

Zeichen zu Klängen
Festschrift für Thomas Seedorf
zum 65. Geburtstag

herausgegeben von Alexander Becker



veröffentlicht 21. März 2025

Alle Rechte vorbehalten.
Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung
Pfinztalstraße 7
76227 Karlsruhe

Redaktion und Layout: Jürgen Schaarwächter

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Alexander Becker, Zum Geleit _____ | 7 |
| Christopher Grafschmidt, Albumblatt _____ | 11 |
| Susanne Popp, Eindeutige Zeichen – vielseitige Deutung. Zum 9. Max Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft in Kassel 1933 _____ | 13 |
| Christopher Grafschmidt, Ein kurzer Beitrag über einen kurzen Beitrag zu einem rätsel- haften Liederheft: <i>Nebel</i> von Boris Blacher – variable Schwaden im Kleinformat _ | 43 |
| Jürgen Schaarwächter, Vom rauschenden Tonband zum digitalen Streamingobjekt. Zu einigen Problemstellungen von Klangarchiven _____ | 53 |
| Knud Breyer, Protest und Affirmation: Hanns Eislers <i>Zeitungsausschnitte</i> op. 11 und Max Regers <i>Schlichte Weisen</i> op. 76 _____ | 65 |
| Markus Becker, Immer auf dem Sprung. Das Finale von Regers Klavierkonzert aus der Sicht eines Leidtragenden _____ | 91 |
| Manfred Popp, Wie Klänge zu Zeichen werden können _____ | 99 |
| Dominik Axtmann, Max Reger in der <i>Musica sacra</i> und anderen Publikationen des Allgemeinen Cäcilienverbands _____ | 129 |
| Dieter Martin, „Schöne, wundervolle, entzückende Texte“. Max Regers Auswahl seiner Liedtexte vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Liedproduktion _____ | 155 |
| Stefan König, Bearbeitungen als Original: Johann Sebastian Bachs <i>Goldberg-Variationen</i> , ihre Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen von Josef Rheinberger (1883) und ihre Revision durch Max Reger (1915) _____ | 171 |
| Claudia Seidl, „Wir machen den ‚Meininger‘ Schluß“. Max Reger in Meiningen und Franz Schuberts <i>Rosamunde</i> -Musik _____ | 209 |
| Jaleh Perego, Gleichnisse der Unvergänglichkeit _____ | 227 |



Thomas Seedorf

ALEXANDER BECKER

Zum Geleit

Der Gedanke, musikalische Vorgänge durch grafische Zeichen zu repräsentieren und festzuhalten, ist für uns etwas Selbstverständliches. Professionelle Musiker und Laien weltweit nutzen heute umstandslos die über Jahrhunderte zunächst in Europa entstandene und mit dem Fortschreiten der Musikgeschichte immer weiter entwickelte westliche Notenschrift. Weniger selbstverständlich ist allgemein die Einsicht, dass die konkrete Bedeutung der verwendeten Zeichen dabei sehr zeitgebunden sein kann und dass der sogenannte Notentext – ganz im Unterschied zum Sprachtext – (fast) niemals das musikalische Werk an sich darstellt, geschweige denn es überhaupt vollständig repräsentiert. Eine musikalische Komposition manifestiert sich in aller Regel, indem sie erklingt. Der Notentext – Carl Dahlhaus hat ihn einmal als Imperativ bezeichnet – verhält sich zum Werk *cum grano salis* als eine Anleitung, die aber wichtige Parameter zwangsläufig und vernünftigerweise außer Acht lässt.

Die Gründe, warum Notentexte Aspekte des Erklingenden nicht anzeigen, sind vielfältig. Hans Heinrich Eggebrecht nennt „das aus zeitgebundener Gepflogenheit musikalisch Selbstverständliche, [...] das absichtlich der Improvisation Anheimgestellte beziehungsweise dasjenige, was dem Ausführenden zur Mitkomposition überlassen ist, und über all das hinaus beständig auch das der Schrift sich Entziehende, das Nicht-Notierbare.“¹ Eine Beschränkung auf das, was dem Autor bzw. dem Schreiber als das Wesentliche und Notwendige erscheint, reduziert zunächst die Komplexität eines Notentexts, die andernfalls leicht in die Unlesbarkeit führen könnte, wollte man etwa jede dynamische, agogische oder artikulatorische Nuance ganz exakt festhalten. Sie sorgt damit aber gerade aus zeitlichem und damit kulturellem Abstand auch für Unklarheiten, öffnet Räume für Irrtümer und Fragen.

Thomas Seedorf widmet sich in seinem wissenschaftlichen Wirken sehr eingehend gerade auch Fragen der Aufführungspraxis und nimmt dabei weite Strecken der Musikgeschichte in den Blick. Schaut man in sein umfangreiches Schriftenverzeichnis,² findet man ne-

¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Notenschrift?*, in: *Internationaler Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung. Freiburg im Breisgau, 27. September bis 1. Oktober 1993. Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien*, hrsg. von H. Danuser und T. Pleburch, Kassel 1998, S. 76.

² https://hfm-karlsruhe.de/sites/default/files/field/media_file/2023-04/Seedorf_Thomas_Schriftenverzeichnis_230416.pdf (Stand von April 2023, abgerufen am 23.3.2025).

ben dem von ihm herausgegebenen und umfassenden *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang* zahlreiche Titel (bzw. Untertitel) wie *Die Aufführungspraxis von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Wiederentdeckung, Werktreue und Texttreue. Mozart-Direktanten des 20. und 21. Jahrhunderts, Alte Musik mit neuen Stimmen. Aspekte der Rekonstruktion historischer Vokalpraktiken, Historische Aspekte des Mozart-Gesangs, Altitalienische Gesangsmethode und deutsche Gesangspädagogik, Zu Klangästhetik und Gesangstechnik von Tenören des frühen 19. Jahrhunderts, Die Kunst des „bel parlare“*. Die *Sprechmelodie in Alban Bergs Wozzeck* oder *Extended Belcanto oder: Das Alte im Neuen*. Etliche Texte thematisieren das spezifische Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik, etwa in *Analogien zwischen vokaler und instrumentaler Praxis in der Musik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Instrumentale Kantabilität in Haydns Streichquartetten* oder *Zur musiktheoretischen Bedeutung des Singens bei Paul Hindemith*.

Hätte Max Reger einige dieser Aufsätze und damit den Stand von Forschung und Praxis heute kennen können, vielleicht wäre der Musikwissenschaft die eine oder andere seiner berüchtigten Invektiven erspart geblieben. Denn die historische Aufführungspraxis – jedenfalls wie sie sich um 1900 darstellte – war seine Sache ganz und gar nicht. Als Schüler Hugo Riemanns hatte er früh wohl eher rudimentäre Versuche erlebt: „Dann kamen immer noch die Vorführungen des alten ‚Clavicymbalo‘, wie sie Frau Riemann beliebten mit ‚historischem‘ Programm, und die schlugen den Boden des Fasses aus.“³ Regers Verständnis alter Musik zielte dagegen auf eine Aktualisierung aus dem Musikempfinden seiner eigenen Zeit heraus: „ich mache Sie im Voraus darauf aufmerksam, daß meine ‚vielleicht zu persönliche‘ Art Bach zu spielen [...] sehr den Widerspruch der trockenen Holzköpfe oder höflicher gesagt: der phantasiearmen Buchstabengelehrten herausfordern wird. Man wird [...] sich hinter die Mauer der Gedankenfaulheit verschanzen, daß Bach ‚klassisch‘ gespielt werden soll! [...] Als ‚Dr. med.‘ kann ich ja ein Mittel gegen Geschmacksverstopfung verschreiben.“⁴

Die zentrale Bedeutung eines seelenvollen Vortrags auf Grundlage einer lebendigen Tradition war für Reger hingegen unbestreitbar: „Eine geistlose Interpretation beschränkt sich auf Einhaltung von *f* u. *p* u. < >; nach meinem Dafürhalten aber beginnt die Kunst des Vortrags erst damit, daß man ‚zwischen den Zeilen‘ zu lesen versteht, daß man das ‚Unausgesprochene‘ ans Licht zieht.“⁵ Deshalb gab er den Partituren seiner Werke eine Fülle von Vortragsanweisungen mit auf den Weg, die manchen Notenstecher und manchen Verleger (und seither auch Interpreten) zur Verzweiflung getrieben haben mag. Regers Autographie sind von berückender kalligraphischer Schönheit: Dem dichten Notengeflecht in

³ Brief Regers an Caesar Hochstetter vom 22. 7. 1898, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XV), S. 335.

⁴ Brief Regers an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 27. 10. 1910, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung.

⁵ Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 7. 1. 1912, Max Reger, *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich Hermann Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 92.

schwarzer Tinte sind zugunsten ihrer Lesbarkeit die Vortragszeichen in roter Tinte hinzugefügt – und betonen so den Eigenwert dieser kompositorischen Schicht. Und doch schien ihm die schriftliche Gestalt seiner Werke kaum ausreichend. Sein am Ende selbstmörderisches Arbeits- und Konzertpensum begründete er genau damit: „ich muß eine Tradition schaffen, damit man weiß, wie ich die Werke gespielt haben will! Und diese Tradition ist absolut nötig!“⁶

Einen Bezug zu Max Regers Schaffen mit seinen vielen Herausforderungen stellte schon Thomas Seedorfs Dissertation *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert* mit einem Kapitel zu *Mozart oder das Problem der Einfachheit – Max Reger* her. Und Reger, dessen Musik er in einer Vorlesung später einmal augenzwinkernd als „Liebe beim zweiten Hören“ beschreiben sollte, ist er wissenschaftlich seither verbunden geblieben – ablesbar an Vorträgen und Aufsätzen wie *Max Reger und die Spätzeit der Motette* (1998), „*Geheimnisvoller Klang*“ – *Versuch über ein Reger-Lied* (2004), *Max Reger und die Männerchortradition* (2008), *Max Reger und die deutsche Liedkultur der Jahrhundertwende* (2015), *Max Regers Motette „Mein Odem ist schwach“ – ein Bekenntniswerk* (2016), *Max Reger und die deutsche Liedtradition* (2016), *Arethusas Hoffnung. Zu zwei Orchestergesängen von Max Reger und Ottorino Respighi* (2022) sowie *Lieder von Franz Schubert – „Instrumentiert von Max Reger“* (2024).

So war es für das Max-Reger-Institut ein Glück, dass Thomas Seedorf 2006 in der Nachfolge Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedts als Leiter des musikwissenschaftlichen Instituts an die Musikhochschule Karlsruhe berufen wurde. Denn zum Stiftungsauftrag des Max-Reger-Instituts gehört neben den klassischen Aufgaben eines Komponisteninstituts, dem Sammeln von Autographen und Dokumenten und der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Autor und Werk, von Beginn auch die Zusammenarbeit mit ausübenden Künstlern, um das Verständnis für Regers herausfordernde Tonsprache zu fördern. Lange bevor der Begriff der Musikvermittlung in musikwissenschaftlichen Kreisen geläufig und satisfaktionsfähig wurde, setzte Susanne Popp ganz selbstverständlich auf entsprechend kuratierte Konzerte, Werkeinführungen und Begleitausstellungen.

Seit 2008 ist Thomas Seedorf nun Mitglied des Kuratoriums des Max-Reger-Instituts/ Elsa-Reger-Stiftung, seit 2009 dessen Vorsitzender. Ebenfalls seit 2008 verantwortet er mit Susanne Popp die Reger-Werkausgabe als Editionsleiter, die als erstes größeres Musikeditionsprojekt konsequent auf eine digital-hybride Ausgabe mit gedrucktem Notentext und online verfügbarem kritischem Apparat angelegt ist – und damit wissenschaftlich fundierte Informationen für die musikalische Praxis aufbereitet und leicht zugänglich bereitstellt.

⁶ Max Reger an Henri Hinrichsen (Verlag C.F. Peters) vom 26. 12. 1906, zitiert nach Max Reger, *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 13), S. 136.

Im Namen der Mitarbeiter des Max-Reger-Instituts und des Kuratoriums der Elsa-Reger-Stiftung danke ich Herrn Prof. Dr. Thomas Seedorf für seine Unterstützung, für seinen Rat und für seine wissenschaftliche Arbeit. Wir alle wünschen ihm zu seinem 65. Geburtstag mit dieser Festschrift alles erdenklich Gute, persönlich und für sein weiteres Schaffen!

A handwritten signature in blue ink that reads "Alexander Becker". The signature is written in a cursive style with a large, stylized initial 'A'.

CHRISTOPHER GRAFSCHMIDT

thOmAS SEEDorF AuS BrEmErHAven

Larghetto

The first system of musical notation is in 4/4 time. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a half note F4. The bass clef staff starts with a half note G2, followed by a dotted half note G2, and then a triplet of eighth notes: G2, F2, E2. The system concludes with a half note D2 and a triplet of eighth notes: D2, C2, B1.

The second system continues the piece. The treble clef staff features a dotted half note G4, followed by a triplet of eighth notes: G4, F4, E4, and then a half note D4. The bass clef staff has a half note G2, followed by a dotted half note G2, and then a half note F2. The system ends with a half note E2 and a triplet of eighth notes: E2, D2, C2.

The third system continues. The treble clef staff has a dotted half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The bass clef staff has a dotted half note G2, followed by a triplet of eighth notes: G2, F2, E2, and then a half note D2. The system concludes with a half note C2 and a triplet of eighth notes: C2, B1, A1.

The fourth system concludes the piece. The treble clef staff has a dotted half note G4, followed by a triplet of eighth notes: G4, F4, E4, and then a half note D4. The bass clef staff has a dotted half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. The system ends with a half note D2 and a triplet of eighth notes: D2, C2, B1.

SUSANNE POPP

Eindeutige Zeichen – vielseitige Deutung. Zum 9. Max Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft in Kassel 1933

Unter Generalverdacht?

Das musikalisch erfolgreiche 8. Max Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft in Baden-Baden im Oktober 1932 war von antisemitischen Tönen aus der Presse und den Reihen der Vereinsmitglieder überschattet worden. Ein Blick auf das Programmheft des im Juni 1933 in Kassel ausgerichteten 9. Max Reger-Fests genügt, um das Unternehmen unter den Generalverdacht zu stellen, eine nationalsozialistische Propagandaveranstaltung gewesen zu sein. Alle Zeichen sprechen dafür: die Frakturschrift, das ganzseitige Foto des Schirmherrn, Ministerpräsident und Reichsminister Hermann Göring, auch der Ehrenausschuss mit allein vier NSDAP-Mitgliedern¹ und nicht zuletzt die völkische Botschaft des Einleitungstextes. Wenn sich zudem herausstellt, dass Regers Klavierkonzert, mit dem in Baden-Baden der inzwischen aus Deutschland verjagte legendäre Rudolf Serkin brilliert hatte, von dem weitgehend unbekanntem, hauptberuflich als Finanzbeamter tätigen Pianisten Ludwig Kaiser gespielt wurde, scheint die Sachlage klar zu sein. Aber Vorsicht: Die eindeutigen Zeichen führen nur auf den ersten Blick zu einem Schwarz-Weiß-Bild, eine nähere Beschäftigung lässt Schattierungen und Zwischentöne erkennen.

