

IMRG

INTERNATIONALE MAX REGER GESELLSCHAFT

mitteilungen



18 (2009)

impresum	2
agnes michalak, witold friemann – reger-schüler.	3
witold friemann, meine erinnerungen an dr. max reger (1930).	7
julius klengel zum 150. geburtstag.	12
august schmid-lindner zum 50. todestag	16
mitteilungen und anmerkungen	20
albumblatt: <i>in der nacht</i> für klavier (1902)	22
so wars: zur frühen rezeption des symphonischen prologs zu einer tragödie op. 108	26
diskografische anmerkungen zu sinfonieta, serenade und symphonischem prolog zu einer tragödie	29

Liebe Leser,

noch später als sonst kann ich Ihnen diesmal leider erst die Mitteilungen einreichen – doch auch diesmal wieder mit einer Vielfalt an Themen. Agnes Michalak (den Lesern bereits aus Mitteilungen 16, 2008, bekannt) befasst sich diesmal mit einem polnischen Reger-Schüler, dessen 120. Geburtstag Anlass zu vertiefter Betrachtung bietet. Das hundertjährige Jubiläum der Uraufführung des *Symphonischen Prologs zu einer Tragödie* fordert zur Auseinandersetzung mit diesem Werk heraus, und naturgemäß ergab sich hieraus auch das Thema der diesmaligen diskografischen Anmerkungen, bei denen ich unserem Mitglied Albert Pöllath für Hinweise zu Dank verpflichtet bin.

Nachdem der ursprünglich vorgesehene Termin für die Mitgliederversammlung sich zerschlagen hatte, findet die Mitgliederversammlung 2009 nunmehr am Samstag, dem 26. September 2009 um 11:30 Uhr im Saal des Kulturzentrums Hans Bauer, Schulgasse 3a (hier ist u.a. auch das Stadtmuseum ansässig), Weiden im Rahmen der Weidener Max-Reger-Tage (vgl. auch S. 20) statt.

Viel Freude beim Lesen wünscht Ihnen

Ihr Jürgen Schaarwächter

Geschäftsanschrift: internationale max-reger-gesellschaft e.v., alte karlsburg durlach, pfnitzalstraße 7, D-76227 karlsruhe, fon: 0721 854501, fax: 0721 854502; elektronische Redaktionsanschrift – email: mri@uni-karlsruhe.de

Bankverbindung: Commerzbank Siegen, BLZ 460 400 33, Konto Nr. 8122343 (für Überweisungen aus dem Ausland: SWIFT-Code COBADEFF 460, IBAN: DE 32460400330812234300)

ISSN 1616-8380

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft von Jürgen Schaarwächter. Abbildungsnachweise: S. 1 Paul Smith (weitere Informationen auf S. 21), S. 7 Biblioteka Narodowa, Warschau, S. 13 Universitätsbibliothek Frankfurt a.M., S. 15 Privatbesitz, alle weiteren Abbildungen Max-Reger-Institut. Alle Rechte vorbehalten. Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis. Nicht in allen Fällen ist es gelungen, die Rechte aller Inhalte einzuholen; im Falle berechtigter Forderungen wenden Sie sich bitte an die *imrg*.

Max Reger hinterließ knapp 300 Schüler aus mindestens fünfundzwanzig Nationen. Nur wenige von ihnen aber sind dem breiten Publikum bekannt. Es liegt an den Ereignissen der Zeit, dass sich viele der Spuren dieser Generation von Komponisten, Pädagogen und Musikwissenschaftlern in den zwei Weltkriegen, der Emigration und später durch den Eisernen Vorhang verloren haben.

Einer von Regers Schülern, Witold Friemann, feiert in diesem Jahr seinen 120. Geburtstag. Ein Anlass, diese Persönlichkeit genauer zu betrachten.

Witold Friemann wurde am 20. August 1889 in der polnischen Stadt Konin geboren. Seine musikalischen Grundlagen erlernte er bei Marek Zawirski (Musiktheorie) und Pawel Romaszko (Klavierspiel). 1909 setzte er seine Ausbildung am Warschauer Konservatorium fort, wo er Schüler von Aleksander Michalowski, Zygmunt Noskowski sowie Roman Statkowski war.¹ Er war also kein unbeschriebenes musikalisches Blatt, als er Max Reger im Jahre 1910 zum ersten Mal in Leipzig begegnete. Wie Viele wollte auch Friemann den „berühmten Meister des Kontrapunkts“² für sich gewinnen und von ihm lernen. Nun leider war die erste Begegnung der beiden keine Liebe auf dem ersten Blick. Friemann erinnert sich an diesen denkwürdigen Tag:

„Ich gebe heute offen zu, dass der erste Eindruck von Reger so weit von meiner Vorstellung von ihm entfernt war, dass ich eher enttäuscht war. Reger erschien mir nicht sympathisch. Er war ziemlich groß, wohlbeleibt, schwerfällig in den Bewegungen, hatte ein Gesicht, das durch eine stark entwickelte, hohe Stirn auffiel, die von dünnen Haaren umrahmt war. Seine hinter einer Brille verborgenen Augen hatten einen etwas glasigen Ausdruck. Über dem groben, ironisch aufgeworfenen Mund trat eine Kartoffelnase hervor. Die ziemlich trockene Art Regers, die frei war von den so genannten Vorzügen gesellschaftlicher Umgangsformen, erweckte durchaus kein Vertrauen.“³

Reger dachte nicht daran, noch einen neuen Privatschüler aufzunehmen und verwies den Einundzwanzigjährigen auf das Konservatorium. Nun hatte aber Friemann nach der Ausbildung im Warschauer Konservatorium „von dieser Art Regime genug“,⁴ was er ungeduldig und ein wenig rebellisch auf dem Weg zur Ausgangstür gegenüber seinem zukünftigen Lehrer bemerkte. Vielleicht war es diese Art, sich nicht alles gefallen zu lassen oder aber auch die prall gefüllte Mappe des jungen Mannes, welche den Komponisten verleitete, doch einen Blick auf Friemanns Kompositionen zu werfen. Mit Anspannung und „einer gewissen Furcht“⁵ wartete dieser auf das Urteil des Meisters. Aber die einzige Reaktion – neben „misstrauischer Geringschätzung“ – war die Frage:

¹ http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_friemann_witold (eingesehen am 2. April 2009).

² Witold Friemann, *Moje wspomnienia o Dr. Maksie Regerze*, [Meine Erinnerungen an Dr. Max Reger] in: *Księga pamiątkowa ku czci profesora dr. Adolfa Chybińskiego: ofiarowana przez uczniów i przyjaciół z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin i dwudziestopięćdziesiątej rocznicy jego pracy naukowej (1880-1905-1930)*, [Festschrift für Dr. Adolf Chybiński zum 50. Geburtstag und 25-jährigen Arbeitsjubiläum, dediziert von seinen Schülern und Freunden (1880-1905-1930)], erschienen im Selbstverlag, Krakau 1930, S. 183. Eine vollständige (ungezeichnete) Übersetzung des gesamten Textes aus dem Max-Reger-Institut findet sich in diesem Heft auf S. 7–11.

³ Ebda.

⁴ Ebda.

⁵ Ebda., S. 184.

„Und Sie haben das angeblich alles geschrieben?“⁶ Das war wohl zu viel für Friemanns strapazierte Nerven, der nach einem solchen Empfang „diese ungastliche Schwelle“⁷ so schnell wie möglich verlassen wollte. Aber Reger hielt ihn erneut mit einer Frage zurück: „Und haben Sie auch Fugen geschrieben?“⁸ Friemann verspürte einen Funken Hoffnung, dass sich das Blatt noch wenden möge und erzählte von seinen Studien, „in der Überzeugung, dass nun der unangenehme spöttische Zug endlich vom Mund meines Gastgebers weichen werde. Leider wurde ich aber auch diesmal enttäuscht. Reger begegnete meinen musikalischen Arbeiten mit derselben Geringschätzung wie meinen absolvierten Studien“.⁹ Dennoch nahm Reger Friemann für einen Monat zur Probe als Schüler an und auferlegte ihm so viel Arbeit in so kurzer Zeit, dass sich der aufstrebende Komponist bei Josef Pembaur jr. von seinen Klavierstunden befreien lassen musste. Im Stolz verletzt und beim Ehrgeiz gepackt, arbeitete er an den ihm aufgegebenen vier vierstimmigen Fugen (eine Fuge für Chor, eine Doppelfuge für Streichquartett und zwei für Klavier) sowie an der Bearbeitung einiger sechsstimmiger Choräle im strengen Stil. Zehn Tage später erschien Friemann erneut bei Reger und zeigte diesem seine neuen Arbeiten, gleichwohl auf ein positiveres Urteil hoffend. Aber auch diesmal verlief das Treffen zunächst zu Friemanns Unzufriedenheit. Reger zweifelte erneut daran, dass er die Übungsstücke selbst geschrieben habe und nickte „boshaft mit dem Kopf“ während er die Noten durchblätterte, was Friemanns „tiefe Antipathie“ noch verstärkte.¹⁰ Eine Stelle in Friemanns Choral verbesserte Reger kurzerhand. Friemann erinnert sich:

„Natürlich schaute ich mir die Stelle sofort aufmerksam an und stellte zu meiner großen Befriedigung fest, dass Reger (höchstwahrscheinlich, wie ich heute vermute, absichtlich) einen Fehler gemacht hatte, von dessen Existenz ich bei einer solchen Kontrapunktführung natürlich schon wusste. Nicht ohne Befriedigung blickte ich auf den kommenden Moment meines Triumphes und wandte mich mit scheinbarer Ruhe an den aufgeblasenen Professor mit folgender Erklärung: ‚Entschuldigen Sie, Herr Professor, aber Sie haben einen unzulässigen Fehler gemacht – dies sind doch parallele Quinten!‘“¹¹

Erst diese Aussage überzeugte Reger von der Echtheit der Kompositionen und er erklärte dem erstaunten Schüler, dass es viele Pseudokomponisten gäbe, die sich Kompositionen erkaufte, um sich den Zutritt zu seinem Unterricht gleichermaßen zu erschleichen – denn auf der Liste von Regers Schülern zu stehen, öffnete werdenden Komponisten zu jener Zeit so manche Tür. Diese Begebenheit brach endgültig das Eis zwischen den beiden und „aus dem aufgeblasenen, barschen, abstoßenden Hofrat wurde ein einfacher, natürlicher, beinahe älterer Kollege (...)“¹²

⁶ Ebda.

⁷ Ebda.

⁸ Ebda.

⁹ Ebda.

¹⁰ Ebda.

¹¹ Ebda., S. 185.

¹² Ebda.

Friemann studierte unter Regers strenger Hand in den Jahren 1910 bis 1914 Komposition und beschrieb dessen Vorzüge als Lehrer in folgender Weise:

„Als Lehrer des Kontrapunkts und der Komposition war Reger meiner Meinung nach unvergleichlich. Er entwickelte nämlich im Schüler Selbstständigkeit, weil er ihn zu bewusster und konzentrierter Arbeit zwang. Ohne mit seinen Verbesserungen die ungeschickten Ideen zu flicken, konnte er den Schüler hervorragend auf den richtigen Weg führen. Die Schärfe seiner Beobachtungen war geradezu unheimlich. Wo ein durchschnittlicher Mensch ein oder zwei Lösungsmöglichkeiten irgendeines technischen Problems sah, schüttelte sich Reger die verschiedensten, manchmal unerwarteten Kombinationen aus dem Ärmel, die einen noch einfallsreicher als die anderen.“¹³

Als Friemann in seiner *Sonata Polska* für Violine und Klavier (1912) Reger mit polnischen Elementen überraschen wollte, musste er mit Erstaunen feststellen, dass sich Reger auf dem Gebiet der polnischen Folklore durchaus auskannte. Außerdem wusste er nicht nur über die Musik der einzelnen europäischen Völker, sondern sogar über die Eigenheiten der orientalischen Musik sehr gut Bescheid. Friemann schrieb in seinen Erinnerungen:

„Der polnischen Musik begegnete Reger äußerst wohlwollend, er interessierte sich sehr für unsere Musikbewegung und die Verhältnisse im Lande. Ich erinnere mich an seine schmeichelhafte Meinung über Franciszek Brzezinski und Karol Szymanowski, den er sehr schätzte. Reger trug sich mit dem Gedanken, nach Warschau zu fahren, wo er Lust hatte, seine Werke zu dirigieren. Ich dagegen dachte daran, ihm die Verständigung mit der Warschauer Philharmonie zu erleichtern, deren berühmter Direktor mein älterer Kollege Roman Chojnacki war. Aber die historische Nemesis lenkte unsere Pläne anders. Der Krieg brach aus. Die harte Hand des Schicksals stieß mich in die Reihen der Kämpfenden und dieselbe unerbittliche Hand schloss die Augen meines verehrungswürdigen Lehrers für immer.“¹⁴

Schon in Meiningen, kurz vor seiner Rückkehr nach Polen, zeigte Friemann Reger zum Abschied seine erste Fantasie für Klavier und Orchester, die er seinem Lehrer bis-



¹³ Ebda., S. 186.

