendet hat. Die Totenmaske von Reger hat er nicht abgeformt.“

Beide, Klinger und Reger, waren traditionsverbunden und haben zugleich Modernes geschaffen. Beiden wurde nach ihrem Tod der Stempel

„deutsch“ aufgedrückt. Konrad Huschke meinte darin sogar eine Verbindung zu sehen und formulierte dies im zeittypischen, heute kaum ertragbaren Duktus: „Klinger aber liebte seinem ganzen Wesen nach an der Regerschen Kunst gerade dies deutsche Schwerflüssige und Ringende, dieses sogenannte Chaotische, den spekulativ-phantastischen Tiefsinn, das ‚grüblerische Hineingeheimnissen‘, und daneben ihre großartige Kontrapunktik und die kernhafte Männlichkeit ihrer Sprache mit allen ihren Ecken und Kanten.“¹⁷ Sechs Jahre nach Klingers Tod veröffentlichte Max Schmid eine Monographie über den Künstler, in der er die Bedeutung Klingers folgendermaßen hervorhob: „Wie in der Epoche des Realismus Adolf Menzel, Max Liebermann und Fritz von Uhde, so waren in der Periode der Phantasiekunst Arnold Böcklin, Hans Thoma und Max Klinger die geistigen Führer deutscher Kunst. Deutsch nicht etwa äußerlich, in der Wahl ihrer Themata, sondern deutsch in der Art des künstlerischen Fühlens und Denkens.“¹⁸ Solch eine Rezeption legt sich wie eine Staubschicht auf die Modernität des gesamten Werkes. Besucht man heute das Museum der bildenden Künste in Leipzig, um Klingers Werke zu betrachten, spürt man, wie frisch und lebendig, aber auch wie sinnlich und ungebrochen modern sie sind.

Almut Ochsmann

Anlässlich Max Klingers 100. Todestag wird ihm in einer großen Ausstellung gedacht, die zunächst in Leipzig im Museum der Bildenden Künste zu sehen war. Vom 16. Oktober 2020 bis zum 31. Januar 2021 wird sie in Bonn in der Bundeskunsthalle gezeigt.¹⁹ Begleitend erschienen ist ein umfassender Katalog.

¹⁷ Wie Anm. 4, S. 330.

¹⁸ Max Schmid: *Max Klinger*, Bielefeld und Leipzig 1926, S. 1.

¹⁹ <https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/index.html>

Neue Spuren im Fall Margaret von Seydewitz

Ein Nachtrag zu den *Mitteilungen der IMRG 36*

Mehr oder weniger zufällig gelangte das Max-Reger-Institut zu weiterführenden Informationen über die Textdichterin von Max Regers *Abschiedslied* WoO VI/27 (siehe Mitteilungen 36). Die Enkelin der Nachlassverwalter von Winifred Norling (1905–1979), dem Protegé von Margaret von Seydewitz, überließ uns nicht nur zahlreiche Dokumente, sondern auch Erinnerungen ihrer Tante Cherry Milson, die ab Ende 1954 eine Nachbarin der Baroness in Brighton war.

Geboren wurde Margaret von Seydewitz am 29. November 1871 in Islington/London als Tochter des Arztes und Journalisten Paul Wilhelm von Seydewitz (1828–1901) und dessen Frau Antonie Sophie Marie (1842–1923); getauft wurde sie jedoch erst am 27. April 1890 im nordenglischen Thimbleby, vermutlich in der Kirche St. Margaret. Ihr Zwillingsbruder John Paul starb wohl – ein sich im Nachlass befindliches Gedicht über einen achtjährigen Jungen legt dies nahe – bereits 1879/1880. Mutter und Tochter reisten, nachdem der Vater spätestens in den frühen 1880er-Jahren die Familie verlassen hatte, wohl häufig auf den Kontinent. Wo sich die Baroness ab 1906, als ihre Mutter in Jena sesshaft wurde, bis 1914, als sie selbst dort nachgewiesen ist, aufhielt, muss offen bleiben. Sie war wohl ein frühes Mitglied der 1894 gegründeten Society of Women Writers and Journalists und hat möglicherweise wie ihr Vater Medizin studiert, diesen Beruf jedoch nicht ausgeübt.