¹ Darunter Karl Weinrich (1887–1973), NSDAP-Gauleiter von Kurhessen. Weinrich (im Programmheft „Einrich“), seit 1922 Parteimitglied und nach Aufhebung des Parteiverbots 1925 mit Nr. 24.291 erneut eingetreten, sowie Karl Gerland (1905–1945), NSDAP-Gaupropagandaleiter von Kurhessen; Gerland war seit 1929 Parteimitglied und stieg 1937 zum SS-Hauptsturmführer auf.

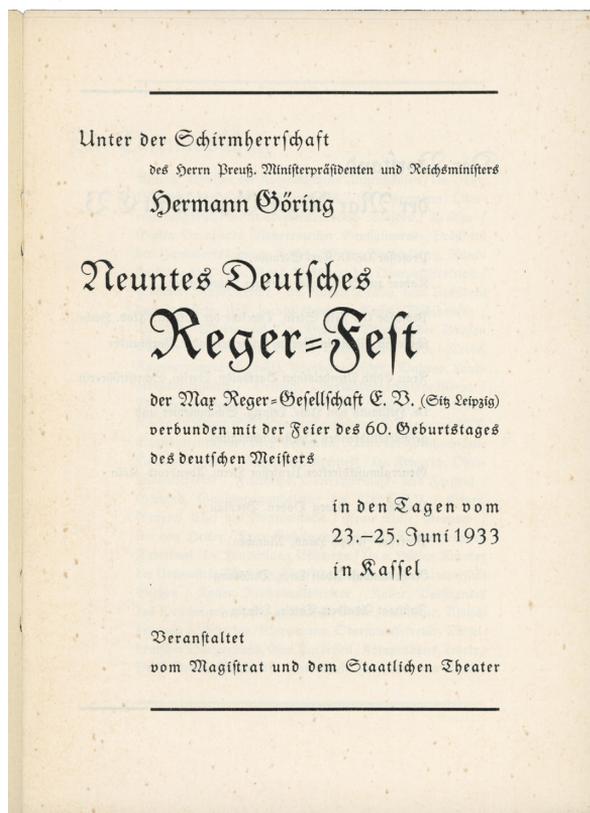


Abbildung 1. Programmheft 1933, Titelseite. Max-Reger-Institut.

Fest-Vorbereitung

Allein die Vorbereitungszeit, die ein Musikfest mit mehreren Konzerten benötigt, spricht gegen den Verdacht. Das Fest fand Ende Juni 1933 statt, nur ein Vierteljahr nach dem Wahlsieg Adolf Hitlers. Nach Gisela Hüttisch war es „seit 1931 – also während einer belastenden Wirtschaftskrise – mit unsäglichen Mühen“ vorbereitet worden. Dabei habe Ludwig Kaiser „das Sammeln von Spenden aus der freien Wirtschaft und schließlich die Verantwortung für die Finanzierung übernommen.“² Den Erinnerungen seines Neffen zufolge waren die Verhandlungen „schon im Oktober 1932 mit den zuständigen Stellen der in Betracht kommenden Behörden mit Erfolg geführt worden, insbesondere mit dem Oberpräsidenten, dem Regierungspräsidenten der Stadt Kassel, dem Staatstheater und der Regergesellschaft.“³

² Ludwig Kaiser: 1889-1978, hrsg. von Gisela Hüttisch, Privatdruck [Kassel o. J.], S. 19. Belege für dieser Aussage werden nicht genannt.

³ Peter M. Kaiser, *Die Verbindungen der Verschwörer des ‚20. Juli 1944‘ nach Hessen am Beispiel der Brüder*

Die Dokumente im Stadtarchiv Kassel und im Hessischen Staatsarchiv Marburg belegen demgegenüber eine lange Ungewissheit, ob das Fest überhaupt zustande kommen würde. Im Marburger Archiv gibt es nur zwei diesbezügliche Briefstellen von Robert Laugs, dem 1. Kapellmeister des Hessischen Staatstheaters in Kassel, an dessen Intendanten Edgar Klitsch: „Wenn im Juni 1933 das geplante Reger-Fest zustande kommen sollte“, heißt es am 21. Dezember 1932 hypothetisch, müssten Pläne zu einem Brahms-Fest im gleichen Jahr aufgegeben werden. Am 16. Februar 1933 teilt Laugs dem Intendanten mit, dass Ludwig Kaiser „in Angelegenheiten des geplanten Reger-Festes“ mit ihm sprechen möchte; eine endgültige Entscheidung des Vorstands der Reger-Gesellschaft stehe noch aus, man höre, dass sich die Stadt Zürich mit verlockenden Angeboten um die Ausrichtung des Festes bemühe.⁴ Im Kasseler Archiv findet sich noch weniger: Die Kassenunterlagen des Staatstheaters nennen erst im April 1933 mögliche Ein- und Ausgaben „des weiter beabsichtigten Regerkonzertes“, und ergänzen im Mai 1933, „ob die beabsichtigten Regerkonzerte überhaupt stattfinden bezw. einen Ueberschuss erbringen werden, [...] kann noch nicht angegeben werden.“⁵

Nach den im Max-Regel-Institut erhaltenen Akten der Max Reger-Gesellschaft datiert die offizielle Anfrage vom 22. Dezember 1932: Mit Briefkopf der Intendantur des Kasseler Staatstheaters fragte Laugs den Stellvertretenden Vorsitzenden der Gesellschaft Fritz Stein, damals Generalmusikdirektor in Kiel: „Das Staatstheater plant, in die Reihe der von mir geleiteten Konzerte im kommenden Jahr, voraussichtlich im Juni 1933, ein dreitägiges Max-Regel-Fest zur Feier des 60. Geburtstages zu veranstalten. Es sind vorgesehen: 1 Chorkonzert / 1 Orchesterkonzert und /eine Kammermusik.“ Zwar komme der Wunsch Kassels für das nächste Jahr wohl zu spät, da die Gesellschaft ein offizielles Fest sicher geplant habe; für den Fall aber, dass noch keine bindenden Beschlüsse gefasst worden seien, melde er das Interesse Kassels an.⁶

Die Situation der Max Reger-Gesellschaft war Anfang der 1930er-Jahre keineswegs rosig. Zwar waren die Mitgliederzahlen noch nicht eingebrochen, doch wuchs die Zahl derer, die keine Beiträge leisteten. Nachdem der Leipziger Verleger Hellmuth von Hase im Sommer 1929 die Geschäftsführung des Vereins übernommen hatte, zog er eine ernüchternde Bilanz: Die Max Reger-Gesellschaft könne in Zukunft keine eigenen Feste mehr veranstalten, sondern lediglich den Namen geben und eine Art Protektorat übernehmen;

Kaiser, in Verfolgung und Widerstand in Hessen 1933–1945, hrsg. von Renate Knigge-Tesche und Axel Ulrich, Frankfurt a. M. 1996, S. 548–564, hier S. 554.

⁴ Briefe von Robert Laugs an Edgar Klitsch vom 21. 12. 1932 und 15. 2. 1933, in Personal-Akten betreffend den Kapellmeister Dr. Robert Laugs, Hessisches Staatsarchiv Marburg, HStAM, 159, 1090. Intendantur des Staatstheaters zu Cassel. Von 1928 bis 1944. Gef. 28 Nr, 153, Hessisches Staatsarchiv Marburg.

⁵ Schreiben Laugs' an Bürgermeister Gustav Lahmeyer vom 13. 4. 1933, Anlage: Kontrollbücher Ein- und Ausgaben bis Ende März; Schreiben Laugs' an Oberbürgermeister (am 26. April gewählt) Gustav Lahmeyer vom 11. 5. 1933, Anlage: Kontrollbücher Ein- und Ausgaben bis Ende April, in Akten btr. Kassenplan des Staatstheaters – in städtischer Verwaltung – für das Spieljahr 1932/33, Stadtarchiv Kassel, Best. A. 4. 41. Nr. 58.

⁶ Brief von Robert Laugs an Fritz Stein vom 22. 12. 1932, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5254.

die wirtschaftliche und künstlerische Verantwortung müsse allein die Gaststadt tragen.⁷ 1932 hatte es lange so ausgesehen, als müsse ein Fest ausfallen. Umso dankbarer hatte der Vorstand im Frühjahr das Angebot des Baden-Badener Generalmusikdirektors Ernst Mehlich angenommen, schon im Herbst des Jahres ein bereits fertig geplantes und voll von der Feststadt zu finanzierendes Fest unter dem Namen 8. Max Reger-Fest durchzuführen.⁸

Für 1933 gab es am Ende des Vorjahres in der Tat noch keinerlei Pläne. Zwar hatte Zürich Interesse bekundet, Stein bevorzugte aber ein Fest in Leipzig. Thomas-Kantor Karl Straube, 1. Vorsitzender der Gesellschaft, hielt dort jedoch „ein Reger-Fest in grösserem Stil“ für ausgeschlossen, während ihm Kassel durchaus geeignet erschien.⁹ So gab Stein nach Rücksprache mit von Hase Ende Dezember 1932 eine prinzipielle Zusage und verlangte zugleich Mitsprache der Gesellschaft bei der Programmgestaltung. Erstaunlicherweise hielt er Laugs' Vorschläge für „eine Art Feld-Wald- und Wiesen-Programm [...] mit Hiller-Variationen, 100. Psalm, Klavierkonzert etc.“, und schlug stattdessen den „unbekannteren Reger“ vor, etwa „den ‚Gesang der Verklärten‘ [...], den, wie ich unlängst irgendwo las, Pillney, Köln für eine vereinfachte Orchesterbegleitung bearbeitete.“¹⁰ Populär waren die von Laugs geplanten Opera 100, 106 und 114 wirklich nicht, allerdings waren sie bei vorausgehenden Reger-Festen mehrfach – die *Hiller-Variationen* op. 100 fünfmal, der *100. Psalm* op. 106 viermal und das Klavierkonzert f-Moll op. 114 dreimal – aufgeführt worden.

Bevor Laugs Mitte Januar 1933 „die offizielle Einladung durch den Magistrat der Stadt Kassel in die Wege“ leitete, die in dessen akribisch geführten Akten nicht erhalten ist, führte er die Programm-Diskussion mit Stein „in kollegialer Weise“ fort; die Auswahl in seinem Reger-Repertoire sei groß, da er aber den Riesensaal der Stadthalle füllen müsse, kämen nicht ausschließlich unbekannte Werke in Frage. Speziell plädierte er für das Klavierkonzert mit Ludwig Kaiser, dem „Spiritus rector des ganzen Festes in jeder, auch in finanzieller Beziehung [...], der es freundlicherweise übernommen hat, einen Garantiefonds zusammenzubringen. Ohne diesen Garantiefonds würde natürlich weder die Stadt noch das Theater das Risiko übernehmen. Nun ist Kaiser, der bekannte Pianist, zufälligerweise auch ein glänzender Interpret des Klavierkonzerts von Reger. Zum Dank für seine Bemühungen kann er mit Recht beanspruchen, dass er bei dieser Gelegenheit das Klavierkonzert zum Vortrag bringt. [...] Es ist mir ein Bedürfnis, unbedingt Kaiser für das Fest zu verpflichten.“ Für das Violinkonzert würde er gerne „Meister Adolf Busch“ gewinnen, wenn er bezahlbar sei.¹¹ Zwei Tage darauf signalisierte Stein das Einverständnis

⁷ Brief Hellmuth von Hases an die übrigen Vorstandsmitglieder der Max Reger-Gesellschaft vom 3. 10. 1929, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 4636.

⁸ Vgl. Susanne Popp, *Reger-Kür einer Kurstadt: Das Max Reger-Fest Baden-Baden 1932*, Reger-Studien online, Karlsruhe 2022, <https://www.maxreger.info/rso/Popp2022aRSONline.pdf>.

⁹ Laut Brief von Hellmuth von Hase (Max Reger-Gesellschaft) an Fritz Stein vom 12. 1. 1933, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5257.

¹⁰ Brief von Fritz Stein an Hellmuth von Hase (Max Reger-Gesellschaft) vom 27. 12. 1932, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5255 (Durchschlag). Mit „Pillney, Köln“ ist der Pianist und Komponist Karl Hermann Pillney (1896–1980) gemeint.

¹¹ Brief von Robert Laugs an Fritz Stein vom 17. 1. 1933, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5258. Er hatte 1930 das

des Vorstands, obwohl das Klavierkonzert gerade in Baden-Baden auf dem Programm gestanden hätte, „wo es Serkin übrigens ganz unerhört gespielt hat!“ Auch die *Sinfonietta* sei dort aufgeführt worden, weshalb ein anderes Orchesterwerk vorzuziehen sei. „Herrlich wäre Busch mit seinem Quartett.“¹²

Ende Januar 1933 scheint alles so weit fest gestanden zu haben, dass Laugs seine „liebe Freundin“ Elsa Reger nach Kassel einlud. „Meine langjährige Freundschaft mit Ihrem verstorbenen Mann giebt mir ja wohl auch das moralische Recht, auf ein solches Fest Anspruch erheben zu können. Nachdem ich schon in jungen Jahren als einer der ersten westdeutschen Musikdirektoren immer energisch für das Schaffen meines lieben Freundes eingetreten bin, nachdem ich hier in Kassel den grössten Teil seiner Werke zur Erstaufführung gebracht habe und unentwegt Jahr für Jahr immer wieder für die Reger’schen Kompositionen eingetreten bin, bereitet es mir nunmehr eine unendliche Freude, mich mit ganzen Kräften auf die Vorbereitung und Durchführung des Festes stürzen zu dürfen.“¹³ Elsa Reger nahm seine Einladung nicht an; Laugs’ Eigenlob erschien ihr wohl zu vollmundig: Weder war er ihr als langjähriger Freund ihres Mannes bekannt, noch sah sie ihn als einen „der ersten westdeutschen Musikdirektoren“, der „immer energisch für das Schaffen“ ihres Mannes eingetreten war. Da waren ihm viele andere überlegen, die allerdings mit nur einer Ausnahme verstorben waren.¹⁴

Rückblick auf Robert Laugs’ Einsatz für Reger zu dessen Lebzeiten

Als Dirigent der Konzertgesellschaft in Hagen hatte Laugs den Kontakt mit dem Komponisten aufgenommen und ihn zu einem ausschließlich seinem Schaffen gewidmeten Abend am 11. März 1906 eingeladen. Reger präsentierte sich mit seiner Violinsonate fis-Moll op. 84, zehn Liedern und, assistiert von Laugs, mit vierhändigen Stücken aus den *Cinq Pièces pittoresques* op. 34 sowie den wirkungsvollen *Beethoven-Variationen* für zwei Klaviere op. 86. „Der städtische Musikdirektor Laugs, der uns vorgestern die Bekanntschaft mit dieser kraftvollen, eigenartigen Musikgröße vermittelte, verdient den wärmsten Dank aller Freunde der musikalischen Kunst, umso bedauerlicher war der schwache Besuch des Abends“.¹⁵ Laugs verehrte dem Komponisten ein Foto mit der Widmung: „Max Reger in begeisterter Verehrung seines herrlichen Künstlertums / Zur Erinnerung an den großartigen Erfolg in Hagen/W Robert Laugs“.¹⁶

Reger’sche Klavierkonzert mit Ludwig Kaiser in Kassel aufgeführt.

¹² Brief Fritz Steins an Robert Laugs vom 19. 1. 1933, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5259 (Durchschlag).