¹⁴ Ebda., S. 187.

lang vorenthalten hatte. Bei diesem letzten Treffen schrieb Reger an das Ende der Komposition folgende Worte: „Habe vorliegendes Werk gesehen u. schätzen gelernt als talentvolle Arbeit eines begabten Komponisten.“¹⁵ Diese Worte nahm Friemann als letzte Erinnerung an seinen Lehrer mit.

1914 debütierte Friemann erfolgreich als Pianist in Leipzig, doch musste er bei Ausbruch des Krieges seine pianistische Karriere unterbrechen. Erst 1921 begann er wieder zu konzertieren und machte sich in Lemberg mit seinen Klavier- und Vokalwerken einen Namen. Friemanns große Leidenschaft aber galt der Lehrtätigkeit. Bereits in Lemberg leitete er eine Klavierklasse am Jan Kazimierz-Konservatorium der polnischen Musikgesellschaft. Gleichzeitig schrieb er Rezensionen für die Zeitschrift *Slowo Polskie*. Nach dem Umzug nach Kattowitz gründete er am 28. September 1929 das Schlesische Musikkonservatorium, das er bis 1934 leitete. Aus diesem Konservatorium entwickelte sich im Laufe der Zeit die Karol Szymanowski-Musikhochschule in Kattowitz. Auch die erste Militär-Musikschule des Landes verdankt ihre Entstehung einer Initiative Friemanns. 1933 versuchte er sich beim polnischen Rundfunk in Warschau, wo er als Referent im Bereich der E-Musik arbeitete.

Im Zweiten Weltkrieg leistete Friemann Widerstand, indem er konspirative Konzerte organisierte sowie seine pädagogische Arbeit im Untergrund fortführte und damit der polnischen Kultur diente. Auch nach dem Krieg blieb Friemann seiner pädagogischen Berufung treu: Er arbeitete als Chordirigent und Klavierlehrer in einem Blindenheim in Laski bei Warschau, wo er am 22. März 1977 starb.¹⁶ Für sein Engagement im Dienste der polnischen Kultur wurde er mit mehreren Auszeichnungen geehrt.¹⁷

In diesem Jahr erinnert sich die Stadt Konin an ihren Ehrenbürger und feiert seinen 120. Geburtstag mit einer Reihe von Veranstaltungen, die mit der Biennale im August ihren Höhepunkt erreichen werden. Begonnen haben die Feierlichkeiten schon an Friemanns Todestag des letzten Jahres durch das Erklingen der Stadtmelodie der Stadt Konin, die Friemann 1973 in Laski für eine ungewöhnliche Besetzung von 2 Trompeten und 2 Posaunen für seine Heimatstadt komponierte. Der Brauch, dieses Turmlied um 12 Uhr erklingen zu lassen, soll täglich beibehalten werden.¹⁸

Die Autographen der 1300 Werke „des letzten polnischen Romantikers“¹⁹ befinden sich weitgehend in der Nationalbibliothek in Warschau und warten darauf, nicht nur in Polen, sondern auch jenseits der Grenzen entdeckt zu werden. Wir können also gespannt sein auf Witold Friemann und die Generation von Regers Schülern.

Hier folgt der ungekürzte Abdruck von Witold Friemanns Erinnerungen in einer ungezeichneten Über-

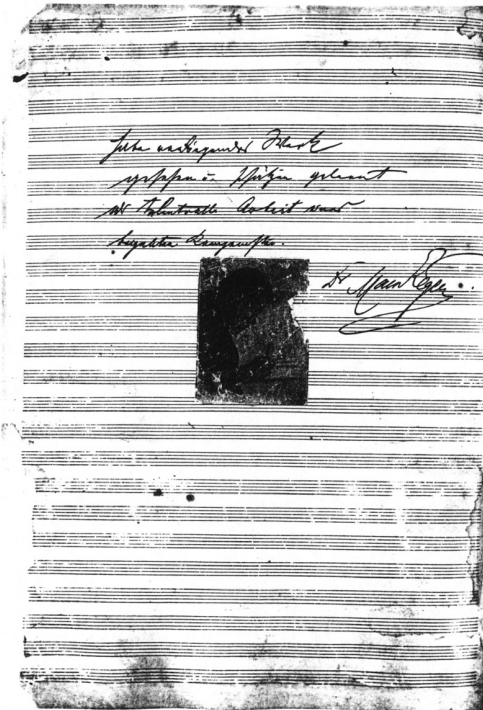
¹⁵ Autograph in der Biblioteka Narodowa in Warschau, Signatur: MF. 45015.

¹⁶ http://pl.wikipedia.org/wiki/Witold_Friemann (eingesehen am 2. April 2009).

¹⁷ Es handelt sich unter anderem um: „Złoty Krzyż Zasługi“ (Goldenes Verdienstkreuz), „Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski“ (Offizierskreuz „Erneuerung Polens“) oder dem Preis zweiten Grades des Kulturministeriums für seine Klavier- und Vokalwerke (siehe: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_friemann_witold, eingesehen am 2. April 2009).

¹⁸ http://www.konin.pl/index.php?id=31&news_id=809 (eingesehen am 2. April 2009).

¹⁹ Ebda.



setzung (Typoskript im Max-Regger-Institut).

Als ich im Jahre 1910 zum ersten Mal in Leipzig an der Wohnung des berühmten deutschen Komponisten Max Reger klingelte, beherrschte mich weniger ein Gefühl der Angst als vielmehr der Neugier, welchen Eindruck der in jener Zeit berühmte Meister des Kontrapunkts auf mich machen werde. In meiner Mappe brachte ich eine ganze Reihe schöpferischer Proben mit und hegte im Vertrauen auf die Macht der Jugend die Hoffnung, daß der große Pädagoge mich gerne zu seinen Schülern zählen werde. Ich wartete einen kurzen Moment, bis Reger erschien. Ich gebe heute offen zu, daß der erste Eindruck von Reger so weit von meiner Vorstellung von ihm entfernt war, daß ich eher enttäuscht war. Reger erschien mir nicht sympathisch. Er war ziemlich groß, wohlbeleibt, schwerfällig in den Bewegungen, hatte ein Gesicht, das durch eine stark entwickelte, hohe Stirn auffiel, die von

dünnen Haaren umrahmt war. Seine hinter einer Brille verborgenen Augen hatten einen etwas glasigen Ausdruck. Über dem groben, ironisch aufgeworfenen Mund trat eine Kartoffelnase hervor. Die ziemlich trockene Art Regers, die frei war von den sog. Vorzügen der gesellschaftlichen Umgangsformen, erweckte durchaus kein Vertrauen.

Ohne Einleitung fragte mich Reger, was ich wünsche und rief auf meine Bitte, mich als Kompositionsschüler anzunehmen, unwillig aus: „Ins Konservatorium, ins Konservatorium, ich habe keine Zeit für Privatstunden.“ Ich antwortete, daß ich das Konservatorium beendet habe und vorläufig von dieser Art Regime genug habe. Darauf erhob Reger voller Ernst den Zeigefinger und wiederholte bombastisch „Ins Konservatorium!“ Schließlich wurde ich ungeduldig und begann, mich zu verabschieden, wobei ich bemerkte, daß ich nicht daran denke, mich am Konservatorium einzuschreiben. Ich nahm meine Mappe mit den Kompositionen unter den Arm und begab mich zum Ausgang. Bis heute weiß ich nicht, ob diese Protestbewegung oder auch der beträchtliche Umfang meiner Mappe das Interesse meines zukünftigen verehrungswürdigen Meisters weckte, jedenfalls hielt er mich, als ich schon an der Tür war, mit der Frage zurück: „Warten Sie mal, was haben Sie denn da unter dem Arm?“ Natürlich antwor-

tete ich ihm würdevoll, daß das meine Kompositionen seien, worauf Reger sein sowie schon ironisches Gesicht unbarmherzig zu einem spöttischen Lächeln verzog und mit gelangweilter Stimme sagte: „Zeigen Sie sie mir bitte.“ Eilfertig zog ich meine Erstlingsversuche aus der Tasche und gab sie, nun schon mit einer gewissen Furcht, dem Petenten. Mit mißtrauischer Geringschätzung blätterte Reger einige Seiten meiner Kantate durch; er sah, ebenfalls scheinbar oberflächlich, einige Lieder und ein paar Klavierstücke durch, gab mir dann, der ich auf irgendein Urteil wartete, alles zurück und fragte in spöttischen Ton: „Und Sie haben das angeblich alles geschrieben?“

Natürlich stellte eine solche Antwort die empfindlichste Verletzung der Ambitionen eines jugendlichen Schöpfers dar. Mit versteckter Leidenschaft begann ich also meine Siebensachen aufzulesen und wollte diese ungastliche Schwelle verlassen. Auf diese Reaktion hin wandte sich Reger erneut an mich mit der ironischen Frage: „Und haben Sie auch Fugen geschrieben?“ Ich bestätigte das und erwähnte meine hinter mir liegenden Studien in der Überzeugung, daß nun der unangenehme spöttische Zug endlich vom Mund meines Gastgebers weichen werde. Leider wurde ich aber auch diesmal enttäuscht. Reger begegnete meinen musikalischen Arbeiten mit demselben Geringschätzung wie meinen absolvierten Studien. Er hielt mich jedoch zurück und sagte, daß er mich, wenn mir soviel daran liege, einen Monat zur Probe aufnehme; dann trug er mir auf, in zehn Tagen vier vierstimmige Fugen zu schreiben, d.h. eine doppelte für Chor, eine zweite über zwei Themen für Streichquartett und zwei für Klavier. Außerdem empfahl er mir, einige sechsstimmige Choräle in strengem Stil zu bearbeiten.

Ich will nicht verbergen, daß mich das erste Zusammentreffen mit diesem großen Mann etwas aus dem Gleichgewicht gebracht hatte. Da aber mein strenger Bezwinger mir eine große Arbeit gestellt und mir für deren Ausfüllung eine so kurze Frist gesetzt hatte, eilte ich direkt von ihm zu meinem ehrbaren zweiten Meister Josef Pembaur jr. mit der Bitte, mich für diese Zeit von meinen Klavierstunden zu befreien; ich schilderte ihm die Lage und betonte, daß mir sehr an den Studien unter der Leitung Regers gelegen sei. Pembaur, ein Mensch mit einem guten Herzen, war mit einer Pause gern einverstanden.