Als Reger 1914 ihr Gedicht vertonte, waren die beiden offenbar schon geraume Zeit miteinander bekannt. 1912 fragte er sie für eine von ihm geleitete Aufführung von Philipp Wolfrums *Weihnachtsmysterium* op. 31 in Meiningen an. Die Formulierung, er müsse sie bitten, »diesmal sich mit einer Auslagenvergütung [...] zu begnügen« (Brief vom 15. April 1912), lässt vermuten, dass dies nicht die erste Zusammenarbeit gewesen wäre (letztlich sang Emma Schick den Engel der Verkündigung).

Über ihr Leben nach dem 2. Weltkrieg ist nach wie vor nichts Näheres bekannt; sie lebte, wie Cherry Milson schreibt, wohl recht zurückgezogen: »When I knew her, she seemed a very old lady, in comparison to people of the same age today. She never seemed to leave home, but occasionally would come & talk to us over the garden wall. Winifred we saw a lot more of & she & my mother would sometimes go out on a day trip somewhere together.« Margaret von Seydewitz starb am 27. März 1960 in Brighton.

Christopher Grafschmidt

„Erlesene Klangkultur“ Serenadenkonzert im Innenhof des Max-Reger-Instituts

Sommerliche Serenaden im Freien – der Not gehorchend und doch als heiteres Konzertformat einfach wunderbar prägen sie diese Konzertsaison. Und das Max-Reger-Institut hat in der „Alten Karlsburg“ in Durlach nicht nur eine geschichtsträchtige Heimstatt, sondern eine, die auch über einen besonders schönen Innenhof verfügt. Ein Glücksfall in diesen Tagen!

Als Anfang August das „Trio Mikado“ hier spielte, war die Freude aller Konzertbesucher, Musik wieder live zu erleben, denn auch geradezu mit Händen zu greifen. Die sechzig zur Verfügung stehenden Plätze waren in Windeseile ausgebucht. Das perfekte Wetter tat ein Übriges die heitere Stimmung zu befördern.

Zu hören waren die *Serenade G-Dur* op. 141a von Max Reger in einer Fassung für „Rohrblatt-Trio“ – Oboe, Klarinette und Fagott. Zuvor spielten die drei Musiker das *Divertimento B-Dur* KV 439b Nr. 3 von Mozart und die heiteren *Variationen über „La ci darem la mano“* von Beethoven. Von „auch unter Frei-





luftbedingungen erlesener Klangkultur“ schwärmen die Badischen Neuesten Nachrichten. Ein wunderbarer Abend, für den wir uns bei Petar Hristov (Oboe), Yuria Otaki (Klarinette) und Lorenzo Calligaris (Fagott) herzlich bedanken!

Die nächste Serenade im Innenhof findet im September mit dem Streichtrio Aleksandra Manic (Violine), Jinhee Kim (Viola) und Eyal Heimann (Violoncello) statt und bringt neben Schuberts *Streichtrio in B-Dur* (D 471 Nr.1) Regers a-Moll-Trio op. 77b.



Wanted: Meisterschülerin Rätseln mit Reger

Sie gilt gemeinhin als Regers Meisterschülerin. Der Meister selbst bescheinigte ihr bereits nach nur einem Studienjahr, sie habe „bei sehr großem Fleiße überraschend gute Resultate in der Komposition erzielt“.

Das Talent war ihr wohl auch in die Wiege gelegt worden, wurde sie doch am 27. November 1879 in eine traditionsbewusste und wohlhabende Großfamilie hineingeboren (ihr Großvater war der Erfinder der industriellen Chinin-Herstellung). Improvisatorisch näherte sie sich schon als Kind der Komposition und konnte mit 16 Jahren ein Musikstudium (Klavier, Violine, Orgel, Theorie und Komposition) am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a.M. beginnen, das sie 1903 abschloss. Ihr Kompositionslehrer Iwan Knorr legte besonderen Wert auf die Beherrschung des polyphonen Satzes, was ihrem späteren Studium bei Reger natürlich entgegenkam.

Eine gewisse Affinität zu barocken Gattungen lässt sich auch aus ihrem rund 160 Einträge umfassenden Werkverzeichnis ablesen: Suiten, Passacaglien, Fugen, Choralvorspiele ... Daneben natürlich Sonaten und, wer hätte es gedacht, neun Symphonien. Außerdem gründete sie 1923 in ihrer Heimatstadt Oppenheim am Oberrhein den Bach-Verein.