¹³ Brief von Robert Laugs an Elsa Reger vom 27. 1. 1933, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5027.

¹⁴ Allen voran der „Uraufführungsdirigent“ Fritz Steinbach (1855–1916) in Köln, aber auch Max Fiedler (1859–1939) in Essen, Hugo Grüters (1851–1928) in Bonn, Georg Hüttner (1887–1919) in Dortmund oder Julius Buths (1851–1920) und Karl Panzner (1866–1923) in Düsseldorf.

¹⁵ Kritik in *Hagener Zeitung* vom 13. 3. 1906, Stadtarchiv Kassel, Akte Robert Laugs 246.

¹⁶ Robert Laugs, Fotografie von Benque & Kindermann, Düsseldorf 1905, mit Widmung an Max Reger, Meininger Museen: B 234, Digitalisat <http://www.museen.thueringen.de/Object/DE-MUS-874415/lido/dc00000484>.



Abbildung 2. Max Reger, Fotografie von Theo Schafgans, Bonn 1913. Max-Reger-Institut: Ft. 1913/20.

Von Reger ist nur ein einziges Schreiben an den Dirigenten nachgewiesen,¹⁷ doch nicht erhalten. Mit ihm könnte er auf seine *Orchesterserenade* op. 95 aufmerksam gemacht haben, an deren letztem Satz er gerade arbeitete; Laugs plante eine Aufführung für den 5. Februar 1907.¹⁸ Danach vergingen fünf Jahre, bis Reger am 2. Oktober 1911 nach Hagen zu einem Kammermusikabend ohne Beteiligung von Laugs zurückkehrte, um u. a. mit Willi Jinkertz Brahms' *Haydn-Variationen* und seine *Beethoven-Variationen* vorzutragen. Belegt ist im selben Jahr eine Aufführung der *Hiller-Variationen* op. 100 am 8. Dezember, die Laugs laut Kritik in der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* „auf der Höhe seines wahrhaft imponierenden Könnens“ zeigte.¹⁹ Für Regers letzten Auftritt in Hagen am 28. Februar 1914 stellte Laugs nur das Orchester der Konzertgesellschaft zur Verfügung.

¹⁷ Eingeschriebener Brief Max Regers an Robert Laugs vom 9. 7. 1906, nachgewiesen im *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen mit Werthangabe, einzuschreibenden Packetsendungen, sowie Sendungen mit Postnachnahme, 1899–1912*, Meininger Museen: Inv.-Nr. XI-4/3314, Bl. 18.

¹⁸ Laut Brief Max Regers an seine Verleger Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 6. 10. 1906, in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, Hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 14), S. 215f.

¹⁹ *Hagen i. W.*, in *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 13. Jg. (1912), Nr. 2 (13. Januar), S. 24f.

Reger dirigierte seine *Ballett-Suite*, Schuberts Ballettmusik zu *Rosamunde* in Regers Konzertfassung und Beethovens 3. Sinfonie, während er mit Jinkertz unter der Leitung von Arthur Laugs, einem der Söhne Roberts, Bachs c-Moll Konzert für zwei Klaviere BWV 1060 spielte. Reger muss das Konzert nur mit größter Anstrengung bis zu Ende geleitet haben und erlitt danach einen Zusammenbruch, der einen Sanatoriumsaufenthalt und letztlich die Aufgabe des Meininger Hofkapellmeisteramts nach sich zog. Angemerkt hatte man ihm offenbar nichts: „Mit wundervoller Zügelung seines Temperaments saß Reger am Dirigentenpult und tat wahrhaft Wunder. Allerhand neue Lichter wußte er namentlich in bezug auf Schattierungen und Uebergänge aufzusetzen. Man konnte sich einer wirklich lichtvollen, großzügigen, packend und klar gestalteten Wiedergabe der ‚Eroica‘ erfreuen.“²⁰

Ende 1914 wurde Laugs als Nachfolger des im Sommer verstorbenen Franz Beier zum Hofkapellmeister in Kassel berufen.²¹ Noch ehe er die Tätigkeit zur Spielzeit 1915/16 aufnahm, lud er Reger zu einem Dirigat des Hoforchesters ein.²² So kam es am 10. Dezember 1915 zum letzten Zusammentreffen in Kassel: Laugs dirigierte Mozart und Schumann und überließ Reger die Erstaufführungen seiner *Mozart-Variationen* op. 132 und *Vaterländische Ouvertüre* op. 140. Wenige Tage später bat Reger den Fotografen Theo Schafgans, seine Porträtaufnahme von 1913 an Robert Laugs in Kassel zu senden.²³

Rückblick auf Laugs' Einsatz für Reger ab 1916

Nach Regers Tod trat Laugs in der Tat „immer energisch für das Schaffen“ Regers ein: „Der Casseler Kapellmeister Robert Laugs gehört zu denjenigen deutschen Dirigenten, die sich mit Eifer und Interesse der modernen Literatur annehmen. In seinem letzten (vierten) Abonnementskonzert feierte er Max Reger's Gedächtnis, indem er die Hillervariationen aufführte.“²⁴ Belegt sind u. a. Aufführungen der *Böcklin-Suite* und der *Mozart-Variationen* in den Jahren 1920 und 1922. Ein Blick in das Programm zeigt, dass der Ausdrucksschwerpunkt des Werks, die langsame 8. Variation, gestrichen wurde.

²⁰ 5. Abonnements-Konzert der Konzert-Gesellschaft, in *Hagener Zeitung* vom 2. 3. 1914.

²¹ Laut *Signale für die Musikalische Welt* 72. Jg. (1914), No. 50 (16. Dezember), S. 1474.

²² Laut Regers Brief an Wilhelm Graf (Verlag N. Simrock) vom 5. 9. 1915, in *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVIII), S. 272.

²³ Brief Max Regers an Theo Schafgans vom 13. 12. 1915, Privatbesitz, Kopie Max-Reger-Institut: Ep. X. 2640.

²⁴ *Kleinere Mitteilungen von hier und dort*, in *Signale für die Musikalische Welt* 75. Jg. (1917), No. 5 (31. Januar), S. 104–106, hier S. 105.; die *Hiller-Variationen* erklangen im IV. Abonnementskonzert am 5. Januar 1915.

STAATSTHEATER CASSEL

Freitag, den 27. Oktober 1922,
abends 8 Uhr in der Stadthalle

II. Abonnementskonzert

KARTENSATZ 14

Leitung: Kapellmeister Robert Laugs
Gast: Frau Beatrice Lauer-Kottlar vom Opernhaus Frankfurt a. M.

Vortragsfolge:

1. Joachim Raff: Sinfonie Nr. 3, F-Dur „Im Walde“
Zum Gedächtnis an den 100jährigen Geburtstag (27. Mai 1899)
I. Abteilung: *Am Tage*. Eindrücke und Empfindungen. Allegro.
II. Abteilung: *In der Dämmerung*. a) Träumerei. Largo. b) Tanz der Dryaden. Allegro affai.
III. Abteilung: *Nachts*. Stilles Weben der Nacht im Walde. Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle (Hulda) und Wotan. Anbruch des Tages. Allegro.
(Die erste Aufführung in Cassel fand am 28. Juni 1872 gelegentlich der 10. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt.)

2. Richard Wagner: Szene und Arie des „Adriano“ aus „Rienzi“
Frau Lauer-Kottlar Text unfeilig.

10 Minuten Pause

3. Gefänge am Klavier
Franz Schubert: a) *Dem Unendlichen*. b) *Die Allmacht*. Text unfeilig
Frau Lauer-Kottlar. Am Klavier: Robert Laugs.

4. Max Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart
für Orchester
Thema: *Andante grazioso*. Variation I: *L'istesso tempo*. Variation II: *Poco agitato*.
Variation III: *Con moto*. Variation IV: *Vivace*. Variation V: *Quasi Presto*.
Variation VI: *Sostenuto*. Variation VII: *Andante grazioso*
Flügel der Firma Scheel

Tageskassenpreise:

| | |
|-----------------------------|--------------------------|
| Saal: 1.—26. Reihe 150 Mark | Seite: 1. Reihe 120 Mark |
| 27.—33. Reihe 120 Mark | 2. Reihe 100 Mark |
| Empore Mitte: 120 Mark | 3. u. 4. Reihe 80 Mark |
| | Stehplatz 30 Mark |

Stehplätze gelangen erst zur Ausgabe, wenn alle übrigen Karten verkauft sind
Während der Musiknummern bleiben die Türen geschlossen
Im Interesse der einheitlichen Wirkung wird gebeten, zwischen den einzelnen Säulen sich der Beifallsäufierungen zu enthalten.
Dauerkarten zum Preise von 325 Mark und 420 Mark für 7 Konzerte werden noch unter den üblichen Bedingungen an der Theaterkasse und den amtlichen Verkaufsstellen Schlunk und Wertheim ausgegeben.
Eintrittskarten für die übrigen Konzerte gelangen jedesmal vom Montag der Woche ab zur Ausgabe in der das betr. Konzert stattfindet. Die Ausgabe erfolgt an der Theaterkasse, vormittags von 11 bis 2 Uhr und in den amtlichen Nebenverkaufsstellen: Firma Rudolf Schlunk, obere Königsstraße 28 (Ecke Friedrichsplatz) und Firma Arthur Wertheim, obere Königsstraße (Ecke Königsplatz). Die Nebenverkaufsstellen sind berechtigt, für jede Karte einen Aufschlag von 20 Pfennig zu erheben. Der Eintritt wird ausnahmslos nur gegen Vorzeigung der gültigen Eintrittskarte gefattet.

Preis 5 Mark

Abbildung 3. Programmzettel des II. Abonnementskonzerts im Staatstheater Cassel, 27. Oktober 1922, Max-Reger-Institut.

1923 folgte als Großtat der *Gesang der Verklärten* für Chor und großes Orchester op. 71 beim 53. Tonkünstlerfest des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, das vom 8. bis zum 13. Juni in Kassel stattfand. Bis dahin hatte das Werk neben der Uraufführung am 18. Januar 1906 in Aachen unter Eberhard Schwickerath nur eine weitere Aufführung am 29. November 1909 in Leipzig unter Richard Hagel erlebt. Das Tonkünstlerfest spiegelt die Spaltung der Musikwelt deutlich. Elsa Reger, die als Gast des Ehepaars Hermann und Frieda Weiler teilnahm, nannte es später das „atonale Fest“,²⁵ während sich Laugs vor dem Fest rühmte, es „vor dem Schlimmsten“ bewahrt zu haben, was nicht unkommentiert blieb.²⁶ 1933 wird er parteikonform erklären, er habe „vor dem gesamten Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und der gesamten Pressevertretung“ seine Weigerung erklärt, „bei dieser Gelegenheit antiromantische, dem deutschen Wesen widersprechende jüdische Gehirnmusik zur Aufführung zu bringen.“²⁷ Alfred Heuß, Hauptschriftleiter der *Zeitschrift für Musik* und scharfer Gegner der Moderne, war mit dem „Hauptresultat“ des Festes zufrieden gewesen: „Die modernste Musik ist bereits bei ihrer Liquidation angelangt.“ Vom „Begründer dieser Infusorienmusik, Arnold Schönberg“, ist bei ihm ebenso die Rede wie vom „23jährigen Ernst Krenek (spr. Kschenek), der seit einiger Zeit die Konzertsäle mit ganz heillosen Klavierstücken unsicher gemacht hat“; dessen Sinfonie sei zwar „scheußlich“, zugleich aber „ein Werk, das atonalen Exzessen ziemlich ausweicht“. Die aufgeführten Werke von Emil Bohnke, Paul Hindemith, Bernhard Sekles und Heinz Thiessen bestätigten Heuß in seiner Meinung: „Das Kasseler Tonkünstlerfest halte ich für das wichtigste in den ganzen letzten Jahrzehnten und zwar deshalb, weil es mir deutlich scheinende Merkmale einer allmählichen Gesundung der deutschen Musik aufweist.“ Regers Werk gab dafür allerdings kein gutes Beispiel: „Ein unmögliches Werk ist und bleibt nun einmal Regers ‚Gesang der Verklärten‘ [...], daß man etwa einen Gesang der Verdammten zu hören glaubt“. Festzuhalten bleibe, „daß man sich an diese Überladung von Harmonie und Kontrapunkt einfach nicht gewöhnt.“²⁸ Andere Kritiker hielten das Werk wegen seiner dichten Instrumentierung für unaufführbar.

²⁵ Brief Elsa Regers an Frieda Weiler vom 25. 6. 1947, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5120.

²⁶ Carl Johann Perl (Dresden), *Das Tonkünstlerfest 1923*, in *Die Musik* 15. Jg. (1922/23), 11. Heft (August 1923), S. 808–813, hier S. 809. „Es bleibe dahingestellt, was sich Herr Laugs unter dem Schlimmsten vorstellt und ob er bei der Prüfung der eingesandten Werke überhaupt mitzureden hatte.“ Als Festdirigent hätte er die Pflicht gehabt, „die zur Aufführung bestimmten Werke so gut als möglich einzustudieren [...]. War er dazu nicht imstande, und leider bestätigte sich dies, so hätte er die Leitung abgeben müssen. Ein Dutzend besserer Dirigenten hätte sich augenblicklich gefunden“. Zu Krenek habe Laugs keinen Zugang gefunden, „und wenn dies auch von der ehrsamem Casseler Kritik hingenommen wurde“.

²⁷ Brief von Robert Laugs an Rechtsanwalt Dr. Johannes Weidemann vom 20. 3. 1933, in dem er um Aufnahme in die NSDAP bittet; in Personal-Akten betreffend den Kapellmeister Dr. Robert Laugs, siehe Anm. 4.

²⁸ Alfred Heuß, *Das 53. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Kassel vom 8. bis 13. Juni*, in *Zeitschrift für Musik* 90. Jg. (1923), 12. Heft (23. Juni), S. 277–281.

No. 23. 6. Juni 23. SIGNALE 869

PROGRAMM
der Deutschen Tonkünstlerwoche
in Cassel

(53. Jahresversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins)
vom 8. bis 12. Juni 1923.

1) 8. Juni: Erstes Orchesterkonzert, Stadthalle

Symphonie BUTING
Hamlet-Suite TIESEN
Gesänge für Sopran und Orchester v. WALTERSHAUSEN
Oster-Symphonie PETERSEN

2) 10. Juni: Kammerkonzert, vorm., Staatstheater

Streichquartett KUNDIGRABER
Sonate für viola d'amore und Klavier HINDEMITH
Sonate für Bratsche und Klavier . HINDEMITH
Streichquartett TOCH

3) 11. Juni: Zweites Orchesterkonzert, Stadthalle

Concerto grosso f. 2 Orchester m. Klav. KAMINSKI
Violin-Konzert BOHNKE
Gesichte, fantastische Miniaturen . BERNHARD SEKLES
Symphonie KRENEK

4) 12. Juni: Chorkonzert, Stadthalle

Passacaglia für Orgel SCHARRER
Gesang der Verklärten Reger
2 Männerchöre mit Orchester . . v. HAUSEGGER
(Schlachtgesang und Trauermarsch)
Te Deum BRAUNFELS

*Als Festgabe des Staatstheaters zu Ehren der anwesenden
Künstler erfolgt die Aufführung: „Der Schatzgräber“ von
Schreker am 10. Juni abends.*

Abbildung 4. Programm der Deutschen Tonkünstlerwoche in Cassel, Anzeige in den *Signalen für die Musikalische Welt* 81. Jg. (1923), No. 23 (6. Juni), S. 869.