Trotzdem war ich mit dem Resultat meiner Bekanntschaft mit Reger nicht zufrieden. Mein verletzter Ehrgeiz und der verletzte Stolz des jungen Genies schmerzten mich tief. Ich beschloß daher, daß ich meine Aufgabe um jeden Preis so gut wie möglich erfüllen müsse. Trotz meiner ruhelosen Natur arbeitete ich tüchtig und erschien zum vereinbarten Termin mit einem Bündel neugeschriebener Arbeiten in eben dem Arbeitszimmer, wo ich vor zehn Tagen so schwere Augenblicke durchlebt hatte. Diesmal erwartete ich ein wohlwollenderes Urteil Regers, für den ich eine tiefe Antipathie, gemischt jedoch mit einem gewissen Respekt empfand. Leider wurde ich gleich eingangs enttäuscht. Der ehrwürdige Mann versäumte es nämlich nicht, sein Gesicht zu einem sardonischen Lächeln zu verziehen und bissig zu fragen, ob ich alles, was ich da mitbringe, selbst geschrieben habe. Diese Frage erschien mir wie eine Beleidigung;

ich verstand überhaupt nicht, weshalb und zu welchem Zweck sie gestellt wurde. Reger sah ein zweites Mal alle mit großer Mühe von mir ausgearbeiteten Fugen und Choräle durch, wobei er boshaft mit dem Kopf nickte. Plötzlich erschien auf seinem etwas geschwellenen Gesicht ein Ausdruck des Triumphs, und er unterstrich in einem Choral einige Akkorde, mit denen ich mich redlich abgemüht hatte und sagte fast freudig: „Das klingt aber scharf“, wobei er eine Stimme verbesserte. Natürlich schaute ich mir die Stelle sofort aufmerksam an und stellte zu meiner großen Befriedigung fest, daß Reger (höchstwahrscheinlich, wie ich heute vermute, absichtlich) einen Fehler gemacht hatte, von dessen Existenz ich bei einer solchen Kontrapunktführung natürlich schon wußte. Nicht ohne Befriedigung blickte ich auf den kommenden Moment meines Triumphes und wandte mich mit scheinbarer Ruhe an den aufgeblasenen Professor mit folgender Erklärung: „Entschuldigen Sie, Herr Professor, aber Sie haben einen unzulässigen Fehler gemacht – dies sind doch parallele Quinten.“ Auf dem Gesicht Regers zeichnete sich echtes Erstaunen ab; er warf mir einen schnellen Blick zu und sagte mit sichtbarer Befriedigung: „Jetzt sehe ich, daß Sie das wirklich selbst geschrieben haben.“ Nun staunte wiederum ich: „Und wer, bei Gott, könnte für mich geschrieben haben!“ Nun folgte die Erklärung für das rätselhafte Verhalten Max Regers mir gegenüber. Er erklärte mir sofort, daß schon mehrmals Pseudokomponisten versucht hätten, sich bei ihm einzuschleichen, indem sie für geringe Bezahlung die Arbeiten begabter, aber unbekannter Komponisten einfach gemietet hätten, um auf Grund dieser Kompositionen das Recht zu erlangen, von seinen Anmerkungen zu profitieren, auf der Liste seiner Schüler zu figurieren und sich dadurch ein gutes Renommee, besonders in Deutschland, zu verschaffen. Reger hatte mich also einfach ähnlicher Schliche verdächtigt, umso mehr als ich damals ziemlich jung war, gemessen an den Studien, die hinter mir lagen.

Wie durch Zauber veränderte sich das Verhältnis Regers zu mir sofort und aus dem aufgeblasenen, barschen, abstoßenden Hofrat wurde ein einfacher, natürlicher, beinahe älterer Kollege und die Stunden mit ihm pflegten danach für mich nicht nur voller geradezu unerhörtem Wert, sondern auch voller ungewöhnlichem Reiz zu sein. Ich glaube, daß er für mich eine gewisse Sympathie fühlte, denn er war seitdem ungewöhnlich höflich, beinahe freundschaftlich, obwohl mir zu Ohren gekommen war, daß er gegenüber seinen Schülern stets ziemlich unangenehm war und mit sarkastischen Bemerkungen und wenig schmeichelhaften Epitheta nicht zu sparen pflegte. Als Lehrer des Kontrapunkts und der Komposition war Reger meiner Meinung nach unvergleichlich. Er entwickelte nämlich im Schüler Selbständigkeit, weil er ihn zu bewußter und konzentrierter Arbeit zwang. Ohne mit seinen Verbesserungen die ungeschickten Ideen zu flicken, konnte er den Schüler hervorragend auf den richtigen Weg führen. Die Schärfe seiner Beobachtungen war geradezu unheimlich. Wo ein durchschnittlicher Mensch ein oder zwei Lösungsmöglichkeiten irgendeines technischen Problems sah, schüttelte sich Reger die verschiedensten, manchmal unerwartetsten Kombinationen aus dem Ärmel, die einen noch einfallsreicher als die anderen. Mehrmals machte ich mir, weil ich ihm eine Überraschung bereiten wollte, viel Arbeit, um irgendeine



Das Leipziger Konservatorium 1910

schwierige, schwer zu lösende kontrapunktische Aufgabe zu schreiben; wenn ich sie ihm aber vorlegte, bemühte ich mich, ihm zu erklären, wie ich sie bearbeitet hatte. Gewöhnlich war ich noch nicht damit fertig, da rief er schon fröhlich: „Ich weiß schon, ich weiß schon“, wobei er gleich zur Genese des fraglichen Einfalls vordrang. Er war sehr anspruchsvoll. Er gab mir unzählige Fugen, Choräle, Kanons und verschiedenartigste musikalische Formen auf und zwang mich tatsächlich zu großer Anstrengung. Für sein Lob tat ich es gern. Jedenfalls habe ich für ihn zumindest 60 Fugen geschrieben, denen ich keine Bedeutung beimaß – ich wickelte die folgenden in ihre Vorgängerinnen. Endlich kam der Moment, da Reger mir empfahl eine Sonate für Geige zu schreiben. Ich beschloß, sie unter rhythmischem wie auch unter melodischem Gesichtspunkt in polnischem Charakter zu schreiben. Und hier zeigte sich das ganze ungewöhnliche Wissen Regers, der die für die polnische Folklore charakteristischen Wendungen ausgezeichnet kannte und mir bei dieser Gelegenheit einige Vorträge über die melodischen Eigentümlichkeiten in der Musik der einzelnen europäischen Völker und auch über die spezifischen, für die orientalische Musik charakteristischen Nuancen hielt, wobei er als erster mir den eigentlichen Begriff vom Wesen der Stilisierung gab, indem er mir die einzelnen Eigentümlichkeiten der musikalischen Stile und harmonischen Systeme erklärte, angefangen bei den Kirchentönen über Dur- und

Molltonarten, Bi- und Polytonalität, Atonalität – bis zur Vierteltonmusik, die ihn sehr interessierte. Diese Art von Vorträgen, die nach Bedarf mit Beispielen illustriert waren, gab unseren Stunden einen ungeheuren Wert. Ich möchte auch nicht verschweigen, daß Reger die Kunst des Melodienschreibens lehrte, was einen ungeheuer positiven Einfluß auf die Entwicklung der Phantasie des Schülers hatte.

Nachdem ich die Geigensonate geschrieben hatte, die der Meister sehr wohlwollend annahm, schrieb ich eine Ballade für Klavier und beschloß endlich, Reger mein Klavierkonzert mit Orchester zu zeigen, das ich heimlich, ohne sein Wissen geschrieben hatte. Ich zögerte dennoch lange, ihm dieses Werk zu zeigen, das frei und ohne Beachtung der geheiligten Form geschrieben war, einzig komponiert für meine eigenen Bedürfnisse und mein Vergnügen. Es geschah schon in Meiningen; ich bereitete schon meine Heimfahrt vor und traf mich damals zum letzten Mal mit Reger. Er las das Manuskript schnell, wies mich manchmal auf ausgelassene Kreuze, bs und Auflösungszeichen hin und machte das alles so unerhört schnell, daß ich im ersten Moment überzeugt war, daß er die Seiten nur oberflächlich überfliege. Einige grundsätzliche Bemerkungen zeigten mir jedoch die Grundlosigkeit meiner Vermutungen. Als er alles durchgesehen hatte, fragte ich ihn mit gewisser Unruhe nach seiner Meinung, worauf er mir antwortete: „Warten Sie, ich werde es nochmals durchsehen.“ Nach dieser Antwort erlosch meine Begeisterung etwas, ich dachte nämlich, daß er gewiß sofort seine Meinung gesagt hätte, wenn es ihm gefallen hätte. Unterdessen begann der Meister die Partitur von Anfang bis Ende durchzusehen, wobei er vor sich hinpfiff, sang und manchmal auch dirigierte. Als er fertig war, fragte ich ihn ein zweites Mal, was er davon halte. Darauf Reger: „Ich schreibe es Ihnen an den Rand.“ Dann nahm er seine Feder und schrieb einige Worte, unter die er seine Unterschrift setzte, worauf er mir die Partitur mit einer Geste überreichte, die zeigte, daß er sich seiner Autorität bewußt war. Ich dagegen beschloß, um mir einen starken Charakter zu beweisen, die Neugierde zu überwinden und seine Aufschrift erst zu Hause, d.h. in Leipzig zu lesen. Das tat ich auch und diese wenigen Zeilen wohlwollender Beurteilung für meine Arbeit sind bis heute meine liebste Erinnerung an jenen großen Lehrer.

Der polnischen Musik begegnete Reger äußerst wohlwollend, er interessierte sich sehr für unsere Musikbewegung und die Verhältnisse im Lande. Ich erinnere mich an seine schmeichelhafte Meinung über Franciszek Brzezinski und Karol Szymanowski, den er sehr schätzte. Reger trug sich mit dem Gedanken, nach Warschau zu fahren, wo er Lust hatte, seine Werke zu dirigieren. Ich dagegen dachte daran, ihm die Verständigung mit der Warschauer Philharmonie zu erleichtern, deren berühmter Direktor mein älterer Kollege Roman Chojnacki war. Aber die historische Nemesis lenkte unsere Pläne anders, der Krieg brach aus. Die harte Hand des Schicksals stieß mich in die Reihen der Kämpfenden und dieselbe unerbittliche Hand schloß die Augen meines verehrungswürdigen Lehrers für immer.

„Geliebter Julius! Unseren Drillingen geht es gut; sie wachsen u. gedeihen – nur wollen sie keine Milch trinken, schreien ‚egal‘ nach Cognac u. Rum! Sollten die 3 Bengels in dieser Einrichtung so fortfahren solche Mengen von Cognac u. Rum zu trinken, dann haben sie in 1/2 Jahr das schönste Delirium tremens! *Welche Schande dann für uns!!!* Es ist gar nicht mehr [aus]zudenken! Ich bin in **tiefster** Sorge! Möchten unsere nächsten Drillinge anders beschaffen sein.

Mit 1000 u. 1000 heißen Küssen – Watz Juni, July August. Den Vers kennst Du ja –
Deine treue Lisbeth“¹

So schreibt Max Reger seinem Freund Julius Klengel mit Bezug auf die drei Cellosuiten op. 131c. Reger hatte die Suiten bereits am 15. Januar 1915 zum Druck eingereicht und am 22. Mai die Korrekturfahnen erledigt an dem Verlag zurückgesendet. Durch die eingeschränkten Möglichkeiten der Notenstechereien während des Ersten Weltkrieges erschien der Druck erst am 23. Juli 1915 und so war es verständlich, dass der Freund, dem Reger die erste Suite widmete, langsam unruhig wurde.