Ihre Zeit in der pädagogischen Obhut Max Regers begann im März 1908 zunächst mit Privatstunden. Bedenken des Vaters suchte Reger zu zerstreuen: „In Anbetracht der außerordentlichen kompositorischen Begabung Ihrer Frl. Tochter wäre es eine Sünde, die Begabung nicht voll u. ganz zur Entwicklung zu bringen.“ (Brief vom 12. Juli 1908) Und so besuchte sie ab Oktober denn auch Regers Kompositionsklasse am Leipziger Konservatorium. Ihre im Prüfungskonzert am 23. März 1909 aufgeführte *Violinsonate G-Dur* op. 6 erhielt prompt den Arthur-Nikisch-Preis.

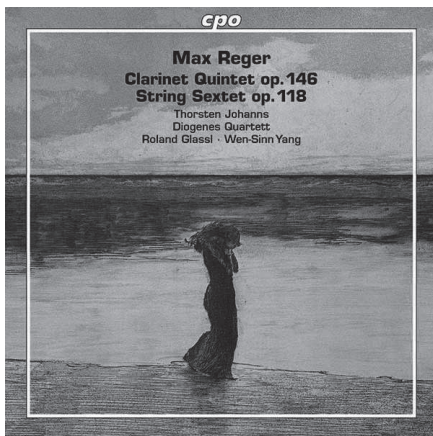


Für die Gesuchte war Reger nicht nur musikalisches Vorbild, auch menschlich waren sich beide zugetan. Und so nahm sie nach Beendigung des Studiums weiterhin gelegentlich bei ihm Unterricht. Außerdem verbrachten erstmals 1910 beide Familien gemeinsam den Sommerurlaub. Sollte es dabei einmal regnen, „so klopfte Reger mit der von ihm sehr verehrten Großmutter [...] und der älteren Tochter Sophie Skat“, wie Elsa Reger in ihren *Erinnerungen* berichtet.

Von ihren Symphonien bekam Reger immerhin noch die erste zu Gesicht und äußerte sich Anfang 1915 sehr wohlwollend darüber: „[...] ein paar Kleinigkeiten sag ich Ihnen mal mündlich. Sonst aber bin ich mit allem durchaus einverstanden! Das Werk ist sehr gut!“ (Brief vom 15. Januar)

Bis zu ihrem Tod am 11. August 1961 lebte sie zurückgezogen, aber bis ins hohe Alter komponierend, in Oppenheim. 1947 wurde sie zum ordentlichen Mitglied des neu gegründeten Max-Reger-Instituts ernannt. Ihr bis heute nicht vollständig erschlossener musikalischer Nachlass befindet sich im Bestand der Kölner Musikhochschule. Nach Jahrzehnten der völligen Vergessenheit erscheinen in den letzten Jahren vor allem im Rhein-Main-Gebiet doch gelegentlich Werke von ihr auf den Konzertprogrammen.

Christopher Grafschmidt



Sie wissen, um wen es sich handelt? Die Antwort können Sie bis zum 31. Januar 2021 einsenden an ochsmann@max-reger-institut.de

Verlost wird die neu erschienene CD Max Reger, *Klarinettenquintett* op. 146 und *Streichsextett* op. 118, Interpreten: Thorsten Johanns (Klarinette), Diogenes Quartett (Stefan Kirpal, Gundula Kirpal, Alba González i Beverra, Stephan Ristau), Roland Glassl (Viola), Wen-Sinn Yang (Violoncello), cpo 555 340-2, LC 8492.

Die richtige Antwort des Reger-Rätsels in Heft 37 lautete „Hermann Suter“. Die Lösung haben Hannelore Hartenstein, Christoph Niggemeier, Hartmut Hoever, esh81 und Wolfgang Lindner eingesandt. Gewinner der Verlosung wurde Herr Lindner, herzlichen Glückwunsch!



Im nächsten Heft: Die Entstehung der *Kleinen Choralvorspiele* op. 135a im August 1914 und viele andere spannende Reger-Themen
Redaktionsschluss für die Mitteilungen 39 ist der 28. Februar 2021