Laugs' Stellung in Kassel

Schon als Hagerer Musikdirektor war Laugs durch den Preußischen Generalintendanten Georg von Hülsen-Haeseler, einen Vertrauten Kaiser Wilhelm II., zur Leitung einzelner Konzerte des Königlichen Hoforchesters in Berlin eingeladen worden;²⁹ ab Oktober 1913 kamen vereinzelt Dirigate an der Königlichen Hofoper dazu. In Kasseler Darstellungen seines Werdegangs zu Jubiläen oder runden Geburtstagen spielen diese „mit beispiellosem Erfolge“ absolvierten Auftritte „neben“ Richard Strauss und Leo Blech eine große Rolle.³⁰ Dagegen wurde die Berliner Presse von seinem Engagement überrascht; dem Kritiker Adolf Weißmann etwa schien er „von einem Hofwind hierher geweht“ worden zu sein.³¹ Die Bilanz nach einer Saison lautete entsprechend: „Als Robert Laugs vor Jahresfrist als Kapellmeister an die Berliner Hofoper berufen wurde, fragten viele Leute nach der Veranlassung zu dieser Berufung, ohne eine befriedigende Antwort erhalten zu können. [...] Was er nun während der letzten Saison in Berlin als Operndirigent geleistet hat, musste auch den Wohlwollendsten davon überzeugen, dass ihm zum mindesten jene Vertrautheit mit der Oper einstweilen noch abgeht, die von einem Kapellmeister des ersten Operninstituts Deutschland doch eigentlich verlangt werden sollte. [...] Nun wird bekannt gegeben, dass Herr Laugs nach Hagen in seinen alten Wirkungskreis zurückkehrt“; doch sei er nur beurlaubt.³² Umso willkommener war die Nachricht: „Der Hagerer Kapellmeister Robert Laugs wird nicht nach Berlin zurückkehren sondern [...] die Hofkapellmeisterstelle in Kassel einnehmen.“³³ Rückblickend wird der Kasseler Kritiker Gustav Struck den Wechsel damit erklären, Laugs habe sich „an den goldenen Fesseln der geheimen Kulissen-Diplomatie des großstädtischen Musikmarktes“ gerieben. „Er sehnte sich für seinen organisatorischen Schaffensdrang zurück nach der Ellbogenfreiheit der Provinz.“³⁴

Die kulturelle Situation in Cassel war dadurch geprägt, dass die Stadt 1866 nach der Annexion Kurhessens Teil des Königreichs Preußen geworden und das Theater verwaltungsmäßig abhängig von der Generalintendanz in Berlin war, zunächst als

²⁹ Generalintendant Georg von Hülsen-Haeseler (1858–1922) hatte die Leitung aller Preußischen Schauspielhäuser bis zur Auflösung des preußischen Hofes 1918 inne.

³⁰ U. a. Dr. Gustav Struck (Kassel), *Deutsche Dirigenten der Gegenwart*, in *Neue Musik-Zeitung* 44. Jg. (1923), 15. Heft (1. Juni), S. 253; Ludwig Kaiser, *Zum 25jährigen Dirigenten-Jubiläum von Robert Laugs*, in *Signale für die Musikalische Welt* 79. Jg. (1921), No. 43 (26. Oktober), S. 1005f.; Dp., *Der 50jährige Robert Laugs*, in *Kasseler Tageblatt* vom 21. 2. 1925; Karl Hallwachs, *Robert Laugs, der ewig junge Künstler!*, in *Kasseler Post* vom 1. 12. 1939.

³¹ Adolf Weißmann, *Oper. Berlin*, in *Die Musik* 13. Jg. (1913/14), 1. Oktoberheft 1913, S. 63: „Die Ouvertüre [von *Fra Diavolo*] erklingt. Sehr rhythmisch, sehr forsch, mit einem Gewaltschlußeffekt. Urheber war, wie man feststellte, Kapellmeister Robert Laugs. Wir wußten, daß wir wieder einmal überrumpelt waren. Er ist von einem Hofwind hierher geweht worden.“ Siehe auch *Signale für die Musikalische Welt* 71 Jg. (1913), No. 41 (8. Oktober), S. 1497.

³² *Kleinere Mitteilungen von hier und dort*, in *Signale für die Musikalische Welt* 72. Jg. (1914), No. 14 (8. April), S. 589.

³³ *Kleinere Mitteilungen von hier und dort*, in *Signale für die Musikalische Welt* 72. Jg. (1914), No. 50 (16. Dezember), S. 1474.

³⁴ Gustav Struck, *Deutsche Dirigenten der Gegenwart*, siehe Anm. 30.



Abbildung 5. Blick in den Konzertsaal der Stadthalle Kassel während der Einweihungsfeier am 1. April 1914, Fotografie von Hofphotograph Carl Eberth, veröffentlicht in einer zeitgenössischen Zeitschrift.

Königliches Hoftheater, seit 1918 als Preußisches Staatstheater Cassel. Laugs' Vorgänger Franz Beier war 1897 zum Kapellmeister an die Seite des Musikalischen Oberleiters Wilhelm Treiber berufen worden und nach dessen Tod 1899 zu dessen Nachfolger aufgerückt. Ihm wurde ein 1. Kapellmeister, seit 1903 Dr. Ernst Zulauf, für Operndirigate zur Seite gestellt, während er allein die Reihe von sechs Abonnementskonzerten leitete.

In dieser Konstruktion trat auch Robert Laugs sein Amt im September 1915 an: als alleiniger Konzertchef und, abwechselnd mit Zulauf, Operndirigent. Kurz zuvor war die neue Stadthalle in Cassel erbaut worden, ein großer Saal mit 1880 Plätzen, deren Verkauf offenbar kein Problem war. Von Anfang an bemühte er sich, die Anzahl von sechs Konzerten pro Jahr zu erweitern; selbst ein guter Organisator, wurde er dabei von Ludwig Kaiser unterstützt. Die Konzerte trugen sich ohne Subventionen und ergaben oft sogar Überschüsse, obwohl neben Klassikern regelmäßig auch Werke von Strauss, Pfitzner, Mahler, Debussy und Ravel erklangen und durchaus auch Neuestes von Bartók, Strawinsky, Schönberg, Berg, Krenek, Hindemith, Honegger u. a. geboten wurden.

Laugs' Verdienste um das Kasseler Konzertleben bestanden nicht zuletzt in der Gründung verschiedener Chöre – des großen, städtischen Konzertchors bei Amtsantritt, des Lehrgesangvereins 1919 und eines a cappella Chors –, die ihm umjubelte Auftritte als anfeuernder Leiter von Chormassen ermöglichten, zu deren Höhepunkten neben

Beethovens 9. Sinfonie auch Schönbergs *Gurrelieder* (1926) oder Mahlers 8. Sinfonie zählten, deren dreimalige Aufführung im Mai 1928 trotz gewaltiger Ausgaben einen großen Überschuss erbrachte.³⁵ Laugs' Bemühungen um Erweiterung der Konzertanzahl führten zu verschiedenen Sonderkonzertreihen, angefangen mit einem sechsteiligen Beethoven-Zyklus 1921, über Sonntagsmorgenkonzerte ab 1923, einen Beethoven-Bruckner-Zyklus 1924/25 bis zur Installation des Kasseler Kammerorchesters mit Konzerten im Bellevue-Schlösschen und in Schloss Wilhelmshöhe 1932. Hinzu kam die Ausrichtung diverser Musikfeste: Dem Brahms-Fest 1922 folgte das 1923 Tonkünstlerfest, das Strauss-Fest 1926 und das Bach-Fest der Bachgesellschaft 1928 schlossen sich an, und auch das 2. Mitteldeutsche Sängerbundfest 1930 wurde in Kassel ausgerichtet. Das Reger-Fest 1933 stand also in einer guten Tradition.

In der überregionalen Kritik erntete Laugs nicht nur Zustimmung; so rügte sie seine alleinigen Auftritte als Festdirigent und hätte beim Tonkünstlerfest 1923 wie beim Bach-Fest 1928 Experten am Pult bevorzugt.³⁶ Zwar wurde ihm wiederholt mitreißendes Temperament bescheinigt, doch dies oft auf Kosten der Detailtreue. Als er z. B. in den Casseler Juni-Wochen 1920 die beiden letzten Abende von Wagners *Ring* dirigierte, rügte ein Kritiker: „man kommt bei Laugs immer wieder auf seinen schon oft bemerkten Standpunkt zurück, dass der ihm eigene Zug in's Geniale sich immer auf Kosten anderer fühlbar macht.“ Eine „sorgfältigere Begleitung der Sänger“ sei wünschenswert.³⁷

Die heimische Presse sprach allenfalls vom „Al fresco-Musiker mit dem Zug ins Große und Monumentale“³⁸ und versteckte vorsichtige Kritik im Lob der anderen Theater-Kapellmeister: Ernst Zulauf, der bis 1927 neben Laugs tätig blieb, wurde stets als „sensibel“ beschrieben; seinem Nachfolger Franz Wilhelm Reuss, in Kassel von 1927 bis 1933 tätig, attestiert die Theater-Festschrift noch 2001, dass seine „Orchesterbehandlung sehr sensibel war, mit hohem Gespür für Klangnuancen.“³⁹ Und über Robert Heger, der nach zweijährigem Interim von Heinz Bongartz zwischen 1933 und 1935 aus Berlin nach Kassel entsandt wurde, schreibt sie: „Unter seiner sensiblen, detailgenauen, auf Werktreue bedachten Leitung steigerte das Orchester in kurzer Zeit beachtlich seine Qualität.“⁴⁰

³⁵ Robert Laugs in einem Brief an den Intendanten Baron von Holthoff vom 12. 1. 1934, in Personal-Akten betreffend den Kapellmeister Dr. Robert Laugs, siehe Anm. 4. Regelmäßige Überschüsse bestätigen auch die „Akten btr. Kassenplan des Staatstheaters – in städtischer Verwaltung“ im Stadtarchiv Kassel Best. A. 4. 41. Nr. 58. Z. B. „Für die Stadthallenkonzerte betragen die kassenmäßigen Einnahmen für das 1.–6. Reihenkonzert, das Busstagskonzert und das Karfreitagskonzert 17.366,05 RM, die Ausgaben 10.690,40 RM.“ laut Schreiben des Rechnungsamts an Oberbürgermeister Lahmeyer vom 12. 6. 1933.

³⁶ Vgl. Christian Burger, *Kassel: Bachfest*, in *Die Musik* 21. Jg. (1928/29), 4. Heft (Januar 1929), S. 309f.: „Der Wunsch mancher, neben ihm einen besonderen Bach-Spezialisten am Dirigentenpult zu sehen, war nicht unberechtigt.“ Zum Tonkünstlerfest 1923 siehe Anm. 26.

³⁷ G. O. Kaiser, *Die Casseler Juni-Festspiele*, in *Signale für die Musikalische Welt* 78. Jg. (1920), No. 28 (14. Juli), S. 713.

³⁸ Gustav Struck, *Deutsche Dirigenten der Gegenwart*, siehe Anm. 30.

³⁹ *500 Jahre Orchesterkultur in Kassel. 1502–2002*. Mit Beiträgen von Hartmut Broszinski, Hans Joachim Schaefer und Manfred Schumann, Kassel 2001 (Eine Veröffentlichung in der Reihe „Die Region trifft sich – die Region erinnert sich“ der Kasseler Sparkasse), S. 43.

⁴⁰ Ebenda.

Mitte der 1920er-Jahre sprach die Zeitschrift *Die Musik* von „besorgniserregendem künstlerischem Valutastand“ am Kasseler Staatstheater, den sie mit „Verwaltungsabhängigkeit von Berlin, Musikerboykott, Intendantenwechsel, Kapellmeisterrivalität und Publikumsgleichgültigkeit“ erklärte.⁴¹ Um für die Theaterkunst neue Wege zu bahnen, entsandte die Berliner Generalintendanz den Berliner Kritiker und Vorkämpfer der Neuen Musik Paul Bekker als Intendanten nach Kassel, der den Komponisten Ernst Křenek zum Künstlerischen Beirat berief. Für Laugs begannen damit schwierige Zeiten, deren eigene Darstellung nur in einer stark nationalsozialistisch gefärbten Version vorliegt, mit der er im Februar 1933 um Aufnahme in die NSDAP bat und von Jahren der Verfolgung und unverdientem Hass sprach.⁴² Bekker blieb nur zwei Jahre in Kassel und wechselte 1927 an das Staatstheater Wiesbaden, wohin ihm Zulauf folgte. Sein Nachfolger Ernst Legal aus Darmstadt berief den Dirigenten Wilhelm Ernst Reuss, wechselte selbst aber schon nach einem Jahr nach Berlin. Dort war im selben Jahr Heinz Tietjen Generalintendant aller Preußischer Staatstheater geworden. Zusammen mit dem von ihm zum neuen Kasseler Intendanten eingesetzten Max Berg-Elert führte er 1929 eine Unterredung mit Laugs, in deren Folge der Dirigent, wie er später schrieb, unfreiwillig auf alle Operndirigate verzichtete und dafür die alleinige Leitung der Konzerte zugesichert bekam, die er de facto längst besaß. Das hatte nicht nur eine drastische Reduktion seiner Aufgaben, sondern auch seiner Bezüge zur Folge.⁴³ Nach der Berufung des Dirigenten Heinz Bongartz zum 1. Kapellmeister im Jahr 1933 sollte ihm auch die Alleinkompetenz bei den Konzerten streitig gemacht werden.⁴⁴ Dass Laugs diese Rückstellung nicht ohne Gegenmaßnahmen ertrug, zeigt sich in seiner im Staatsarchiv in Marburg erhaltenen Personalakte in verschiedenen Dokumenten; sie reichen von vermutlich bestellten Jubelschreiben seiner Anhängerinnen über vielseitige eigene Gedenschriften mit großzügiger Auflistung all seiner Verdienste⁴⁵ bis zu

⁴¹ Gustav Struck, *Kassel*, in *Die Musik* 17. Jg (1924/25), 9. Heft (Juni 1925), S.702f.

⁴² Brief von Robert Laugs an Rechtsanwalt Dr. Johannes Weidemann, Gauorganisationsleiter der NSDAP vom 20. 2. 1933 mit der Bitte um Aufnahme in die Partei, in Personal-Akten betreffend den Kapellmeister Dr. Robert Laugs, siehe Anm. 4.

⁴³ Laut „Dienstvertrag der Intendantur des staatlichen Theaters in Verwaltung der Stadt Kassel und Herrn Dr. Robert Laugs [...] für das Kunstfach als Leiter aller von der Intendantur veranstalteten Konzerte für das Staatliche Theater in Kassel“, für den Zeitraum vom 1. August 1930 bis 31. Juli 1931 im Jahr 13.000 RM plus 18 RM pro Wiederholung am gleichen Tag, die für den Zeitraum vom 1. August 1931 bis 31. Juli 1932 auf 10.600 RM plus 14 RM pro Wiederholung und vom 1. August 1932 bis 31. Juli 1933 auf 6.000 RM plus 5 RM pro Wiederholung reduziert wurden; siehe Personal-Akten betreffend den Kapellmeister Dr. Robert Laugs, siehe Anm. 4. Demgegenüber erhielt Heinz Bongartz laut Aufstellung der Intendantur vom 9. November 1933 8.000 RM; siehe Akten btr. Kassenplan des Staatstheaters – in städtischer Verwaltung – für das Spieljahr 1932/33, Stadtarchiv Kassel Best. A. 4. 41. Nr. 58.