Julius Klengel war ein Kind Leipzigs: Geboren am 24. September 1859, ebendort gestorben am 27. Oktober 1933, übernahm der Schüler Emil Hegars mit siebzehn Jahren die Position des Solocellisten beim Gewandhausorchester. Im Oktober 1881 erhielt er diese Stelle offiziell und wurde hierdurch Lehrer einer Streicherklasse am Königlichen Konservatorium. Klengel wurde nie Mitglied des regulären Stadtorchesters – nur im Konzertorchester war er zu hören. Bis 1930 blieb er Mitglied des Gewandhausquartetts, zuletzt im Wechsel mit Hans Münch-Holland, und bis zu seinem Tode unterrichtete er am Konservatorium. Seit 1899 trug er – wie später Reger – den Ehrentitel eines königlichen Professors, seit 1907 war er Teil des Studienrats und in dieser Funktion für allfällige Revisionen der Prüfungsordnung zuständig.² Mehrere Schülergenerationen wurden durch ihn entscheidend geprägt; zu seinen Schülern gehörten unter anderem Gregor Piatigorski, Guilhermina Suggia, Rudolf Metzmacher und Emanuel Feuermann. Und selbst mit seinem Tod endete Klengels Einfluss nicht – seine Tochter Eva Klengel betrieb in den Jahren etwa zwischen 1935 und 1955 in Leipzig eine Schule für junge Cellisten. Als Komponisten kennen wir Julius Klengel zumeist nur noch durch seine Etüden, doch komponierte er u.a. auch vier Klaviertrios und mehrere Solokonzerte; zu seinen berühmtesten Werken zählt heute sein *Hymnus* für zwölf Violoncelli. Komponieren – unterrichten – konzertieren – ganz wie bei Reger gehörten auch für Klengel diese drei Bereiche auf das Engste zusammen und befruchteten sich gegenseitig. Julius Klengel wurde zum Inbegriff des Cellisten, wie ein berühmtes (aber noch urheberrechtlich geschütztes) Foto von August Sander ihn titulierte.

Einer der letzten Vertreter der so genannten legendären Leipziger Schule, war Klengel mit der Erste, der einen konsequenten Einsatz des Daumenaufsatzes propagierte. Mit 37 „Wiederholungsfragen für das Examen“ bereitete er seine Schüler auf

¹ Max Reger an Julius Klengel, 10. Juli 1915. Universitätsbibliothek der Stadt Leipzig „Bibliotheca Albertina“ (Nachlass Julius Klengel).

² Vgl. auch Matthias Kontarsky, *Max Regers Sonate für Violoncello und Klavier a-moll op. 116 – eine musikalische Reverenz an den Leipziger Julius Klengel?*, in Kongressbericht Leipzig 2008 (i.V.).

ihren Studienabschluss vor. Er war in der Lage, seine Schüler auswendig am Klavier zu begleiten. Klengels konzertierende Tätigkeit ist beeindruckend – 2140 Konzerte gab er in der Zeit von 1875 bis 1929, davon 37 als Erster Solocellist am Leipziger Gewandhaus.³ Mit einem fotografischen Gedächtnis begabt, war seine Literaturkenntnis beeindruckend. Ein Jahr vor seinem Tod zog Klengel das Fazit: „Nie habe ich dem Ruhm gelebt, mir ging die Kunst über alles.“⁴ Dass der Ruhm stattdessen zu ihm kam, war unvermeidlich.

Max Reger muss spätestens seit seinem Umzug nach Leipzig 1907 mit Klengel bekannt geworden sein, widmete dem Professorenkollegen bereits im Sommer 1908 eine kleinere Komposition (die Cellofassung der Aria op. 103a Nr. 3); eine Vertiefung der Freundschaft muss im Laufe des Jahres 1909 oder Anfang 1910 stattgefunden haben – hier



Julius Klengel, 1903, Fotografie von Georg Brokesch

wechselt Reger in seiner Korrespondenz von „S. g. H. Pr!“ zu „M. L.“. Es geht zumeist um Noten und die Bestätigung eines mündlich ausgemachten Probenstermins. Im Sommer 1911 – in der Folge der für Klengel geschriebenen Cellosonate a-moll op. 116 – scheint sich die Freundschaft derart vertieft zu haben, dass Reger aus Tegernsee an Klengel (zurzeit Rottach am Tegernsee) schreibt:

„P. P!⁵ (Lies Pe Pe!) Es wird Ihnen hiemit mitgeteilt, daß Ihr Probeblasen am 28. August von so schönem Erfolge begleitet war, daß Sie einstimmig zu 1. Solo-Fagottisten der Kapelle St. Blasien gewählt [u.] ernannt wurden. Im Sommer spielt die Kapelle in St. Blasien, im Winter in Pforzheim.

Mit vorz. Hochachtung

ergebenster

Michael Stranddufter

Musikdirektor⁶

³ W. Orf, *Julius Klengel – ein Kapitel Leipziger Musikgeschichte*, in *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig: 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, hrsg. von J. Forner, Leipzig 1993, S. 77. Klengels Schwester und ab 1884 seine Frau führten gewissenhaft Klengels lückenloses Konzert-Tagebuch, das sich bis heute erhalten hat.

⁴ J. Klengel, *Ich blättere in meinem Gästebuch*, Leipziger Neueste Nachrichten vom 1. 1. 1933.

⁵ „Praemissis praemittendis“ – lat. „Der gebührende Titel sei vorangestellt“ – diese Abkürzung verwendet Reger nur in seltenen Fällen.

⁶ Max Reger an Julius Klengel, 31. 8. 1911. Universitätsbibliothek der Stadt Leipzig „Bibliotheca Albertina“ (Nachlass Julius Klengel).



Die Villa Eisenreich in Tegernsee, wo Reger 1911 Urlaub machte

Offensichtlich hatten sich Klengel und Reger am 28. August zum Musizieren getroffen – die Unterkünfte der Familien lagen höchstens 4 km voneinander entfernt – und werden in jener Zeit sicherlich allerhand gemeinsam unternommen haben (unter anderem bestiegen Reger

und Klengel zusammen mit Hermann Unger und Carl Holtschneider den Hirschberg südwestlich von Tegernsee – vom auf 1510 m Höhe gelegenen Hirschberghaus aus schrieben sie eine Urlaubskarte an Hans von Ohlendorff).

Am selben Tag wie die oben zitierte Postkarte sandte Reger eine weitere Karte an Klengel (diesmal korrekt adressiert an „Prof. Julius Klengel“) mit den kurzen Zeilen: „Gruß und Kuss sendet Dir Deine Dich innigst liebende Lisbeth.“ Drei Tage später dann schickt Reger Klengel das Programm des gedruckten *Konezrt-Anzeigers* [sic] der Kurmusik Bad Tölz, auf dem als letzter Programmpunkt auch ein Marsch *Mein Heimatland* „von Klengel“ (gemeint ist vermutlich Klengels Bruder Paul) verzeichnet ist; der begleitende Briefumschlag ist adressiert „An den berühmten Dacapo Componisten, Herrn Professor J. Klengel“.

Nur einmal kehrte Reger – in seiner Eigenschaft als Meininger Hofkapellmeister – zum „Sie“ zurück, als er Klengels Frau mitteilen musste, „daß das geplante Concert in Meiningen am 12. Juni [1913], in welchem Concert Ihr Fr. Tochter u. deren Freundin die Berger'schen Variationen spielen sollten, **leider ausfallen muß!**“⁷ Davon unberührt bleibt aber die Freundschaft der beiden Musiker bis in Regers Jenaer Zeit hinein offenbar ungetrübt. Für den 22. November 1915 plante Reger eine erste gemeinsame Aufführung der Klengel gewidmeten Cellosonate a-moll op. 116⁸ – selbst für das durch die Kriegssituation bedingte Freundschaftshonorar von 125 M. sagte Klengel kurzfristig zu; Reger hingegen war bezüglich der Programmgestaltung offen – mit einer

⁷ Eingeschriebene Postkarte Regers an Helene Klengel, 31. 8. 1911. Universitätsbibliothek der Stadt Leipzig „Bibliotheca Albertina“ (Nachlass Julius Klengel). Das genannte Werk sind die Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 61 für zwei Klaviere von Regers Vorgänger als Meininger Hofkapellmeister Wilhelm Berger (1861–1911).

⁸ Klengel hatte die Sonate bereits am 19. Februar 1911 mit dem Komponisten geprobt, bestritt jedoch die Leipziger Erstaufführung nicht mit Reger selbst, sondern mit dem Pianisten Leonid Kreutzer.

Einschränkung: „bitte **nicht** Brahms!“⁹ „Vielleicht Bach; u. sonst noch ein paar Solostücke, die ich dann mit Andacht u. schlechtem Fingersatz u. *ungestärktem* Hemde begleiten werde!“¹⁰ Einen Tag nach dem Konzert dankte Reger seinem Freunde, zunächst in einem förmlichen Brief im Namen der Akademischen Kommission Jena, zum Schluss mit einem persönlichen Postskriptum: „Ich speziell möchte Dir für den wundervollen Vortrag meiner Sonate noch bestens danken!“¹¹

Auch nach Regers Tod blieb Klengel dem Andenken des Freundes engstens verbunden. Am 24. Juni 1928 spielte er im Weimarer Reger-Archiv die ihm gewidmete Solosuite G-dur op. 131c Nr. 1. Am 12. Mai 1929 folgte er abermals Elsa Regers Einladung und spielte zusammen mit Edgar Wollgandt und Werner Trenkner das Klaviertrio e-moll op. 102. Bei Reger-Festen hingegen suchte man Klengel vergebens – insofern ist es sicher zutreffend, dass er nicht nach Ruhm suchend bei allen Gelegenheiten präsent war. Mit den Bach-Solosuiten wollte sich Klengel am 7. November 1933, dem 52. Jubiläum seines Amtsantrittes in Leipzig, von den Konzertpodien der Welt verabschieden – doch zehn Tage vor diesem Termin verstarb Julius Klengel 74-jährig.



Die so genannte Klengelei, eine Art Stammtisch in Leipzig. Links neben Klengel der Künstler Max Klingner.

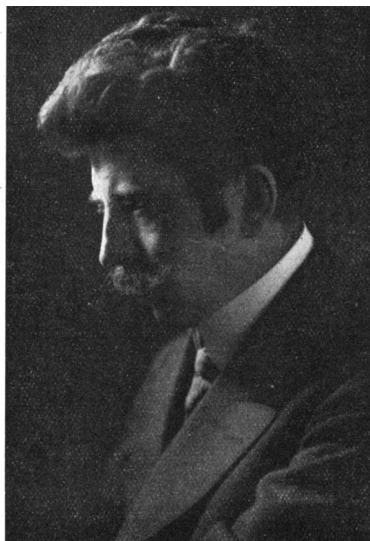
⁹ Max Reger an Julius Klengel, 18. (Poststempel 17.) 9. 1915. Universitätsbibliothek der Stadt Leipzig (Nachlass Julius Klengel).

¹⁰ Max Reger an Julius Klengel, 19. 10. 1915. Universitätsbibliothek der Stadt Leipzig (Nachlass Julius Klengel).

¹¹ Max Reger an Julius Klengel, 23. 11. 1915. Universitätsbibliothek der Stadt Leipzig (Nachlass Julius Klengel).

Während Julius Klengel sich eine internationale Reputation aufbauen konnte, ist August Schmid-Lindner heute nur noch einem kleinen Kreis bekannt. „Ich bin geboren im Jahre – – da stockte ich schon“, schreibt Schmid-Lindner in seinen Erinnerungen. „Nach Riemann soll das Ereignis 1870, nach Moser erst 1880 gewesen sein.“¹ Am 15. Juli 1870 in Augsburg geboren (so schreibt er selbst), besuchte er dort die erste Klasse der Volksschule, wo sich bereits sein musikalisches Interesse zeigte. 1877 zog die Familie, als Augusts Vater als Untergerichtsschreiber ans Appellationsgericht in München versetzt wurde, nach München um, wo der Sohn nach der Volksschulbildung von 1880 bis 1886 das Wilhelmsgymnasium besuchte. Mit neun Jahren erhielt er auf viel Drängen und Bitten von den Eltern ein Klavier, mit zwölf Jahren versah er an der Münchner Studienkirche den Organisten-dienst. Im Studienjahr 1886/87 erscheint er erstmals als Studierender der königlichen Akademie der Tonkunst (damals noch königlichen Musikschule) in München. Als Lehrer hatte August Schmid, wie er damals noch hieß (später fügte er seinem Namen den Mädchennamen seiner Mutter hinzu), Hans Bussmeyer (Klavier) und Josef Gabriel Rheinberger (Kontrapunkt und Orgel), „der [...] immer mein oberster Berater blieb und meinen ganzen Entwicklungsgang mit väterlicher Güte betreute.“² 1889 gewann Schmid den Mendelssohnpreis der Berliner Hochschule. Sein Studium schloss er 1890 ab und wandte sich nach Leipzig, wo er die Bekanntschaft Carl Reineckes machte und auch Konzerte der Berliner Philharmoniker unter Hans von Bülow hörte. Schon 1893 war Schmid als Klavierpädagoge an der Münchner Akademie der Tonkunst sehr gefragt; 1903 wurde er zum Professor ernannt. Ihm gelang der Spagat zwischen Lehr- und Unterrichtstätigkeit nur mit Schwierigkeiten, doch waren ihm beide Arbeitsbereiche gleichermaßen wichtig. Er konzertierte in halb Europa und pflegte in München besonders auch die Kammermusik. Seine Spielkultur konnte Schmid-Lindner durch Privatunterweisung bei der Liszt- und Tausig-Schülerin Sophie Menter (1846–1918) noch weiter perfektionieren.

Schon um 1900 machte Schmid-Lindner die Bekanntschaft mit Regers Musik und setzte sie auch bald auf seine Konzertprogramme. Eine persönliche Bekanntschaft fällt offenbar erst in das Jahr 1904 – nach einem Konzert, in dem Schmid-Lindner insge-



¹ August Schmid-Lindner, *Meine persönliche Berührung mit Anton Bruckner*, in ders., *Ausgewählte Schriften*, [Hrsg. von Gertraud Schmid-Lindner.] Tutzing 1973, S. 13.

² Gertraud Schmid-Lindner, *August Schmid-Lindner. Gedanken und Anmerkungen zu seinem Leben und zu seinem Werk*, Musik in Bayern 35. Heft (1987), S. 91.

samt zehn Stücke aus op. 20, 32, 45 und 53 gespielt hatte (später musste er auf Regers Bitte hin die Reihenfolge der Stücke verändern), schreibt ihm Reger: „Sehr geehrter Herr Professor! Viel allerschönsten herzlichsten Dank für Ihre unvergleichliche in jeder Beziehung vollendete Interpretation meiner so kniffligen Klaviersachen. Sie sind faktisch der erste, der so viele Regers in einem Hieb spielt! Diese Ihre grandiose Tat sei Ihnen unvergessen! Wie ich ihnen gestern abend schon sagte, werde ich Ihnen, um Ihnen ein kleines sichtbares Zeichen meines aufrichtigsten Dankes zu geben, mein neues Werk für Klavier solo dezidieren.“³ Dieses „neue Werk“ war kein anderes als die *Bach-Variationen* op. 81, Regers bis dato ambitionierteste und insgesamt auch wahrscheinlich komplexeste Klavierkomposition überhaupt, zu der Reger von Schmid-Lindner einen Themenvorschlag erbat.⁴ Dieser empfahl das Vorspiel der Arie *Sein' Allmacht zu ergründen* aus Bachs Kantate *Auf Christi Himmelfahrt allein* BWV 128. Am 14. Dezember hob Schmid-Lindner bei dem berühmten Max Reger-Abend im Museumssaal im Palais Portia, bei dem auch die Flötenserenade D-Dur op. 77a und die Cellosnate F-Dur op. 78 uraufgeführt wurden, das neue Klavierwerk aus der Taufe – in den folgenden Jahren setzte er das Werk immer wieder auf das Programm. Reger war überzeugt, dass die *Bach-Variationen* „das Beste“ seien, „was ich bis jetzt geschrieben habe; ich glaube damit ein verteuflertes Stück Musik geschrieben zu haben!“⁵ Auch das Publikum nahm die Komposition enthusiastisch auf: „Wie oft ich gerufen wurde an dem Abend aufs Podium – ich weiß es nicht“, berichtet Reger über die Uraufführung, „nach op 81 schrieen die Leute; das war ein **Jubel sondergleichen**“.⁶

Schmid-Lindner und Reger konzertierten oft miteinander (vor allem in den *Beethoven-Variationen* op. 86



Konzertsaal der Museums-Gesellschaft im Palais Portia, Foto von 1901

³ Brief Regers an August Schmid-Lindner vom 17. 4. 1904, zitiert in Max Reger, *Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 118.

⁴ August Schmid-Lindner, *Das Klavier in Max Regers Kunst*, Danzig 1942 (= *Veröffentlichungen der Gaumusikschule Danzig-Westpreußen*, 1. Folge), S. 9–10; Nachdruck in ders., *Ausgewählte Schriften*, [hrsg. von Gertraud Schmid-Lindner,] Tutzing 1973, S. 133–134.

⁵ Brief Regers an Karl Straube vom 12. 8. 1904. Zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Regel-Instituts, Bd. 10), S. 63.

⁶ Postkarte Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 15. 12. 1904. Zitiert in Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Teil 1*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Regel-Instituts, Bd. 12), S. 415.

für zwei Klaviere) und pflegten ein freundschaftliches Verhältnis. Aus Jena schrieb ihm Reger im Sommer 1915, einem der ersten Sommer, da die Familie nicht in die Sommerfrische fuhr: „In Jena ist wundervoll arbeiten! Wir leben wie auf dem Lande und haben doch die Annehmlichkeiten der Stadt. In meinem Garten habe ich große alte Bäume, so daß mein Haus absolut versteckt ganz im Grünen ist. Ich gedenke zeitlebens in Jena zu bleiben.“⁷

Doch nicht nur für Reger setzte sich Schmid-Lindner lebhaft ein, auch für andere insbesondere bayerische Komponisten, etwa Joseph Haas und Heinrich Kaspar Schmid, wurde er ein wichtiger Förderer. Daneben galt er als Spezialist für das französische Repertoire von César Franck über Ravel und Debussy bis Roussel. Er spielte in der Uraufführung von Pfitzners Klavierquartett, Richard Strauss leitete eine Aufführung der Burleske d-Moll für Klavier und Orchester mit ihm und unter Felix Mottl war er in Klavierkonzerten von Frederick Delius, Felix vom Rath und Max Reger zu hören. Auch als Herausgeber profilierte er sich: Zusammen mit Reger erarbeitete er ab 1915 eine insgesamt elfbändige Ausgabe von Klavierwerken Johann Sebastian Bachs für den Verlag Schott's Söhne, die er nach Regers Tod alleine abschloss (manche gemeinsame editorische Entscheidung sollte Schmid-Lindner später durchaus kritisch betrachten⁸); außerdem transkribierte er verschiedene Bach'sche Orgelwerke für Klavier und orchestrierte in den 1950er-Jahren die Pastorale F-Dur BWV 590. Überdies legte er Editionen von Klavierkompositionen Franz Liszts vor.

Auch nach dem Tode Regers blieb Schmid-Lindner dessen Werk und auch seiner Witwe verbunden; er war 1917 Mitbegründer der Max Reger-Gesellschaft in Leipzig und wurde 1947 Ehrenmitglied des Max-Reger-Instituts.

Zu Schmid-Lindners Schülern gehörten Michael Raucheisen, Hugo Steurer, Wilhelm Brückner-Rüggeberg sowie Kronprinzessin Antonie und die Königin von Neapel. 1912–1914 leitete er die Münchner Bachvereinigung und nach dem Ersten Weltkrieg das nach ihm benannte Kammerorchester. Zum 250. Geburtstag Bachs spielte Schmid-Lindner 1935 an zwölf Abenden dessen sämtliche Klavierwerke. Die Kritik schrieb, dass sein „Bach-Spiel [...] ebensosehr durch technische und musikalische Klarheit wie durch sicheres Stilgefühl ausgezeichnet“ sei.⁹

Seit etwa 1923 war er auch publizistisch tätig, neben persönlicheren Texten äußerte er sich insbesondere zur Klaviertechnik seiner Zeit und der Zukunft sowie mit nicht weniger als fünf Beiträgen zu Max Reger.¹⁰ Bis 1936 lehrte Schmid-Lindner an der Münchner Akademie und ließ sich mit seiner Familie nach seiner Emeritierung auf dem

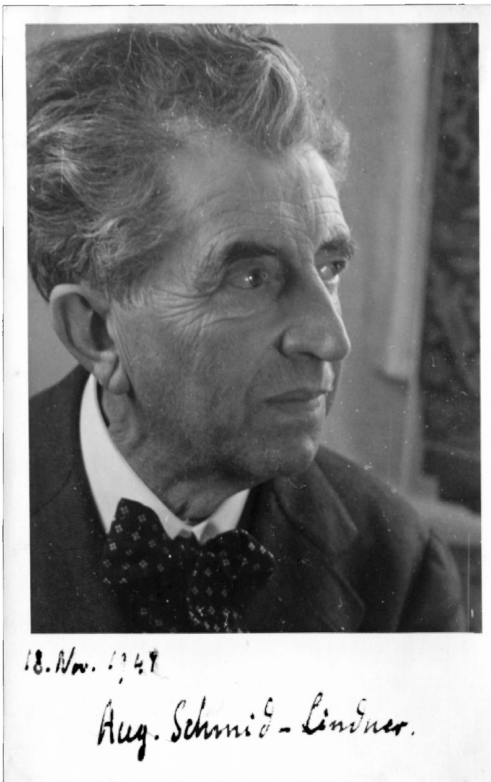
⁷ Postsache Regers an August Schmid-Lindner vom 14. 8. 1915, zitiert in Max Reger, *Briefe eines deutschen Meisters*, a. a. O., S. 308.

⁸ August Schmid-Lindner, *Mit Max Reger im Gefolge J. S. Bachs*, erstmals 1934 veröffentlicht und mehrfach nachgedruckt, zuletzt in August Schmid-Lindner, *Ausgewählte Schriften*, [hrsg. von Gertraud Schmid-Lindner,] Tutzing 1973, S. 140–143.

⁹ Richard Würz, *August Schmid-Lindner*, Neue Musik-Zeitung 41. Jg. (1920), 22. Heft S. 346.

¹⁰ Alle nachgedruckt in August Schmid-Lindner, *Ausgewählte Schriften*, [hrsg. von Gertraud Schmid-Lindner,] Tutzing 1973, S. 122–149.

Auerberg im ehemaligen Landkreis Schongau nieder. Wie Reger konnte er sich zeitlebens nicht für die Zwölftonmusik erwärmen. 1939 heiratete er seine ehemalige Schülerin Erna Forster (1904–1982). Aus „reinem inneren Bedürfnis, ohne Erfolgsabsichten, ohne Anfühlung an den Verlag, ohne Annäherung an das Podium“¹¹ wurde Schmid-Lindner auch (durchaus erfolgreich) kompositorisch tätig, er schuf u.a. Streichquartette sowie weitere Kammermusik unterschiedlicher Besetzung, Orgel- und Chorwerke, aber auch Kirchenmusik und Orchesterwerke. Am 21. Oktober 1959 starb August Schmid-Lindner neunundachtzigjährig in Auerberg. Aus seinem Nachlass gelangten Regers Bearbeitung von Bachs Passacaglia c-Moll BWV 582 für Klavier vierhändig sowie der wichtige Skizzenband zu den Opera 132–134, 136–138 und 140 ins Max-Reger-Institut.



August Schmid-Lindner, Foto 1947 (Geschenk an das Max-Reger-Institut anlässlich seiner Ernennung zum Ehrenmitglied)

¹¹ Gertraud Schmid-Lindner, *August Schmid-Lindner. Gedanken und Anmerkungen zu seinem Leben und zu seinem Werk*, Musik in Bayern 35. Heft (1987), S. 91.