⁴⁴ „GMDir. Heinz Bongartz leitet in kommenden Winter 4 Sinfonie-Konzerte der staatlichen Kapelle in Kassel.“ In *Kleinere Mitteilungen*, in *Signale für die Musikalische Welt* 92 Jg. (1934), No. 22/23 (30. Mai), S. 386.

⁴⁵ „Jeder nicht voreingenommene Kasseler Kunstfreund wird bezeugen können, daß ich in die verschlafenen hiesigen Verhältnisse neues blühendes Leben hineingebracht hatte, bis Herr Bekker aus Gründen, die mir heute noch nicht recht klar sind, versuchte, mir meine dominierende Stellung, vor allem in der Oper, zu nehmen. [...] Jeder Kenner der hiesigen Verhältnisse wird darüber aussagen können, daß auch heute noch

Beschwerden der Opernkapellmeister und Rügen des Intendanten wegen unkollegialen Verhaltens.

Die Orchester-Festschrift gibt über die „Entmachtung“ einen geglätteten Bericht: „Mit dem so stark auf dem Gebiete von Konzert und Laienchorbewegung engagierten Robert Laugs [...] ergaben sich auf die Dauer kaum vermeidbare Spannungen, die dazu führten, daß er sich 1930 von der Opernleitung ganz zurückzog und bis zu seiner Pensionierung 1940 nur noch Verantwortung für Konzerte behielt.“⁴⁶ Ihre Charakterisierung des Dirigenten Laugs trifft vermutlich recht gut: „Als Dirigent war er temperamentvoll, feurig, genialisch, großzügig, durchaus nicht ein Mann des sorgsam Details, anfechtbar sogar. Aber was er an Begeisterung für Musik in Kassel bewirkt hat, war einzigartig und wirkte lange nach.“⁴⁷

Ludwig Kaisers Doppelkarriere und frühe Opposition

Dem zweiten Organisator des Reger-Fests, dem mir bisher unbekanntem Pianisten Ludwig Kaiser, war ich mit Vorbehalten begegnet: Nicht nur war mir schwer vorstellbar, dass ein Finanzbeamter Regers Klavierkonzert bewältigt, es gab auch einen Kritiker gleichen Namens, der bis 1940 Berichte und *Musikbriefe aus Cassel* in den *Signalen für die Musikalische Welt* schrieb; und dieser Namensvetter war ein überzeugter Nationalsozialist. Hatte er in Zeiten der Weimarer Republik gegen „entartete Musik“ gewettert und den Zusammenbruch der deutschen Kultur erwartet,⁴⁸ so sah er sie nach 1933 durch den Führer gerettet.⁴⁹ Im Kasseler Adressbuch der Zeit ist unter gleichem Namen nur noch der Vater des Pianisten, Oberschulrat Dr. Ludwig Kaiser, nachgewiesen, doch kommen weder Vater noch Sohn als Autoren in Betracht, der eine wegen seines Todes im Jahr 1933, der andere wegen seiner Gesinnung.

Der Pianist Ludwig Kaiser wurde 1889 in Wiesbaden geboren, wo sein Vater seit 1886 Direktor der Oberrealschule war, und erhielt frühen Klavierunterricht am Wiesbadener Konservatorium. Nach der Versetzung des Vaters als Hessischer Provinzialschulrat nach Kassel besuchte er das dortige Konservatorium und trat schon mit 13 Jahren erfolgreich in der Stadthalle auf; bis zum Abitur folgten zahlreiche Konzerte im Friedrichsgymnasium

90 % der gesamten Bevölkerung hinter mir stehen.“ An Max Berg-Ehlert gerichtete Gedenkschrift von Robert Laugs vom 4. Januar 1931, in Personal-Akten betreffend den Kapellmeister Dr. Robert Laugs, siehe Anm. 4.

⁴⁶ *500 Jahre Orchesterkultur in Kassel*, siehe Anm. 39, S. 43.

⁴⁷ Ebenda, S. 44.

⁴⁸ Anlässlich drohender Schließungen von Kultureinrichtungen empfahl er: „Man gebe uns die die Deutsche Seele wieder“ und nannte als „Wurzel allen Übels [...] das Zerstörende, Zersetzende“; siehe Ludwig Kaiser, *Kassel*, in *Signale für die Musikalische Welt* 90. Jg. (1932), No. 14 (6. April), S. 349ff.

⁴⁹ „Es bleibt das geschichtlich unbestrittene große Verdienst unseres Volkskanzlers Adolf Hitler, auch auf dem Gebiete der Pflege und Erhaltung der Kulturgüter unseres Volkes in klarer Erkenntnis ihrer hohen ethischen, sittlichen und gemeinschaftsbildenden Bedeutung mit starker, zielsicherer Hand den richtigen Weg gewiesen und eingeschlagen zu haben. Ihm allein ist zu danken, daß unersetzliche künstlerische Werte einer großen Vergangenheit vor der Vernichtung bewahrt und in unsere Zeit hinüber gerettet sind.“ Ludwig Kaiser, *Kassel*, in *Signale für die Musikalische Welt* 92. Jg. (1934), No. 18 (2. Mai), S. 292ff.



Abbildung 6. Ludwig Kaiser, Fotografie von Conrad Seldt aus dem Programmheft des Regers-Fests 1933.

und beim Kasseler Gesangverein. Da sein Vater kein Musikstudium erlaubte, studierte er Rechts- und Staatswissenschaften an den Universitäten in Halle a. d. Saale und Marburg und legte das 2. Staatsexamen im Dezember 1914 in Berlin ab. Als nicht frontverwendungsfähig eingestuft, wurde er als Militärrichter im Baltikum sowie zur kulturellen Betreuung der Truppen eingesetzt.

Nach dem Referendariat arbeitete er ab 1920 als Regierungsrat am Finanzamt Kassel und stieg dort schnell zum Stellvertretenden Behördenleiter auf. „Nebenbei“ widmete er sich weiter seiner Klavier-Karriere: 1921 spielte er unter Laugs in Kassel im Tripelkonzert von Beethoven, im selben Jahr machte er sich als Liedbegleiter des berühmten Basses Carl Braun auf einer Tournee durch Deutschland einen Namen und begleitete danach weitere berühmte Sänger, 1923 Fritz Windgassen, 1924 Emmy Leisner, später auch Karl Erb, Ria Ginster u. a. Nach Schumanns Klavierkonzert in Kassel 1922 hob die Presse „einstimmig die hochmusikalischen und pianistischen Leistungen“ hervor,⁵⁰ unter Fritz Stein und Laugs überzeugte er mit dem Brahmskonzert d-Moll.⁵¹ Nach einem hochgelobten Schumann-Abend in der Berliner Singakademie im Februar 1925⁵² gab Kaiser 1927 im Auftrag des Auswärtigen Amts Konzerte in Kopenhagen und Stockholm, 1929 folgte eine Konzertreise

⁵⁰ *Kleinere Mitteilungen*, in *Signale für die Musikalische Welt* 80. Jg. (1922), No. 9 (1. März), S. 352.

⁵¹ Gerhard Struck, *Kassel*, in *Die Musik* 18. Jg (1925/26), 10. Heft (Juli 1926), S. 783.

⁵² *Signale für die Musikalische Welt* 83. Jg. (1925), No. 7 (18. Februar), S. 268.

durchs Baltikum; hier machte er in Königsberg die Bekanntschaft mit Carl Goerdeler. „Der Kasseler Pianist Ludwig Kaiser hatte in seinen Konzerten in Berlin, Reval, Kopenhagen und Kassel ausgezeichneten Erfolg bei Publikum und Presse“, berichteten die Presse im Juni 1930. „In den uns vorliegenden Pressestimmen wird die starke künstlerische Persönlichkeit, das starke Talent und Können des bewährten Künstlers hervorgehoben.“⁵³ Ende 1931 wurde er erneut im Auftrage des Auswärtigen Amts zu Konzerten, diesmal nach Mailand, Florenz und Rom gesandt.⁵⁴

1930 setzte er sich unter Laugs „für das grandiose Klavierkonzert von Max Reger“ ein,⁵⁵ möglicherweise der Nukleus für das Reger-Fest 1933; die *Bach-Variationen* hatte er zuvor schon mit großem Erfolg in der Berliner Singakademie gespielt.⁵⁶ Die *Telemann-Variationen* „entfesselten“ bei einer Berliner Aufführung 1938 „derartigen Beifall, daß sich der Künstler nur noch durch mehrere Zugaben loskaufen konnte.“⁵⁷

In Konflikt mit der NSDAP geriet Kaiser schon 1929. Anlässlich eines Streitfalls kam es zu einem Zusammenstoß mit den Rechtsanwälten Oswald und Roland Freisler, damals bereits bekannte Parteifunktionäre. Kaisers Äußerung „Es gibt noch Mittel und Wege, um diesen Gesellen das Handwerk zu legen“, führte nach der Darstellung seines Neffen Peter M. Kaiser⁵⁸ zu einem Beleidigungsprozess, in dem Kaiser in zweiter und dritter Instanz freigesprochen wurde. Damit zog er sich die Feindschaft der einflussreichen Brüder zu: Oswald sollte zum Leiter des NS-Rechtswahrbundes, der Berufsorganisation der Juristen,⁵⁹ Roland zum berüchtigten Präsidenten des Volksgeschichtshofes des NS-Regimes aufsteigen. Als Ludwig Kaiser im Zusammenhang mit der Reichstagswahl 1932 einen Aufruf von Behördenleitern an die Bevölkerung unterzeichnete, dem Wahlterror der NSDAP mit Besonnenheit zu begegnen,⁶⁰ war das Maß voll. Kurz nach dem Wahlsieg Adolf Hitlers wurde er aus dem Staatsdienst entlassen und wechselte in die Geschäftsleitung des Elektrozweckverbands Mitteldeutschland. Zudem verbot die NSDAP öffentliche Konzertauftritte, da er als „politisch unzuverlässig“ eingestuft wurde. In diesem offiziellen Auftrittsverbot liegt wahrscheinlich die Erklärung für die geringen Spuren des Reger-Fests in den Kasseler Stadtverordneten- und Magistratsakten, die eine Realisierung zunächst des Reger-(Klavier-)Konzerts (mit Fokus auf den Pianisten) und dann des gesamten Reger-Festes (mit Fokus auf dessen Hauptorganisator) noch im April und Mai 1933 als unsicher

⁵³ *Kleinere Mitteilungen*, in *Signale für die Musikalische Welt* 88. Jg. (1930), No. 21 (21. Mai), S. 650.

⁵⁴ Laut *Signale für die Musikalische Welt* 89. Jg. (1931), No. 51 (16. Dezember), S. 1234.

⁵⁵ F. H.W., *Musik-Briefe, Kassel*, in *Signale für die Musikalische Welt* 88. Jg. (1930), No. 29 (16. Juli), S. 889–892, hier S. 891.

⁵⁶ Anzeige in *Signale für die Musikalische Welt* 86. Jg. (1928), No. 6 (8. Februar), S.199.

⁵⁷ *Aus Berlin*, in *Signale für die Musikalische Welt* 96. Jg. (1938), No. 4 (26. Januar), S. 64.

⁵⁸ Peter M. Kaiser, *Die Verbindungen der Verschwörer*, siehe Anm. 3, S. 551. Siehe auch Gerhard Ringshausen, *Widerstand und christlicher Glaube angesichts des Nationalsozialismus*, 2. erw. Aufl. Berlin 2008 (= Lüneburger Theologische Beiträge, Bd. 3), Kap. VIII *Drei Brüder: Heinrich, Hermann und Ludwig Kaiser*, hier S. 273.

⁵⁹ Oswald Freisler, NSDAP-Mitglied seit 1926, wurde 1937 wegen der Verteidigung dreier Widerstandskämpfer von Hitler persönlich aus der Partei ausgeschlossen.

⁶⁰ Gerhard Ringshausen, *Widerstand und christlicher Glaube*, siehe Anm. 58, S. 274.

bezeichneten.⁶¹ In den ersten Monaten des Regimes waren die Machtverhältnisse noch nicht geklärt, so dass die Veranstalter ihrer Sache trotz der Hintergrundkämpfe so sicher gewesen sei müssen, das Fest in den *Signalen für die Musikalische Welt* anzukündigen, im April für den 16. bis 18. Juni, im Mai mit dem endgültigen Termin vom 23. bis 25. Juni.⁶² Denn zum einen hatte Kaiser gute Verbindungen zur Reichswehr, speziell zu Generalmajor Hermann Geyer, sowie einen starken Beschützer im Kasseler Polizeipräsidenten Fritz Pfeffer von Salomon, die laut Programmheft beide zum Ehrenausschuss des Festes gehörten und für seine Durchführung kämpften. Pfeffer von Salomon sollte im folgenden Jahr sogar eins der Konzerte Kaisers, das die NSDAP mit Drohbriefen sprengen wollte, unter Polizeischutz stellen; im mit über 1000 Plätzen ausverkauften Großen Saal des Stadtparks werden er und der Generalmajor mit Ehefrauen in der ersten Reihe ihren Sieg genießen.⁶³ Und doch gehört ihr Einsatz für Kaiser zu den vielen Ungereimtheiten dieses Feste, waren doch beide eng in das NS-Regime eingebunden: Geyer wird als kommandierender General im West- und Ostfeldzug kämpfen, Pfeffer von Salomon, seit 1928 Mitglied der NSDAP und seit 1931 SA-Gruppenführer, mit dem goldenen Parteiabzeichen ausgezeichnet werden.⁶⁴

Zum anderen kann es durchaus als geschickter Schachzug gedeutet werden, dass im letzten Moment Ministerpräsident Hermann Göring zum Schirmherrn des Regerfestes gewonnen wurde. Vermutlich übernahm er die Aufgabe im Zusammenhang der Verleihung der Ehrenbürgerrechte, die in einer gemeinsamen Sitzung vom Kasseler Magistrat und den Stadtverordneten am 6. Juni 1933, also äußerst knapp vor dem Fest, beschlossen wurde.⁶⁵ Hierdurch wurden die lokalen Kräfte daran gehindert, ihre eigene Sache zu machen, was ein wenig an die Vorgänge um Generalmusikdirektor Fritz Busch an der Dresdner Semperoper erinnert: Auch hier war der pöbelhafte Aufstand, mit dem der Dirigent am 7. März 1933 vom Pult vertrieben wurde, eigenmächtig von örtlichen SS-Führern und ihrem Gefolge inszeniert worden, ohne Weisung und sogar gegen den Wunsch der Berliner Parteizentrale. Göring versuchte persönlich, Busch zur Rückkehr nach Dresden zu überreden, erfolglos, denn dieser hatte inzwischen erkannt, dass er dem neuen Regime nicht mit seiner Kunst dienen wollte.⁶⁶ Kaisers Konzerttätigkeit blieb unbehindert, auch wenn sein Auftrittsverbot erst 1936 dank Vermittlung von Peter Raabe, dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, aufgehoben wurde.

Ungereimt erscheint es auch, dass Kaiser mit Laugs harmonierte; denn dieser hatte sich politisch gegensätzlich positioniert, auch wenn sein schon genanntes Schreiben

⁶¹ Schreiben Laugs' an Bürgermeister bzw. (ab 26. April) Oberbürgermeister Gustav Lahmeyer vom 13. 4. und 11. 5. 1933, siehe Anm. 5.

⁶² *Signale für die Musikalische Welt* 91. Jg. (1933), No. 15/16 (12. April), S. 288; und ebenda, No. 19 (10. Mai), S. 353.

⁶³ Peter M. Kaiser, *Die Verbindungen der Verschwörer*, siehe Anm. 3, S. 551f.

⁶⁴ Friedrich Pfeffer von Salomon (1892–1961) wurde am 1. April 1933 zum Polizeipräsidenten von Kassel ernannt, wegen Konflikten mit den Gauleitern Jakob Sprenger und Karl Weinrich 1936 seines Polizeiamts entbunden und als Regierungspräsident in Wiesbaden eingesetzt.

⁶⁵ Stadtarchiv Kassel, Magistratsakten Best. A. 1.00 Nr. 201, Beschlüsse des Magistrats April 1933 bis Dezember 1933.

⁶⁶ Siehe Susanne Popp, *Berufung und Verzicht. Fritz Busch und Richard Wagner*, Köln 2013, S. 187–216.



Abbildung 7. Robert Laugs, Fotografie von Max Nehrlich aus dem Programmheft des Reger-Festes 1933.

an Gauorganisationsleiter Dr. Johannes Weidemann von Februar 1933 von purem Opportunismus diktiert sein mag. „Im Grunde genommen bin ich Nationalsozialist, solange ich denken kann,“ schrieb er, „bin ich doch zeit meines Lebens [...] allezeit für deutsches Wesen, für deutsche Art und deutsche Kunst eingetreten.“ Seine Rolle im Männerchorwesen mache dies deutlich: An der Spitze des Deutschen Sängerbundes mit vielhunderttausend Mitgliedern stehend,⁶⁷ sei er „der getreue Mitstreiter derselben Ziele, welche die Nationalsozialistische Partei verfolgt, d. h. durch das Lied dem Vaterland und der Heimat zu – dienen! – In unseren sämtlichen Ausschüssen sitzt nicht ein einziges jüdisches Mitglied [...]. Die Deutschen Sängerbundfeste sind zweifellos mit der gewaltigste Ausdruck deutschen Wesens und deutscher Art.“ Lange sei er der Meinung gewesen, dass ein Künstler nicht politisch sein solle. „Bei Ihrer Partei ist aber das ja etwas ganz anderes, denn das, was Sie wollen und bereits erreicht haben, ist keine Parteisache, sondern eine gewaltige ethische Volksbewegung.“⁶⁸

Und während Kaiser in der Folge versuchen wird, Juden zur Auswanderung zu verhelfen,⁶⁹ klagte Laugs über erlittene jüdische Intrigen: „Wie Ihnen bekannt sein wird, hat mich der

⁶⁷ Laugs war „Obmann im Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes“. Bei der Gründung des Dachvereins deutscher Laienchöre 1862 war als Ziel in der Satzung festgelegt worden, „durch die im deutschen Lied innewohnende Kraft“ die „nationale Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme“ zu stärken.

⁶⁸ Brief von Robert Laugs an Rechtsanwalt Johannes Weidemann vom 20. 2. 1933, siehe Anm. 27.

⁶⁹ Peter M. Kaiser, *Die Verbindungen der Verschwörer*, siehe Anm. 3, S. 553.

Jude Baruch Hirsch, genannt: Paul Bekker – während der Dauer seiner Amtstätigkeit als Intendant am hiesigen Staatstheater, in einer geradezu tyrannischen und rohen Weise mit seinem Hass verfolgt.“ Die beiden Jahre seien die furchtbarsten seines Lebens gewesen.⁷⁰ Später wird er behaupten, seine in Kassel „fast einzig dastehende, universale Stellung“ sei ihm durch eine „kleine, heute fast verschwundene Clique“ genommen worden.⁷¹ Da Weidemann nicht reagiert zu haben scheint, bewarb sich Laugs am 27. März 1933 ein zweites Mal und nannte als Trumpf, dass es ihm gelungen sei, „den Vorstand der Deutschen Max Reger-Gesellschaft zu veranlassen, das Neunte Deutsche Max Reger-Fest zur Feier des 60. Geb. [...] in Kassel zu begehen. Wir geben uns der Hoffnung hin, dass die Reichsregierung diesem ‚deutschesten aller Feste‘ ihre wertvolle moralische Unterstützung verleiht“. Auch dass der Führer des Berliner Kampfbundorchester, Prof. Gustav Havemann, Solist des Festes sei, blieb nicht unerwähnt.⁷²

Das „deutscheste aller Feste“?

Unterscheidet sich das erste Fest der ‚Neuen Zeit‘ in Konzept oder Werkwahl von früheren Festen? Eindeutig sind die Zeichen des Einleitungstextes *Max Reger – ein deutsches Gleichnis* des Kasseler Bibliothekars Dr. Gustav Struck.⁷³ Er sah Reger „an der großen Wende der nationalen Erhebung“ aus unverdienter Vernachlässigung wieder auferstehen: „denn Max Reger war in einer Zeit grauenhafter völkischer Verwirrung der Geister und der Kunst wahrhaft ein Bahnbrecher zukunfts mächtiger, blühkräftiger neuer deutscher Musik.“⁷⁴

Trotz der langen Ungewissheit über sein Zustandekommen übertraf das Fest den im Dezember genannten Plan rein quantitativ: Zu zwei Sinfoniekonzerten im Festsaal der Stadthalle mit verstärktem Orchester und Chor, in denen vier große Orchesterwerke – die beiden in der Leipziger Reifezeit entstandenen Solokonzerte op. 101 und 114, der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108 und die *Vaterländische Ouvertüre* op. 140 – mit den chorsymphonischen Werken *Gesang der Verklärten* op. 71 und *100. Psalm* op. 106 sowie dem Orchestergesang *Hymnus der Liebe* op. 136 kombiniert wurden, kamen zwei Kammerkonzerte im Staatstheater und im Residenz-Palais sowie ein Kirchenkonzert in der Martinskirche; sie alle würdigten den Komponisten in seiner Vielseitigkeit.

Einen dem Regime willkommenen Zug ins Monumentale haben viele Chor- und Orchesterwerke Regers. Doch ist das Pathos zum einen stets von Abbrüchen ins Depressive

⁷⁰ Brief von Robert Laugs an Rechtsanwalt Johannes Weidemann vom 20. 2. 1933, siehe Anm. 27.

⁷¹ Brief von Robert Laugs an Intendant Baron Wilhelm von Holthoff-Fassmann vom 12. 1. 1934, in Personal-Akten betreffend den Kapellmeister Dr. Robert Laugs, siehe Anm. 4.

⁷² Brief von Robert Laugs an Rechtsanwalt Dr. Johannes Weidemann vom 27. 3. 1933, ebenda.

⁷³ Seit 1. Mai 1933 Parteimitglied und Gaufachreferent, wird Gustav Struck (1889–1857) später im „Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg“ mitverantwortlich für staatlichen Bücherraub sein.

⁷⁴ Gustav Struck, *Max Reger – ein Deutsches Gleichnis*, in Programmheft des 9. Deutschen Max Reger-Fests, Kassel 1933, 5 nicht gezählte Seiten.

bedroht und steht zudem im Gegensatz zu einer höchst komplexen Kompositionstechnik. Schwer erkennbar für Ideologen, deren Theorie nicht auf Analysen, sondern auf Rassenlehre fußte, zeichnet sie sich durch differenzierte Ausgestaltung sämtlicher Kompositionsparameter aus: Kaum nachsingbare prosahafte Melodik, modulations- und dissonanzreiche Harmonik und Vielbezüglichkeit der motivischen Entwicklung verbinden sich zu einer so fortschrittlichen Tonsprache, dass Arnold Schönbergs Kreis Reger als Wegbereiter schätzte. Angesichts der Schwierigkeit dieser Werke bekommt die zeitkonforme Betonung „blühkräftiger“ Volkstümlichkeit Regers einen beschwörerischen Anstrich.⁷⁵

Auch das zur Einleitung des zweiten Orchesterkonzerts von Günter Ramin gespielte Orgelwerk – *Fantasie und Fuge über B-A-C-H* für Orgel op. 46 – steht in seiner harmonischen Kühnheit um 1900 an der vordersten Front des musikalischen Fortschritts. Lediglich die Wahl der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 erscheint als Huldigung an den Zeitgeist, auch wenn sie mit der Tradition erklärt werden könnte, die der Komponist in seinem Konzert 1915 in Kassel begründet hatte. Das im August 1914 entstandene Werk erlebte in der Nazi-Zeit ein Aufführungshoch. Die in ihm zitierten vaterländischen Lieder und ihre kontrapunktische Verknüpfung mit dem Choral *Nun danket alle Gott* ließen Albrecht Einstein die Ouvertüre als „grausigstes Exempel von patriotischer Musik“ werten.⁷⁶ Aber sind die Zeichen wirklich so unmissverständlich?⁷⁷ Die Widmung des Werkes „Dem deutschen Heere“ trägt auch der Antikriegsroman *Jena oder Sedan?* des Reger bekannten Leipziger Schriftstellers Franz Adam Beyerlein, der die Missstände beim Heer des Kaiserreichs anprangerte und die Soldaten als unfreiwillige Opfer zeigte. Düster genug lässt Regers Komposition solche Assoziationen zu, auch schleichen sich die Liedzitate so zweifelnd in das musikalische Geschehen, dass ein zeitgenössischer Kritiker argwöhnte, „das Vaterland sei in Not“.⁷⁸ Nicht zu leugnen ist der auftrumpfende Schluss, nicht zu leugnen sind auch die Aufführungszahlen nach 1933, oft begleitet von heroisierenden Darstellungen von Regers eigener in Wahrheit erbärmlicher Militärzeit.

Bei den Vokalwerken ist kein Tribut an die „nationale Erhebung“ erkennbar. Der *100. Psalm* war schon bei den Reger-Festen in Breslau (1922), Frankfurt (1927), Duisburg (1928) und Heidelberg (1930) erklingen und hatte sich zu einer Art „Festkomposition“ entwickelt. Der im August 1914 entstandene *Hymnus der Liebe* widersprach so sehr der Kriegseuphorie, dass Reger auf sein baldiges Erscheinen verzichtete. Auch der 1903 entstandene *Gesang der Verklärten* hat weder Patriotisches noch Heldenhaftes. Wenn Laugs

⁷⁵ Siehe Susanne Popp, *Regers Musik: „ein einziges, großes, umfassendes deutsches Volkslied“? Bilder und Gegenbilder*, Reger-Studien online, Karlsruhe 2020, <https://www.maxregger.info/rso/Pop2020DeutscherMeisterRSONline.pdf>.

⁷⁶ Alfred Einstein, *Germany, in Nationale und universale Musik. 38 Essays*, Zürich u. Stuttgart 1958, S. 244; es handelt sich um ein Sammelwerk, das 1943 geplant war, damals jedoch nicht erschien.

⁷⁷ Siehe Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, in „... dass alles auch hätte anders kommen können.“ *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitgard Schader u. Heinz-Jürgen Winkler, Mainz u. a. 2009 (= Frankfurter Studien, Bd. XII), S. 58–81.

⁷⁸ Max Marschalk, *Neuheiten von Max Reger*, in *Vossische Zeitung* (Berlin) Nr. 67 vom 6. 2. 1915, Morgenausgabe.

sich rühmte, beim Tonkünstlerfest 1923 die zweite Aufführung nach Straube geleitet zu haben,⁷⁹ zeigt er sich doppelt desinformiert; denn es war nicht nur die dritte nach der Aachener Ur- und der Leipziger Erstaufführung, diese war zudem von Richard Hagel geleitet worden, da Straube stets gegen das Werk plädiert und Regers Hauptverlegern Lauterbach & Kuhn vom Kauf abgeraten hatte, so dass es 1905 im Verlag C. F. W. Siegel erschien.

Auch Laugs' Anspruch, die Neuinstrumentierung veranlasst zu haben, lässt sich nicht bestätigen. Elsa Reger schlug sie schon 1925 Richard Linnemann, dem Leiter des Nachfolgeverlags Kistner und Siegel, vor, der aus wirtschaftlichen Gründen ablehnte.⁸⁰ Als aber 1930 eine geplante Aufführung durch den Lehrer-Gesang-Verein Nürnberg unter Musikdirektor Fritz Binder an den Schwierigkeiten der Orchesterpartitur scheiterte, kam er auf ihren Vorschlag zurück, „weil die Dirigenten immer wieder klagen, daß das Werk so kompliziert instrumentiert sei, viel komplizierter als der 100. Psalm und die späteren Werke für Orchester und Chor.“ Deshalb möchte sie den „Schüler Ihres verstorbenen Gemahls“ aus Bonn oder Köln auffordern, sich mit ihm in Verbindung zu setzen.⁸¹ Der Verlag und Pillney, der nicht bei Reger, sondern am Kölner Konservatorium studiert hatte, wurden sich einig, und Elsa Reger konnte im November 1932 dem Dirigenten Siegmund von Hausegger „als Erstem mitteilen, daß Mitte 1933 das große Chorwerk ‚Gesang der Verklärten‘ [...] in einer Uminstrumentierung erscheint.“⁸² Hausegger dankte ihr umgehend für die Überlassung des Erstaufführungsrechts;⁸³ doch ungewollt war ein Konkurrenzkampf entstanden, da Carl Linnemann, der Bruder des inzwischen verstorbenen Richard, die Erstaufführung gleichzeitig dem Nürnberger Musikdirektor Binder anlässlich der Bayerischen Lehrertagung versprochen hatte.⁸⁴ Er hoffe, dass Hausegger „bei seiner weithin bekannten vornehmen Gesinnung keinesfalls gegen die Erstaufführung in Nürnberg im Hinblick auf die besondere festliche Gelegenheit [...] Bedenken äußern wird.“⁸⁵ Hausegger verzichtete schweren Herzens auf das ihm eingeräumte Vorrecht, bat aber um die zweite Aufführung in München.⁸⁶ Nichtsahnend

⁷⁹ Nur Straube und er hätten bisher gewagt, das Werk aufzuführen, schrieb er Elsa Reger noch am 7. April 1933, Brief im Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5029.

⁸⁰ Brief Richard Linnemanns (Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel) an Elsa Reger vom 1. 12. 1925, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5234.

⁸¹ Brief Richard Linnemanns (Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel) an Elsa Reger vom 17. 9. 1930, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5238.

⁸² Brief Elsa Regers an Siegmund von Hausegger vom 7. 11. 1932, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5248.

⁸³ Brief Siegmund von Hauseggers an Elsa Reger vom 8. 11. 1932, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5249.

⁸⁴ Brief Carl Linnemanns (Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel) an Elsa Reger vom 18. 11. 1932, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5240. Am 15. November 1932 unterrichtete Musikdirektor Fritz Binder auch Elsa Reger von seinem Vorhaben, bei der Tagung des Bayerischen Lehrergesangvereins im Juli 1933 Regers Opus 71 in Pillneys Reduktion mit 300 Sängern aufzuführen, dazu *Die Nonnen* op. 112 und den *100. Psalm* op. 106; für eine Aufführung mit der Originalinstrumentierung hätte er „etwa 800 bis 1000“ Sänger benötigt. Brief, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5261.