Leider kommen die Mitteilungen diesmal arg spät, so dass wir nicht noch einmal Highlights der ersten Jahreshälfte 2009 hatten ankündigen können, darunter das Bachfest Leipzig, bei dem erstmals neben Mendelssohn Reger als prominenter Leipziger Komponist präsentiert wurde, u.a. mit einer Aufführung des 100. Psalms unter Mitwirkung des Thomanerchores, der Dresdner Kreuzkantor und des Gewandhausorchesters am 14. Juni, oder auch das umfangreiche Max Reger Forum in Bremen, Leipzig und anderswo im Mai. Doch ist es noch rechtzeitig, um auf folgende Ereignisse hinzuweisen:

16.–30. August 2009. 2. Europäische Orgelakademie 2009, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Leitung Prof. Stefan Engels. Auf dem Programm stehen u.a. ein Vortrag von Prof. Dr. Christopher Anderson über Reger und Straube sowie zahlreiche Konzerte und Meisterkurse. Weitere Informationen unter <http://www.hmt-leipzig.de/Aktuelles>.

6. September 2009–10. Oktober 2009 11. Weidener Max-Reger-Tage. 26 Konzerte, darunter ein Gesprächskonzert mit Prof. Dr. Siegfried Mauser und ein Duoabend mit Prof. Nachum Erlich (Violine) und Prof. Rudolf Meister (Klavier), eine Aufführung der *Beethoven-Variationen* op. 86 durch die Brüder Richard und Valentin Humburger (vgl. Mitteilungen 16, 2008, S. 20), ein Orgelabend von Prof. Edgar Krapp sowie hochkarätige Vorträge von Prof. Dr. Susanne Popp und Prof. Dr. Wolfgang Rathert. Prof. Peter Bruns, Prof. Markus Becker und Prof. Karl-Peter Kammerlander leiten Meisterkurse. Yaara Tal und Andreas Groethuysen kehren diesmal am 25. September nach Weiden zurück mit ihrer epochalen Interpretation von Bachs *Goldberg-Variationen* in der zweiklavierigen Bearbeitung von Josef Rheinberger und der Revision von Max Reger. Seit das Duo das Werk ins Programm genommen hat (die CD wird in Bälde bei Sony erscheinen), überschlagen sich die Kritiken. Weitere Informationen unter <http://www.maxregertage.de>. **Am Samstag, dem 26. September um 11:30 Uhr findet im Saal des Kulturzentrums Hans Bauer, Schulgasse 3a, Weiden (in dem auch das Stadtmuseum Weiden ansässig ist) die Jahresmitgliederversammlung der imrg statt.**

28. bis 30. September 2009, Hochschule für Musik Karlsruhe. 3. Europäischer Kammermusikwettbewerb Karlsruhe 2009, Schirmherrschaft: Professor Dr. Wolfgang Rihm. Der 3. Europäische Kammermusikwettbewerb Karlsruhe 2009 wird veranstaltet vom Max-Reger-Institut Karlsruhe und der Stadt Karlsruhe mit Unterstützung der Hochschule für Musik Karlsruhe. Förderer des Wettbewerbs 2009 ist die dm-drogerie markt GmbH & Co. KG. Weitere Informationen unter <http://kammermusikwettbewerb.karlsruhe.de/>.

8. Oktober 2009, 19.30 Uhr, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Anlässlich des 60-jährigen Jubiläums der Akademie bieten das Kammerorchester und Gesangsstudenten der Musikhochschule Karlsruhe unter der Leitung von Professor Nachum Erlich Werke von Bach, Corelli, Schubert und Wolf in der Bearbeitung Max Regers. Moderation: Professor Dr. Susanne Popp.

Ende November/Anfang Dezember 2009 findet in München ein kleines Regerfest statt. Am 30. November 2009, 20.00 Uhr spielen im Herkulesaal der Münchner Residenz Yaara Tal und Andreas Groethuysen Bachs *Goldberg-Variationen* (s.o.), am 1. Dezember folgt ein Liederabend von Frauke May und Bernhard Renzikowski in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und am 2. Dezember in der Münchner Hochschule für Musik und Theater ein Sonderkonzert u.a. mit Hansjörg Albrecht, Yaara Tal und Andreas Groethuysen.

Im Rahmen des 22. Festivals Orgel PLUS 2010 veranstaltet die Stadt Bottrop einen Meisterkurs zum „Choralgebundenen Orgelwerk von Sigfrid Karg-Elert und Max Reger“. Die Leitung haben Prof. Stefan Engels (Leipzig) und Prof. Wolfgang Baumgratz (Bremen). Der Kurs findet vom 11. bis 13. Januar an der großen romantischen Seifert-Orgel (Köln-Mansfeld 1929) IV/P 60 der Liebfrauenkirche statt, die

vom Orgelbauer Rietzsch 2006 restauriert und erweitert wurde. Weitere Informationen unter www.orgelplus.de

In Bälde erscheint eine durch die *imrg* finanziell unterstützte CD mit Regers Klarinettensonaten, gespielt durch Prof. Janet Hilton (Klarinette) und Jakob Fichert (Klavier). Die bei dem Label Naxos vorgelegte CD entstand auf Initiative von Jakob Fichert, der 2006 am Londoner Royal College of Music in Kooperation mit dem Max-Reger-Institut einen Max Reger Day veranstaltete (vgl. Mitteilungen 13, 2006, S. 25f.).

Am 9. Januar verlieh der Senat der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen Dr. Michael G. Kaufmann, ehemals Vorstandsmitglied der *imrg*, besonders für seinen Einsatz bei der Einrichtung des Studienganges OrganExpert an der dortigen Hochschule den Titel eines Honorarprofessors. Wir gratulieren sehr herzlich.

Zum Geburtstag gratulieren wir herzlich Professor Heinz Wunderlich, der am 25. April seinen 90. Geburtstag feiern konnte. Professor Wunderlich, der immer noch rege konzertiert, wurde durch verschiedene Geburtstagskonzerte gewürdigt.

Ebenfalls sehr herzlich zum Geburtstag gratulieren wir Dr. Rose Theis (Dreieich-Buchsschlag) und Hans Robert Thomas (Weiden), die beide ihren 85. Geburtstag begehen konnten, Dr. Fritz Berthold (Pforzheim, 80 Jahre), Gunthild Reschke (Wachtberg), Helge-Michael Eras (Gerbrunn) und KMD Professor Dr. Rolf Schönstedt (Niefern-Öschelbronn - jeweils 65 Jahre) und Dr. Johannes Griesler (Faro, Portugal - 60 Jahre).

Zur Coverabbildung: Die 2004 erschienene erste Folge der neuen Gesamteinspielung von Max Regers Orgelwerken bei dem britischen CD-Label Herald enthält auf Seite 2 des ansonsten durchaus bescheidenen Booklets die Fotografie einer bislang ansonsten unbekanntenen Reger-Bronzebüste. Seit Anfang der 2000er-Jahre ergab sich ein äußerst fruchtbarer Austausch mit dem Auftraggeber und Eigentümer der Büste, dem Orgelenthusiasten Paul Smith in Ely (u.a. Mitglied des Cathedralchors), den der Redakteur am 18. Juni dieses Jahres in England kennen lernen konnte. Smith hatte 1992 die Büste bei Joy Bently (* 1929) in Auftrag gegeben, einer damals ebenfalls in Ely lebenden bildenden Künstlerin, die sich in England auch in Sachen Natur- und Umweltschutz einen Namen gemacht hat. Die im damaligen Rhodesien (dem heutigen Zambia) geborene Künstlerin kehrte mit ihrer Familie 1931 nach England (Northumbria) zurück, studierte 1946–1951 an der Universität Durham (Abteilung Newcastle) Schöne Künste und wurde mehrfach ausgezeichnet. Von 1954 bis 1982 war Bently als Lehrerin tätig. In ganz England waren ihre Büsten, die alle als Auftragswerke entstanden, zu sehen; neben ihrer Büste von Max Reger, die die letzte war, die sie in Ely schuf, porträtierte sie u.a. George Bernard Shaw, den Dirigenten Sir Adrian Boult, den Schriftsteller Jim Corbett und den Pianisten John Ogden.

Zuletzt ein Korrigendum zum letzten Mitteilungsheft – der Autor des Beitrags *Was Max Reger als Klavierinterpret mich lehrte* (S. 4–5) stammt von dem oberpfälzischen Volksschullehrer Otto Rammelmaier (nicht Rammelmeier).

IN DER NACHT

von

MAX RAGER

1902 entstand das folgende Klavierstück o. op., das im 2. Septemberheft (Heft 24) des ersten Jahres der Zeitschrift *Die Musik* veröffentlicht wurde. Mehrfach wurde das Stück als Einzeldruck nachgedruckt, doch hat es nie die ihm gebührende Aufmerksamkeit gefunden.

Sehr aufgeregt und schnell.

Pianoforte.

p espress. e marc. *mp* *f*

ff *p*

ff *espress.* *p* *pp*

2

First system of musical notation, featuring piano and bass staves with complex chordal textures. Dynamics include *f* and *pp*.

Second system of musical notation, including tempo markings *rit.* and *a tempo*, and dynamics *f* and *mf*.

Third system of musical notation, including the marking *sempre* and dynamics *ff* and *mf*.

Fourth system of musical notation, including tempo markings *rit.* and *quasi Adagio sempre*, and dynamics *p*, *pp*, *sempre dimi*, *nuendo ppp*, and *sempre*.

Fifth system of musical notation, including the marking *sempre* and dynamics *poco a poco*, *cre*, and *scen - do*.

8

a tempo (sehr schnell)

ff *fff*

sempre poco rit. -

ffz *ffz Fine.*

Langsam. (doch nicht schleppend.)

sempre espressivo

p *pp* *molto*

p *pp* *p* *f* *p* *pp*

molto espress.

p

4

molto espress.

f

f

mf

p *sempre di*

mi - nu - en - do

rit.

sempre espressivo

a tempo, sempre espress.

pp

ppp

meno pp

mf

p

pp

D.C. al Fine.

Am 9. März 1909 dirigierte Fritz Steinbach im Kölner Gürzenich die Uraufführung des *Symphonischen Prologs zu einer Tragödie* op. 108. Dass sich dieses Ereignis nun zum hundertsten Male geährt hat, inspirierte unter anderem Ingo Metzmacher dazu, das Werk jüngst in der Berliner Philharmonie zu dirigieren (vgl. auch S. 31). Da eine bloße Betrachtung der Kölner Uraufführung ein zu enges Spektrum abdecken würde, haben wir hier einen kleinen Pressespiegel zusammengestellt, der die Schwierigkeiten der Presse in den Jahren seit der Uraufführung dokumentiert.