⁸⁵ Brief Carl Linnemanns (Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel) an Elsa Reger vom 22. [irtümlich 12.] 11. 1932, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5241.

⁸⁶ Briefe Siegmund von Hauseggers an Elsa Reger vom 28. 11. und 2. 12. 1932, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 5250 und 5251.

schlug Fritz Stein kurz nach dieser Einigung das Werk für Kassel vor;⁸⁷ Laugs akzeptierte, unterrichtete den Verlag aber erst nach einem Vierteljahr von seinem Vorhaben und setzte Linnemann damit im Hinblick „auf das großzügige Entgegenkommen des Herrn Geheimen Rat v. Hausegger“ an Musikdirektor Binder in Verlegenheit.⁸⁸ Deshalb erteilte Linnemann Laugs eine Absage, da das Notenmaterial vergeben sei. Dieser wiederum beklagte sich als vermeintlicher Initiator der Bearbeitung bei Hausegger und schmeichelte ihm, doch gewiss kein „Ur- und Erstaufführungsfanatiker“ zu sein.⁸⁹ Er setzte sich schließlich durch, mit dem Ergebnis, dass das Werk in Nürnberg gestrichen und bei seiner Münchner Aufführung nicht von Hausegger, sondern von Domkapellmeister Ludwig Berberich dirigiert wurde.⁹⁰

Die Kammermusikkonzerte im Staatstheater und im Residenz-Palais zeigten zwei Seiten Regers: Auf der einen die tonalitätssprengende zweiklavierige *Introduktion, Passacaglia und Fuge* h-Moll op. 96, die Schönbergs Verein für musikalische Privat-Aufführungen zu drei Aufführungen gereizt hatte, auf der anderen das reife Streichquartett *Es-Dur* op. 109 sowie das späte Klarinettenquintett *A-Dur* op. 146; im Residenz-Palais wurden mit der Violinsonate *c-Moll* op. 139 und der Bratschen-Suite *g-Moll* op. 131b, Nr. 1 ebenfalls Spätwerke geboten, dazu eine Auswahl von sechs Liedern.

In der Martinskirche erklangen vornehmlich Beispiele aus Regers reichem Schaffen für den kirchenmusikalischen Gebrauch, darunter geistliche Lieder und Chöre opp. 137 und 138, dazu die nachgelassene Choralkantate *Auferstanden, auferstanden* WoO V/4 Nr. 5 in der Aufführungsfassung von Joseph Haas.

Interpreten des Festes

Am deutlichsten wird der Einschnitt gegenüber früheren Festen bei den Interpreten. Im Dezember 1932 hatte Laugs Adolf Busch und sein Quartett als Wunschkandidaten genannt; doch der berühmte Geiger hatte sich nach dem „Judenboykott“ vom 1. April 1933 solidarisch gezeigt und am 10. April durch die Schweizer Depeschagentur verbreiten lassen: „Der deutsche Geiger Adolf Busch hat wegen der Maßnahme gegen deutsche Juden und Kollegen seine Konzerttätigkeit in Deutschland bis auf weiteres eingestellt.“⁹¹ Mit ihm und seinem Duo-Partner und künftigen Schwiegersohn Rudolf Serkin hatte Deutschland die anerkanntesten Interpreten von Regers Solokonzerten verloren.

⁸⁷ Siehe Anm. 9.

⁸⁸ Brief Carl Linnemanns (Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel) an Elsa Reger vom 20. 3. 1933, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5243.

⁸⁹ Brief Robert Laugs' an Siegmund von Hausegger vom 5. 4. 1933, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5026.

⁹⁰ Siegmund von Hausegger unterrichtete Elsa Reger am 23. Januar 1934 von diesem Wechsel; Brief, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5252.

⁹¹ Zitiert nach Dominik Sackmann, *Einswerden von Schaffen und Nachschaffen. Adolf Busch in Zürich*, Basel u. Frankfurt a. M. 2018, S. 40.



Abbildung 8. Johanna Egli, Fotografie von Paul Garloff (Magdeburg) aus dem Programmheft des Reger-Festes 1933.



Abbildung 9. Gustav Havemann, Fotografie von Otto Kurt Vogelsang (Stolp) aus dem Programmheft des Reger-Festes 1933.

An ihrer Stelle trat neben Ludwig Kaiser der Berliner Geigenprofessor Gustav Havemann (1882–1960) auf, der mit Reger persönlich verbunden gewesen war: Schon im Oktober 1906 hatte er als Hofkonzertmeister in Darmstadt mit ihm zusammen einen Kammermusikabend gegeben, weitere folgten 1908 und 1910 in Darmstadt und Frankfurt, am 6. Dezember 1909 hatte er unter Leitung des Komponisten dessen Violinkonzert in Darmstadt gespielt und mit ihm im Juli 1915 bei der Einweihung der Jenaer Villa die letzte Violinsonate c-Moll op. 139 aus der Taufe gehoben. 1921 wurde der Joachim-Schüler Professor an der Berliner Musikhochschule. Mit seinem Quartett war er auf moderne Musik, darunter Schönberg, Křenek und Hindemith, spezialisiert. Umso erstaunlicher war seine Wende: Seit 1929 wirkte er in Alfred Rosenbergs völkisch-antisemitischem Kampfbund für deutsche Kultur und leitete das aus stellunglosen Musikern gegründete Kampfbundorchester. Seit 1. Mai 1932 NSDAP-Mitglied, gründete er im Frühjahr 1933 das Reichskartell der Deutschen Musikerschaft, das zum Kern der Reichskulturkammer werden sollte, die mit gleichnamigem Gesetz im September 1933 beschlossen wurde; seine kurze dortige Karriere, u. a. als Präsidialmitglied, endete 1935 im Kontext der Hindemith-Affaire; dass er damals in Ungnade fiel, gibt seinem ambivalenten Andenken ein Guthaben.

Auch mit Carl Wendling (1875–1962) und seinem Quartett standen Musiker auf dem Podium, die schon zu Regers Lebzeiten zu seinen führenden Interpreten zählten und auf

eine stattliche Anzahl gemeinsamer Konzerte, vornehmlich in Stuttgart zurückblicken konnten, wo Wendling Konzertmeister des Königlichen Hoftheaters war; 1929 wurde er Rektor der Stuttgarter Musikhochschule und behielt das Amt bis 1940. Reger widmete ihm zwei Solokompositionen und sein letztes Werk, das Klarinettenquintett, das er beim Fest auch interpretierte.⁹² Den Klarinettenpart übernahm August Lohmann, Mitglied der Staatlichen Kapelle in Kassel, als weitere Mitglieder präsentierten Konzertmeister Richard Kromer die Bratschen-Solo-Suite g-Moll op. 131b Nr. 1 und Konzertmeister Rolph Schroeder die Violinsonate c-Moll op. 139 zusammen mit Laugs' Sohn Richard,⁹³ der auch Klavierstücke aus den *Träumen am Kamin* op. 143 spielte und die Altistin Johanna Egli begleitete. Sie war zeitweilig eine Busenfreundin Elsa Regers gewesen und von dieser verschiedenen Dirigenten nachdrücklich empfohlen worden. Noch zu Weihnachten 1936 schenkte sie ihr das Manuskript von Regers bekanntestem Lied *Mariä Wiegenlied* op. 76 Nr. 52.⁹⁴ Die Freundschaft zerbrach, als Elsa Reger erfuhr, dass ihr Schützling Hans Kühner wegen einer unvorsichtigen Bemerkung von der Sängerin denunziert worden war, die damit verschuldet haben sollte, dass er neun Monate im KZ Dachau verbrachte. Ihr Urteil fiel entsprechend gnadenlos aus: Sie „sang die Sachen von M. R. die ich mit ihr studierte wunderschön, aber Geist hatte sie ebensowenig wie Charakter.“⁹⁵

„Deutsche Töne“ in den Kritiken

In den Rezensionen wird Reger zwar im Einklang mit den kulturpolitischen Zielen der Regierung als handwerklicher Altmeister und Kämpfer gegen Entartung gefeiert, doch teilweise auch eingeräumt, dass die Komplexität seiner Werke einer volkstümlichen Beliebtheit entgegensteht. Ganz im Sinn der antiintellektuellen Ideologie schrieb Gustav Struck, dass der im Kirchenkonzert offenbarte „Grundzug im künstlerischen Charakter Regers“ uns am besten zeige, „wie weit dieser naive Musiker von dem Intellektualismus seiner Zeit entfernt war.“ Seine Charakterisierung des melancholischen Schwanengesangs zielt auch daneben: „Ganz in liebenswürdige, lichte, unbeschwerter Heiterkeit war das naiv-musikalische Klarinettenquintett getaucht“. Das Reger-Erlebnis der Tage werde „in allen, die daran teilhatten, weiter wirken müssen als lebendiger Antrieb in unserem Freiheitskriege für die deutsche Kunst.“⁹⁶ Nicht überraschen kann Strucks Einschätzung der Orchesterwerke: „Die ‚Vaterländische Ouvertüre‘ wurde hier elementarer Ausdruck

⁹² Das Programmheft setzt die Widmung „Dem Wendling-Quartett“ irrtümlich zum Quartett op. 109.

⁹³ Richard Laugs (1907–1978) hatte bei Joseph Pembaur und Artur Schnabel studiert und schon mit 22 Jahren den Felix-Mendelssohn-Staatspreis bekommen. Der spätere Rektor der Mannheimer Städtischen Hochschule für Musik und Theater hat zahlreiche Werke Regers auf Schallplatte eingespielt, die als herausragend in ihrer Zeit gelten.

⁹⁴ Johann Egli gab das Manuskript 1949 in eine Auktion, es ist heute verschollen.

⁹⁵ Brief Elsa Regers an Legationsrat Fritz Hunziker, Schweizerisches Generalkonsulat Wien vom 18. 2. 1947, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 4889.

⁹⁶ Gustav Struck, *Neuntes Deutsches Reger-Fest. Höhepunkt und Ausklang der Konzerte*, in *Kasseler Neueste Nachrichten* 23. Jg., Nr. 146 vom 26. 6. 1933, 2. Beilage.

der erlebten Umwälzung als imposantes Finale des ersten Konzertes. [...] Das zyklische Klavier- und das dämonische Violinkonzert schlossen den großen instrumentalen Ring. Ludwig Kaiser [...] zeigte sich als der plastisch und zielbewußt schroffste Gegensätze klar durchgestaltende Interpret der großen Linie und einheitlich geschlossenen Aufbaus. Professor Gustav Havemann ließ die Hörer kraft seiner souveränen Bogenbeherrschung und hinreißenden solistischen Führung alle Klippen des verteuflten Violinabenteuers vergessen“. Opus 96 sei von Laugs und Kaiser mit „vorzüglicher gegenseitiger Anpassung trotz der Verschiedenheit der Temperamente“ interpretiert worden; dagegen habe der *Gesang der Verklärten* auch „in der orchestral gemilderten Uminstrumentierung durch Karl Hermann Pillney“ noch keine letzte Lösung gebracht.⁹⁷

Kurt Varges räumte ein, dass es sich um die „Interpretation z. T. sehr schwieriger und geistig nicht immer leicht faßbarer Werke“ handele; auch er verbreitete den Mythos, dass Laugs „Elsa Reger für eine Neuinstrumentierung des Werkes interessiert“ habe; von Pillney sei „die Komposition auf eine neue technische Grundlage gestellt“ worden, indem er „mit notwendiger Rücksichtslosigkeit das Instrumentalknäuel gelockert, aufgebunden und verkleinert“ habe. Das Werk gehöre jedoch „zu den höheren Mittelmäßigkeiten im Schaffen des Meisters“. Die 1914 komponierte *Vaterländischen Ouvertüre* offenbare Regers Vaterlandsliebe. „Diese im marxistischen Zeitalter natürlich kaum gespielte Ouvertüre zeigt keine artistischen Momente. Sie ist beste Musik, die vaterländische Lieder mit dem Dankeschoral verknüpft“.⁹⁸ Varges verschweigt, dass die von Reger als „kontrapunktisches ‚Wunder‘“⁹⁹ bezeichnete finale Themenkombination in höchstem Grade artistisch ist.

Ludwig Kaiser, der Namensvetter des Pianisten, verriet anfängliche Bedenken gegen das Fest nicht nur hinsichtlich der Finanzierung, sondern auch mit dem Einwand, „die Regerschen Werke seien zu unpopulär und die Sprache des Meisters für weite Kreise zu unverständlich, als daß die Kompositionen in zusammenhängenden, unmittelbar aufeinander folgenden Konzerten zur Diskussion gestellt werden könnten.“ Letztlich hätten die Befürworter Recht behalten, die sich im „Bewußtsein, in Max Reger einen der größten deutschen Meister zu feiern, unbekümmert um abweichende Meinungen“ für das Fest einsetzten. Regers musikalisches Traditionsbewusstsein wird von ihm als „ein ehrliches Bekenntnis zu seiner deutschen Heimat, verbunden mit einer heißen Liebe zu seinem Vaterland“, interpretiert. Zwar erscheine er „als der letzte große deutsche Meister der Tonkunst, würdig seiner unvergeßlichen Vorgänger“, doch wer „in Regersche Kunst eindringen will, der muß wissen, daß die Beschäftigung mit ihr Kampf bedeutet. [...] Jahrelang galt ein Teil seiner Werke als unaufführbar und unspielbar“. Auf die Hintergrundkämpfe um den Pianisten lässt seine ungleiche Würdigung der Interpreten der Solokonzerte schließen: „Prof. Dr. h. c. Gustav Havemann gab dem Violinkonzert, diesem

⁹⁷ Gustav Struck, *Neuntes Deutsches Regerfest in Kassel*, in *Allgemeine Musikzeitung* 60. Jg. (1933), 27. Heft (26. Juni), S. 368.

⁹⁸ Kurt Varges, *Reger in unserer Zeit. Das 9. Deutsche Regerfest in Kassel*, in *Schleswiger Nachrichten* Nr. 149 vom 28. 6. 1933.

⁹⁹ Brief Max Regers an Wilhelm Graf (Verlag N. Simrock) vom 11. 9. 1914, in Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, siehe Anm. 22, S. 130.

äußerst schwierigen Werk, durch sein hohes Künstlertum eine geradezu überragende, bis zum letzten Augenblick fesselnde Ausdeutung. Das Klavierkonzert wurde von Ludwig Kaiser vorgetragen.“ Diese lapidare Nennung veranlasste die Redaktion zu einer ergänzenden Anmerkung: „Ueber das Spiel dieses rühmlichst bekannten Pianisten geht uns u. v. a. auch ein Bericht der ‚Hessischen Volkswacht‘ zu, in dem es heißt: ‚Der Solist des Abends, Ludwig Kaiser, offenbarte sich nicht nur als glänzender Techniker, er konnte im Klavierkonzert auch sein Vollbutmusikertum unter Beweis stellen. In vollendeter Weise interpretierte er den schwierigen Klavierpart. Mit rhythmischer Beherrschtheit, ausdrucksvollem Anschlag und feiner dynamischer Gestaltungskraft meisterte er die wurf- und grifftechnischen Schwierigkeiten. Kaisers geistige Durchdringung des Stoffes, die sich auf das Orchester übertrug, verhalf dem Werk zu einem nachhaltigen Erfolge. Die Redaktion.“¹⁰⁰ Eine Ohrfeige für den eigenen Kritiker.