Die in Berlin erscheinende Zeitschrift *Die Musik* (Rezensent Paul Hiller) schreibt über das Werk anlässlich der Uraufführung: „Des Tonsetzers bekannte Vorzüge bewähren sich auch in dieser natürlich ernste und teilweise düstere Stimmungen zum Ausdruck bringenden Komposition durchaus, und es fehlt nicht an gewissen klanglich schönen Strecken. Letztere bilden aber einen gar knappen Bestandteil des etwa vierzig Minuten spielenden Werks, während dieses im übrigen die Geduld musikalischer Hörer auf eine harte Probe stellt. Man kann direkt von Erfindungsarmut sprechen, und das Wenige, was uns Reger zu sagen hat, befriedigt nicht annähernd die billigerweise bei einem namhaften Tonsetzer an die Lösung der Aufgabe ‚Prolog zu einer Tragödie‘ zu stellenden Anforderungen. Daß vielerlei Anklänge an bestbekannte Tonschöpfungen Anderer zu vernehmen sind, soll am wenigsten verdacht sein, aber das kaleidoskopartige Auftauchen und Abreißen einiger bunt durcheinander geschüttelten, an sich zumeist wenig sagenden Themen, die wirre Unruhe des motivischen Gefüges, der absolute Mangel an Einheitlichkeit im ganzen Aufbau des Tonstücks lassen keine Freude an der Arbeit aufkommen. Auch bei den mancherlei jähen Übergängen vom Fortissimo zum zarten Flüstern und umgekehrt, aus einer Stimmung in die andere, steht der eine greifbare Motivierung der Gegensätze und überhaupt eine logische Entwicklung erwartende Hörer immer wieder vor der Frage: ‚Warum das?‘ Mit hingebendster Fürsorge hinsichtlich des ganzen ausführenden Apparates und viel beredter Kunst in der Ausgestaltung der einzelnen Partien des Werks hat Fritz Steinbach für dessen Chancen in Proben und Aufführung das Mögliche getan, aber das Resultat konnte die Mühen nicht lohnen. Einigen wenigen Händen, die sich in Anwesenheit des Komponisten zum Beifall rührten, gebot bald energisches vielseitiges Zischen Ruhe.“¹ Auch der Kritiker des *Hamburger Fremdenblattes* nennt das Werk „in der Erfindung höchst unbedeutend,“ und er fährt fort: „Obwohl die Wiedergabe unter Steinbach vortrefflich war, kam es, in Anwesenheit Regers, kaum zu geringem Beifall, dem gegenüber sich recht lebhaft Opposition geltend machte.“² Selbst die Kölner Besprechungen sind nicht ganz frei von Kritik. Gustav Thalau bringt in der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* die Sache auf den Punkt: „Man las auf dem Programm: Sinfonischer Prolog – dies eine Wort ‚Prolog‘ hat das Urteil über das Werk aufs stärkste beeinflusst wenn nicht besiegelt. Kleine Ursache, große Wirkungen; das Werk wurde allgemein für einen Prolog als viel zu lang empfunden.“³ Und Karl Wolff ergänzt in der *Neuen Musik-Zeitung*: „Zweifellos wird Regers Prolog seinen Weg durch

¹ P. Hiller, *Kritik: Konzert. Köln*, Die Musik VIII. Jg. 1908/09, 14. Heft, S. 121.

² *Kleine Chronik*, Hamburger Fremdenblatt Nr. 59, 11. 3. 1909, 4. Beilage.

³ [G.] Th[alau], *Köln*, Rheinische Musik- und Theater-Zeitung 10. Jg., 1909, 11. Heft, S. 169.

die Konzertsäle machen und mit großem Erfolg, wenn der Komponist ein paar gründliche Striche vornimmt, und die Dauer von etwa 40 Minuten auf vielleicht 25 verkürzt.“⁴ Ursprünglich hatte Reger auch nur eine „Ouvertüre für großes Orchester“⁵ geplant. Dem Verlag Lauterbach & Kuhn hatte er sie als „eine Ouvertüre leidenschaftlichen und dramatischen Charakters“⁶ angeboten, und schließlich wuchs sich das Werk zu einem *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie für großes Orchester* aus.

Bereits am 18. März dirigierte Reger das Werk op. 108 im Leipziger Gewandhaus. Zu dem Konzert war Regers alter Lehrer Adalbert Lindner aus Weiden angereist. Walter Niemann berichtete in den *Leipziger Neuesten Nachrichten*, dass der *Symphonische Prolog* „einen Achtungserfolg“ errang; Eugen Segnitz ging mit der Novität hart ins Gericht: „Das Stück dauert 47 Minuten und ermüdet, denn Ausdehnung und Inhalt stehen zu einander in gar keinem Verhältnisse. Regers Erfindung gebricht es an Kraft, sowie es sich um die große Form handelt und durch den strengen Satz, Kanon und Fuge nebst Variation keine feststehende Basis dargeboten ist. Auch ist Reger diesmal als Instrumentator nicht sonderlich glücklich gewesen. Man merkt immer, daß der Tonsetzer von der Orgel herkommt. Vieles in dieser Partitur ist zu kompakt und massig, Licht und Schatten zu ungleichmäßig, die sinnliche Klangwirkung oft zu unbedeutend.“⁷

Durchaus nicht vorbehaltlos stand auch die internationale Presse dem Werk gegenüber. Nach einer Aufführung durch Henry Wood in der Londoner Queen's Hall am 14. September 1909 hielt C. D. G. in *The Monthly Musical Record* (Oktober 1909) „a second hearing“ für unerlässlich.⁸ Die Londoner Tageszeitung *The Times* schrieb am 15. September 1909: „At last night's concert a novelty was produced in the shape of a Symphonic Prologue to a Tragedy, numbered Op. 108, by Max Reger. Like most of the composer's larger works, it is clear in design, being, in fact, in strict symphonic form with an introduction. The themes, too, are clear and distinctive, one of the most prominent being a unison phrase which ends when it is first given out in a group of three emphatic minims. But although the themes are distinctive and preserve their character throughout the elaborate development section, where they crowd on each other and are combined with extraordinary contrapuntal skill, they have this disadvantage, that after they have once been stated they do not seem to gain anything in interest or beauty. The working-out section is also very long, like that of the exposition, and seems all the longer from the composer's habit of constantly breaking off the phrases clean and abruptly taking up another subject in a different tempo and a different tonality. Some of the climaxes, in building up which Reger, as usual, shows great skill, are spoilt by these abrupt and sometimes brutal transitions, and much of the continuity of the work is in consequence lost. The orchestra played it remarkably well, and the six horns in particular managed to make

⁴ K. Wolff, *Musikbrief aus Köln*, Neue Musik-Zeitung 30. Jg., 1908/09, 14. Heft, S. 306.

⁵ M. Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von S. Popp, Bonn 1986 [= Veröffentlichungen des Max-Regel-Instituts, Bd. 10], S. 153

⁶ M. Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Teil 2*, hrsg. von H. Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Regel-Instituts, Bd. 14], S. 344.

⁷ Eugen Segnitz, *Leipzig*, Allgemeine Musikzeitung 36. Jg., 1909, Nr. 13, S. 271.

⁸ C. D. G., [Konzertkritik], *The Monthly Musical Record* vom Oktober 1909.

some strikingly beautiful effects.“⁹

Max Fiedler dirigierte den Symphonischen Prolog am 15. und 16. Oktober 1909 im 2. Bostoner Symphoniekonzert. H. T. Parker schrieb im *Boston Evening Transcript* des 16. Oktober: „The music runs long and intricately; it is exacting to follow and emotionally searching to hear. Yet not once did the audience give sign of waning attention.“¹⁰ Und im *Boston Globe* desselben Tages steht zu lesen: „Reger is positive, masterful, convincing, cumulative, monumental. He never indulges in truism nor platitude, in apologetic or inconsequential commonplace. He is consecutive, logical, incessant. The balance of power of this pièce, remains to the end. There is no momentary or spasmodic dissolution of its force.“¹¹ Auch in New York konzertierte Fiedler mit seinem Orchester am 11. November, doch ganz anders als in Boston war das Urteil in der (auf Deutsch erscheinenden) *New Yorker Staatszeitung* vom 12. November 1909 deutlich negativer: „Die Durchführung ist ganz regellos, es pendelt alles so wahllos herum, ein ewiges unruhiges Modulieren und Rhythmisieren, eine stets mit vollen Backen einherrollende, verwickelte Polyphonie, wie mit tausend Zungen und doch so unberedt und leer. Keine Konzentration, ein ungeordnetes Drauflosmusizieren, ewig ein tragisches Pathos, das bald grotesk wird. Die Instrumentierung ist dick, massig, unmäßig. [...] Herr Fiedler baute mit seinem Meisterorchester ganz enorme Steigerungen auf und vergoldete alles durch den Glanz des Tonschwalles, aber gerade dieses helle Tageslicht ließ die kakophone Fratze umso unbarmherziger hervortreten. Die Bostoner haben diesem Reger ein Begräbnis erster Klasse bereitet“.¹²

Ähnlich wie in Boston schrieb auch der Kritiker „-o-“ des *Hamburgischen Correspondent* am 20. April 1912 anlässlich einer von Reger geleiteten Aufführung vom Vorabend deutlich positiver: „Anlage und Bedeutung lassen diesen Prolog [...] als symphonische Dichtung großen Stiles erscheinen, die die dramatische Idee als solche zum Vorwurf hat, den tiefen ethischen und ästhetischen Sinn, der in der Verknüpfung von Schuld, Schicksalsperipetien und Erlösung aus Gebundenheit liegt, wie sie die Form der Tragödie herstellt. Die melodische Substanz dieser Musik trägt die Zeichen wirklicher Inspiration. Wucht und Größe der Themen sind den gewaltigen Inhaltswerten des Werkes kongruent. An den Regerschen Orchesterwerken späterer Entstehungszeit gemessen, in denen kurzatmige Motive, kleine Perioden der Diktion den Stempel aufdrücken, fällt im Prolog eine Steigerung zu vieltaktigen, breitgewölbten, sinnlich-intensiven Gesangsbögen auf. Weitgehendste, um harmonische Härten unbekümmerte Polyphonie ist natürlich auch hier Ausdrucksprinzip.“¹³

Einmaliges Hören mag die Kritiker, gerade bei Novitäten, ratlos zurückgelassen haben, doch wie sieht es bei mehrmaligem Hören und den Hörern der Gegenwart aus?

⁹ [Konzertkritik], *The Times* vom 15. 9. 1909.

¹⁰ H. T. Parker, [Konzertkritik], *Boston Evening Transcript* vom 16. 10. 1909.

¹¹ [Konzertkritik], *Boston Globe* vom 16. 10. 1909.

¹² [Konzertkritik], *New Yorker Staatszeitung* vom 12. 11. 1909.

¹³ -o-, [Konzertkritik], *Hamburgischer Correspondent* vom 20. 4. 1912.

Max Regers symphonische Orchesterwerke haben nie die Bekanntheit erlangen können, die etwa die Böcklin-Tondichtungen, die Variationswerke oder selbst die Ballett-Suite erlangt haben. Warum ist dies so? Liegt es an der Komplexität der Kompositionen? Aber es gibt auch symphonische Orchesterwerke anderer Komponisten, die ähnlich komplex sind. Vermutlich hat es viel mit Vorurteilen und der Notwendigkeit zu tun, die drei großen Werke Sinfonietta op. 90, Serenade op. 95 und Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 108 mit höchster Sorgfalt und dennoch lebendig einzustudieren. So wie Reger betont, dass bei sorgfältiger Befolgung seiner Partituranweisungen der Solist im Violinkonzert op. 101 nie vom Orchester überdeckt wird, so ist zwar hohe Komplexität den drei genannten „absoluten“ Orchesterwerken gemein, doch lassen sich bei echter Hingabe an das jeweilige Werk herausragende Ergebnisse erzielen.

Auf die Schallplatte hat es die **Sinfonietta** op. 90 nur dreimal geschafft – zweimal durch Heinz Bongartz und einmal durch Horst Stein. Bongartz, der 1978 in Dresden starb, hat eine recht beeindruckende Diskografie hinterlassen (<http://www.geocities.com/Vienna/Studio/2891/bongartz-dis.htm>), mit einem besonderen Schwerpunkt auf dem traditionellen klassisch-romantischen Repertoire einerseits und Orchestermusik der DDR andererseits. Regers Sinfonietta scheint Bongartz ganz besonders geliebt zu haben, neben der heute erhältlichen CD-Version mit der Dresdner Philharmonie aus dem Jahre 1972 wurde auch seine WDR-Produktion mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester auf LP veröffentlicht, aber nie auf CD wiederveröffentlicht. 1992-3 legte Horst Stein (siehe auch Mitteilungen 17, 2008, S. 3), der ebenfalls eine beeindruckende Diskografie hinterlassen hat (http://de.wikipedia.org/wiki/Horst_Stein#Diskografie), mit den Bamberger Symphonikern seine Interpretation der Sinfonietta vor. Bongartz' Dresdner Einspielung lässt dem Kopfsatz von allen drei Interpretationen den meisten Raum zu atmen, doch leider verwendet er auch eine zu Regers Zeiten unvorstellbare Orchesteranordnung: die I. und II. Violinen beide zur Linken des Dirigenten. Dies beeinträchtigt seine Darbietung im Gegensatz zu der WDR-Produktion Bongartz' Dresdner Aufnahme ganz enorm, die überdies noch frischer und eleganter musiziert ist. Obschon später entstanden, reicht Horst Steins durchaus äußerst differenzierte Lesart in Sachen Durchhörbarkeit nicht ganz an Bongartz' Kölner Produktion heran. Allerdings, dies sei betont, bewegen wir uns hier auf minimalen Unterscheidungsgraden und es stünde dem WDR wohl an, diese Einspielung aus ihrem Archiv hervorzuholen und wiederzuveröffentlichen. Hört man Bongartz – oder auch Stein – so kann man kaum anders als sich in die Sinfonietta wieder zu verlieben. Dass der Kritiker Rudolf Louis bei der Münchner Erstaufführung dem Werk mit Unverständnis gegenüberstand, ist heute kaum mehr nachvollziehbar. Interessant sind die Unterschiede zwischen den drei Einspielungen besonders im Trio des Scherzos (Stein lässt sich hier deutlich am meisten Zeit) und dem Larghetto (mit dem besonderen Vermerk „(doch nicht schleppend)“) – hier ist Bongartz in seiner Dresdner Aufnahme am flottesten. Dass Regers Metronomangaben dennoch noch deutlich schneller sind, hat nichts mit einem angeblich fehlerhaften Metronom Regers zu tun, sondern seinen auch in der Kammermusik immer wieder vorgeschriebenen vorwärtsdrängenden Tempi, die dennoch bei richtiger Interpretation nicht gehetzt wirken – schon mehrfach wurde an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass manche Sätze Regers zu schnell gespielt werden.

Ähnlich steht es bei der **Serenade** op. 95, die auf Schallplatte abermals einen herausragenden Interpreten hat – in diesem Fall Eugen Jochum (dessen Diskografie unter <http://www.robkruijt.0nyx.com/EugenJochum/jochrecs.htm> zugreifbar ist). Eugen Jochums erster Mitschnitt der Serenade stammt von 1943, unmittelbar gefolgt von einer Urania-Schallplatte mit den Berliner Philharmonikern. Mehr als dreißig Jahre später entstand ein weiterer Mitschnitt der Serenade – wie der erste Mitschnitt mit dem Concertgebouw-Orkest Amsterdam, das sich gerade 1976 als Reger-Orchester von hohen Graden erweist. Interessanterweise ähneln sich die ersten beiden Sätze in allen drei Mitschnitten durchaus, nur in den letzten beiden Sätzen wird Jochum zunehmend schneller, mit einer gleichzeitigen steten Erhöhung an Durchhörbarkeit und Raffinesse. Doch auch ein anderer Dirigent setzte sich intensiv mit der Serenade auseinander – Hermann Scherchen (seine Diskografie unter <http://www.fonoteca.ch/green/discographies/Scherchen.pdf>), der neben der kommerziell erhältlichen Einspielung mit der Nordwestdeutschen Philharmonie wenigstens eine weiteren mitgeschnittene Aufführung leitete – abermals eine Produktion mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester (vom 7.–10. Juli 1958). Im Vergleich zu Jochum ist Scherchen deutlich energiegeladener, hält auch nicht das Tempo, sondern drängt viel stärker vorwärts – was der Musik einen ganz eigenen Atem verleiht, mehr noch in der WDR-Produktion als in der späteren für Radio Bremen. Einer ganz anderen Tendenz verfällt Werner Andreas Albert, bei cpo (wo Scherchens Bremer Aufnahmen erhältlich sind) für unbekanntes Programm wohl bekannt: Hier kommt er im direkten Vergleich zu Jochum oder Scherchen wie in Zeitlupe daher. Tatsache ist jedoch, dass im Vergleich zum Metronom alle Einspielungen des Kopfsatzes von Jochum und Scherchen zu schnell sind (so wie Albert zu langsam ist) – was natürlich nichts über die ihnen eigenen Qualitäten besagt. Den goldenen Mittelweg begeht Horst Stein, der große Reger-Dirigent, mit seiner Aufnahme aus dem Jahr 1993. Beim Scherzo sind alle Einspielungen von der Dauer her derart beieinander (auch wenn Scherchen in seinen beiden Einspielungen deutlich belebter wirkt, direkt gefolgt von Stein), dass nur klangliche Akkuratessse ein Entscheidungskriterium sein kann. Hier hat leider abermals die nicht erhältliche Kölner Scherchen-Produktion deutlich die Nase vorn vor seiner zurzeit lieferbaren, doch tragen letztendlich die Palme die beiden Stereo-Produktionen (Jochum 1976 und Stein 1993) davon. Beim langsamen Satz ist Scherchen abermals beide Male zu lebhaft (im Vergleich zu den Metronomangaben ist er eine ganze Minute zu schnell), während sich Jochum und Stein – ja, insbesondere Stein – mehr Zeit lassen für das Andante semplice, das aber bei allen (außer – man höre und staune – Jochum) wie ein Andante, nicht wie ein Adagio klingt. Überraschenderweise ist hier Werner Andreas Albert ein herausragender Interpret, auch wenn die Nürnberger Symphoniker nicht ganz dieselbe Liga sind wie das Concertgebouw Orkest oder die Bamberger Symphoniker. Dafür verfällt Albert aber im Finale auch gleich wieder in deutlich zu langsame Tempi. Scherchen sprüht abermals vor Energie und auch Jochums Aufnahme von 1976 lässt die Tempi von 1943 deutlich hinter sich. Von den lieferbaren Produktionen fällt so die Entscheidung zwischen denen von Horst Stein 1993 und Eugen Jochum 1976 schwer – beide haben ihre Meriten, dazu herausragende Klangqualität. Wirklich vor allem Geschmackssache. Dem Vernehmen nach gibt es auch einen Live-Mitschnitt mit Rafael Kubelik und dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rund-

funks (laut Kubelik-Diskografie – <http://vagne.free.fr/kubelik/discographie.htm> – vom 12. März 1970; außerdem existiert mit denselben Kräften ein Mitschnitt des Symphonischen Prologs von einem Konzert am 3. Dezember 1964 oder 1965), es ist fast zu erwarten, dass er Stein und Jochum zur Seite gestellt werden kann.

Ähnlich problematisch wie bei der Sinfonietta sieht die Situation beim **Symphonischen Prolog zu einer Tragödie** op. 108 aus, einer veritablen Tondichtung, die nur dreimal für die Schallplatte (zweimal davon für die CD) eingespielt worden ist. Der Grund hierfür ist einfach – nimmt man nicht die von Reger vorgeschriebenen Tempi, passt das Werk nicht auf eine Langspielplattenseite. Und der Symphonische Prolog ist derart komplex, dass es schon zu Regers Lebzeiten niemandem gelang, den Partiturvorgaben zu entsprechen. Immerhin benötigte Fritz Steinbach bei der Kölner Uraufführung respektable 35 Minuten, die auch der Dauer der beiden Einspielungen entsprechen. Auf Grund anhaltender Kritik an dieser Dauer schlug Reger eine optionale umfangreiche Kürzung vor, die bis heute gelegentlich Anwendung findet – Heinz Rögner's Berliner Einspielung berücksichtigt sie ebenso wie eine WDR-Produktion mit Heinz Bongartz und Ingo Metzmakers jüngstes Konzert mit dem Deutschen-Symphonie-Orchester Berlin am 18. Mai 2009. Rögner war ein ausgewiesener Bruckner-Spezialist, spielte aber auch Werke von Eisler, Weill und Denisov ein. Seine Einspielung des Symphonischen Prologs war gekoppelt mit der Romantischen Suite op. 125 (siehe Mitteilungen 12, 2006, S. 30–31) – insgesamt eine mehr als respektable Leistung, jedoch im Vergleich zu den beiden Digitalaufnahmen mittlerweile eher im Mittelfeld anzusiedeln. Als Gerd Albrecht das Werk erstmals ungekürzt einspielte, führte dies zu einer völligen Neueinschätzung der anspruchsvollen Komposition. Seither hat ganz ohne Frage Leif Segerstam Albrecht den Rang abgelassen (zu beiden Dirigenten liegt bislang keine ausführliche Diskografie vor) – sowohl den Spannungsbogen als auch die Spielkultur betreffend – und eine Referenzeinspielung des Symphonischen Prologs vorgelegt. Ein absolutes Muss!

Sinfonietta A-dur op. 90

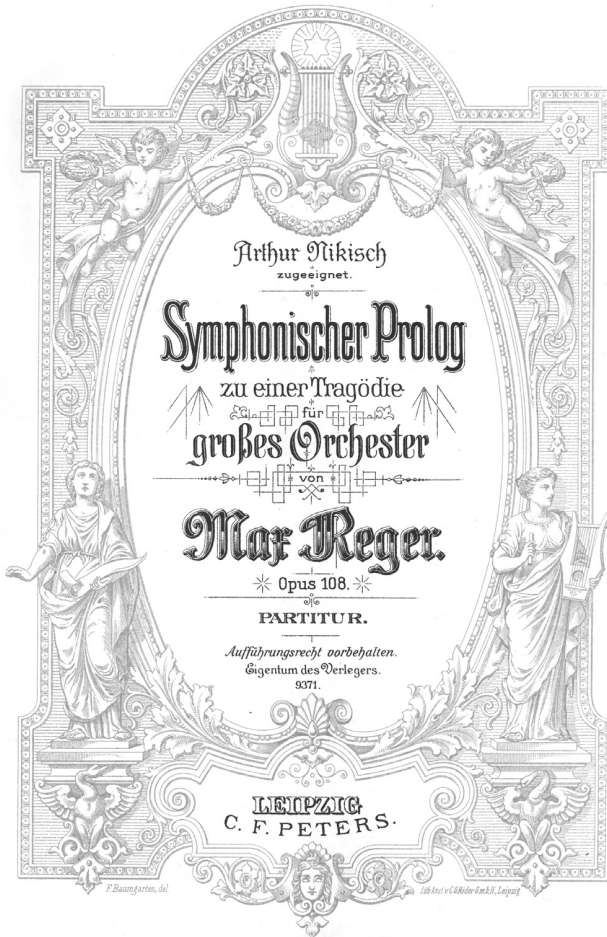
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Heinz Bongartz	Garnet (LP)	
Dresdner Philharmonie, Heinz Bongartz	Berlin Classics 0091222BC	1972
Bamberger Symphoniker, Horst Stein	Koch Schwann 3-1354-2	1992-3

Serenade G-dur op. 95

Concertgebouw Orkest Amsterdam, Eugen Jochum	Tahra TAH 466-469	21./22. 6. 1943
Berliner Philharmoniker, Eugen Jochum	Urania (Schellack & LP)	8. 7. 1943
Nordwestdeutsche Philharmonie, Hermann Scherchen	cpo 999 143-2	1960
Concertgebouw Orkest Amsterdam, Eugen Jochum	Tahra TAH 232–235	22. 1. 1976
Nürnberg Symphoniker, Werner Andreas Albert	Colosseum (LP)	ca. 1977/8
Bamberger Symphoniker, Horst Stein	KOCH Schwann 3-1566-2 H1	1993

Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 108

Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin, Heinz Rögner	Berlin Classics 0031192BC	1974
Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Gerd Albrecht	Koch Schwann CD 11605	1981
Norrköping Symphony Orchestra, Leif Segerstam	BIS BIS-CD-771	1996



Im nächsten Heft: Erinnerungen von Karl Beringer und Adele Bloesch-Stöcker – Diskografische Anmerkungen zu den Orgelsuiten opp. 16 und 92 u. v. m.
Wir freuen uns sehr über Kommentare und Anregungen, über Beiträge wie auch über Mitteilungen für die Veranstaltungsvorschau. Redaktionsschluss für Heft 19 ist der 15. September 2009.