Mitgliederversammlung der Max Reger-Gesellschaft

Im Programmheft des Reger-Fests wird die Gründerin der Max Reger-Gesellschaft Edith Mendelssohn Bartholdy (1882–1969) als Vorstandsmitglied genannt; die Ehefrau des Leipziger Bankiers Ludwig Mendelssohn Bartholdy, eines Enkels des Komponisten, war nicht nur kulturell, sondern auch sozial als Vorkämpferin der Emanzipation verdienstvoll.¹⁰¹ Bei der Mitgliederversammlung im Kasseler Rathaus am 24. Juni waren laut Protokoll vom Vorstand nur Fritz Stein und Hellmuth von Hase anwesend.¹⁰² Nach einer am 9. Juni 1928 beschlossenen Satzungsänderung sollten turnusmäßig „in jedem vierten Jahr drei Mitglieder“ des Vorstands ausscheiden, ihre Wiederwahl aber erlaubt sein; 1933 waren neben Edith Mendelssohn Bartholdy auch die Beisitzer Georg Dohrn und Adolf Lentz davon betroffen, was laut Protokoll auch zur Sprache kam: „Zum Punkte Vorstandswahlen schlägt Herr Dr. Stein die Wiederwahl der drei Ausscheidenden Vorstandsmitglieder vor.“ Dem Vorschlag wurde nicht gefolgt. „Es wird beschlossen, die Neuwahlen auszusetzen, und den Vorstand zu ermächtigen, alle Massnahmen zu treffen, die für den Weiterbestand der Gesellschaft erforderlich werden sollten.“¹⁰³

Das 20. Rundschreiben des Vorstands der Max Reger-Gesellschaft von Dezember 1933 lässt dieses Thema aus. Und so trat stillschweigend die vollendete Tatsache ein, die von Hase am 29. Oktober 1938 dem Amtsgericht Leipzig mitteilte: „Von den Mitgliedern des Vorstandes sind Ende 1932 satzungsmäßig ausgeschieden: Frau Edith Mendelssohn-

¹⁰⁰ *Das 9. Deutsche Regerfest in Kassel*. Besprochen von Ludwig Kaiser, in *Signale für die Musikalische Welt* 91. Jg. (1933), No. 29/30, S. 522–525.

¹⁰¹ Vgl. Susanne Popp, *Der lange Anlauf. Von der Gründung der Max Reger-Gesellschaft 1916 bis zu ihrem ersten Max Reger-Fest in Breslau 1922*, Reger-Studien online, Karlsruhe 2021, <https://www.maxreger.info/rso/Popp2021aRSonline.pdf>.

¹⁰² Protokoll der Mitgliederversammlung der Max Reger-Gesellschaft vom 24. 6. 1933 in Kassel, Max-Regier-Institut: D. Ms. 609 (Durchschlag).

¹⁰³ Ebenda.

Bartholdy, Leipzig, Prof. Georg Dohrn, Breslau, Rechtsanwalt Lentz, Duisburg. Durch Tod schied ferner aus: Herr Justizrat Adalbert Thiele. Ersatzwahlen haben nicht stattgefunden, vielmehr wurde der engere Vorstand (Vorsitzender, stellvertretender Vorsitzender und geschäftsführendes Vorstandsmitglied) ermächtigt, alle Maßnahmen zu treffen, die für den Weiterbestand der Gesellschaft etwa erforderlich werden sollten. Heil Hitler!“¹⁰⁴

„Nachschlag“ zum Fest

Wie zwei „Nachschläge“ nach der Sommerpause beweisen, war Laugs’ Reger-Repertoire mit dem Fest keineswegs ausgeschöpft. Im 3. Reihkonzert erklang im Oktober 1933 Regers *Romantische Suite* op. 125, im Bußtagskonzert am 22. November wurden die bei der Bewerbung schon genannten Chororchesterwerke *Der Einsiedler* (Eichendorff) op. 144a und *Requiem* (Hebbel) op. 144b sowie der Orchestergesang *An die Hoffnung* op. 124 aufgeführt, kombiniert mit Ermanno Wolf-Ferraris *La vita nuova* op. 9.

Elsa Reger folgte diesmal Laugs’ Einladung und besuchte bei dieser Gelegenheit auch das jüdische Ehepaar Frieda und Hermann Weiler, das über diese Geste sehr bewegt war, wohl, weil viele Kontakte sofort abgebrochen worden waren und es in Kassel besonders früh zu Ausschreitungen gegen Juden gekommen war; selbst noch in der Pogromnacht 1938 war Kassel anderen deutschen Städten einen Tag voraus sein.¹⁰⁵ Elsa Reger konnte damals Ängste und Auswanderungsgedanken der Familie nicht verstehen und unterschätzte das Ausmaß des Terrors, dem Hermann Weiler Ende 1939 zum Opfer fallen sollte, während seiner Witwe die Auswanderung gelang. Als Frieda Weiler nach dem Zweiten Weltkrieg Elsa Reger erneut dafür dankte, ihnen immer die „alte Freundschaft bewahrt“ zu haben, tat diese es mit einer für sie typischen Bemerkung ab: „Und nie kann ich vergessen, wie Sie sich freuten dass ich zu Euch kam, als A. H. [Adolf Hitler] am unseligen Ruder war. Was scherte mich das?“¹⁰⁶

Der weitere Lebensweg der beiden Fest-Organisatoren

Laugs, der seit 1930 nur noch als Konzert-Dirigent beschäftigt war, musste pünktlich zu seinem 65. Geburtstag, am 21. Februar 1940, „aus dem Künstlerischen Verband des Staatstheaters“ ausscheiden,¹⁰⁷ seine Anpassung an das Regime hatte ihm nicht geholfen.

¹⁰⁴ Brief von Hellmuth von Hase (Max Reger-Gesellschaft) an das Amtsgericht Leipzig vom 29. 10. 1938, in Vereinsregister. Registerakten des Amtsgerichts Leipzig zu Nummer 543 des Vereinsregisters, S. 47 (Fotokopie im Max-Reger-Institut).

¹⁰⁵ Siehe Susanne Popp, *Spiegel einer Freundschaft in widrigen Zeiten. Zum Geschenk des Nachlasses von Frieda und Hermann Weiler*, Reger-Studien online, Karlsruhe 2024, https://www.maxreger.info/rso/Popp2024a_Weiler.pdf.

¹⁰⁶ Brief Elsa Regers an Frieda Weiler vom 30. 8. 1947, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 5121.

¹⁰⁷ Laut Urkunde in den Personal-Akten betreffend den Kapellmeister Dr. Robert Laugs, siehe Anm. 4.

Bald darauf erkrankte er, erholte sich nach einer Kur in Baden-Baden so weit, dass er noch einmal das Karfreitags-Chorkonzert 1941 dirigieren konnte. Am 10. Januar 1942 starb er in Kassel.

Ludwig Kaiser wurde nach der Gleichschaltung seines Arbeitgebers 1937 vom Geschäftsführer zum Justiziar herabgestuft und wechselte 1939 in derselben Funktion zur Kasseler Elena-Klinik. Nach Kriegsausbruch wurde er als Oberkriegsgerichtsrat der Reserve zur Heeresrechtabteilung im Oberkommando des Heeres nach Berlin versetzt. Hier muss er in der Abteilung Gnadensachen in gefährlichen Fällen wie Fahnenflucht oder Zersetzung der Wehrmacht mehrfach geholfen und erreicht haben, dass der Soldat für unzurechnungsfähig erklärt wurde.

Hermann Kaiser, der 1885 geborene mittlere der Brüder, tat als erster den Schritt in den Widerstand, den schließlich, wohl einmalig in der Geschichte, alle drei Brüder auf unterschiedliche Weise unterstützen sollten.¹⁰⁸ Bis Kriegsausbruch wirkte er als Lehrer in Wiesbaden, wurde dann eingezogen und seit 1940 beim Oberkommando des Heeres in Berlin mit der Führung des Kriegstagebuchs betraut. 1941 lernte er Carl Goerdeler und Generaloberst Ludwig Beck kennen, beide im Widerstand organisiert; als gläubiger Christ verfasste er theoretische Schriften über die Grenzen des Gehorsams aus Verantwortung vor Gott und dem eigenen Gewissen. Der älteste, der 1883 geborene Heinrich Kaiser, der seit 1910 als Maler und Architekt in Berlin lebte, stellte sein Atelier für Treffen zur Verfügung. Ludwig Kaiser fungierte als Verbindungsmann zwischen Widerstand und Heer, zivilem und militärischem Widerstand. Seit 1942 hielt er engen Kontakt zu Goerdeler, den er als konzertierender Künstler schon 1929 in Königsberg kennen gelernt hatte; auch weiterhin gaben Konzertreisen Gelegenheit zu geheimen Treffen.

Die Brüder wurden am Tag nach dem misslungenen Attentat vom 20. Juli 1944 verhaftet. Hermann, der bekannteste unter ihnen, wurde nach einem Prozess vor dem Volksgerichtshof am 23. Januar 1945 hingerichtet. Bei Heinrich führten die Aufregungen um die Verhaftung zu einem schweren Herzleiden, dem er am 29. Juni 1946 erlag. Ludwig blieb am Leben, verlor aber infolge der Haftbedingungen weitgehend sein Augenlicht. Nach dem Krieg war er vor allem als Jurist tätig und vertrat u. a. die Rentenansprüche der Witwen von Widerstandskämpfern, deren Ehemänner noch lange als „Staatsfeinde“ galten. Als Pianist trat er nur noch selten auf. Belegt ist ein Konzert im Herkulessaal in München, bei dem er mit seinen Töchtern das Bach-Konzert C-Dur für drei Klaviere BWV 1064 spielte. Als Reger-Interpretin trat seine Tochter Eva-Maria Kaiser in seine Fußstapfen; überliefert ist u. a. 1956 ein Reger-Gedenkkonzert mit dem Gewandhausorchester unter Franz Konwitschny mit Regers Klavierkonzert op. 114.¹⁰⁹ Ludwig Kaiser starb am 28. September 1978, eine Begegnung wäre in meinen ersten Jahren im Max-Reger-Institut möglich gewesen; doch es sollte noch Jahrzehnte dauern, bis sich die Reger-Forschung mit der NS-Zeit auseinandersetzte und auch ihn in den Fokus nahm.

¹⁰⁸ Zum Widerstand der drei Brüder siehe Gerhard Ringshausen, *Widerstand und christlicher Glaube*, siehe Anm. 58, und Peter M. Kaiser, *Die Verbindungen der Verschwörer*, siehe Anm. 3.

¹⁰⁹ Franz Uhlendorff, *Max Reger – zwischen Tradition und neuer Musik*, in *Kasseler Post* vom 14. 9. 1956.

CHRISTOPHER GRAFSCHMIDT

Ein kurzer Beitrag über einen kurzen Beitrag zu einem rätselhaften Liederheft: *Nebel* von Boris Blacher – variable Schwaden im Kleinformat

1952 veröffentlichte der Verlag Ed. Bote & G. Bock eine kleine Lieder-Sammlung mit einem für Uneingeweihte zumindest teilweise rätselhaften Titel:



Abbildung 1. *Liederheft für Margot und [HHS]*. *Sieben Lieder nach Gedichten von Carl Sandburg*, Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin 1952, Umschlagtitel.

Die Widmungsträger waren Margot (geb. Hinnenberg-Lefèbre) und Hans Heinz Stuckenschmidt, dessen musikalisches Akronym in der Publikation allerdings nicht aufgelöst wurde. Es gibt zwei denkbare Anlässe für die Veröffentlichung: Zum einen begingen beide Dedikanten 1951 – dem Jahr, in dem die Beiträge entstanden – ihren 50. Geburtstag (am 21. Juli bzw. 1. November), zum anderen konnten sie 1952 – dem Jahr des Erscheinens – den 20. Jahrestag (11. Februar) ihrer Vermählung feiern.

Margot Hinnenberg-Lefèbre (1901–1981) war Anfang 1932, obwohl „musikalisch [...] streng konservativ“ erzogen,¹ bereits eine etablierte Interpretin zeitgenössischer Vokalmusik. 1926 hatte der Geiger Gustav Havemann sie mit dem *Zweiten Quartett* für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme op. 10 des ihr unbekannteren Arnold Schönberg bekannt gemacht. Die Aufführung durch Hinnenberg-Lefèbre und das Havemann-Quartett bei der Feier zur Einführung Schönbergs als Kompositionslehrer an der Berliner Akademie der Künste am 3. Juni des gleichen Jahres resümierte der Komponist mit einer Widmung in der Partitur der Sängerin: „Es war ein Vergnügen die Töne nicht nur mit Ausdruck sondern auch mit Intonation und Intention zu hören.“² Ein ebensolcher Erfolg war der Uraufführung der ihr gewidmeten *Zeitungsausschnitte* op. 11 von Hanns Eisler am 11. Dezember 1927 ebenfalls in Berlin beschieden.³ Und im September 1929 schließlich erhielt sie für die Aufführung des Schönberg'schen *Buchs der hängenden Gärten* op. 15 bei einem Musikfest auf der Veste Coburg aus der Hand von Carl Eduard Herzog von Sachsen-Coburg den Herzoglich Sachsen-Ernestinischen Hausorden/Orden deutscher Redlichkeit (Klasse: Verdienstkreuz an der Schleife).⁴

Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988) wiederum hatte ab 1922 in Hamburg mit Vorträgen zu und Aufführungen von „atonaler“ Musik Aufsehen erregt, gemeinsam mit dem Schönberg-Schüler Josef Rufer ebenda einen Konzertzyklus mit moderner Musik veranstaltet, 1925 in Paris u. a. mit dem „Bad Boy of Music“ George Antheil Freundschaft geschlossen und 1927/28 für die Programme der Musikabende der Berliner Künstlervereinigung *Novembergruppe* mitverantwortlich gezeichnet. Zugleich machte er sich einen Namen als Musikkritiker, schrieb u. a. für die *Vossische Zeitung*, *Melos* und die *Musikblätter des An-*

¹ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Margot – Bildnis einer Sängerin*, München 1981, S. 12.

² Zitiert nach ebenda, S. 13. – Schönberg übernahm als Nachfolger des 1924 verstorbenen Ferruccio Busoni die Meisterklasse für Komposition.

³ Siehe den Beitrag in dieser Festschrift von Knud Breyer, *Protest und Affirmation: Hanns Eislers Zeitungsausschnitte op. 11 und Max Regers Schlichte Weisen op. 76*. – Stuckenschmidt, der die Sängerin seit diesem Konzert „bewunderte“, sie aber erst Ende 1929 persönlich kennenlernte (vgl. Stuckenschmidt, *Margot* [wie Anm. 1], S. 23), und Eisler kannten sich wiederum durch ihrer beider Mitgliedschaft in der Künstlervereinigung *Novembergruppe*.

⁴ Vgl. Stuckenschmidt, *Margot* (wie Anm. 1), S. 22 („Es war eine kleine Ironie des Schicksals, daß der hohe Herr, ein prominenter Hitler-Verehrer und Mäzen der Nazibewegung, diese Auszeichnung für die Aufführung eines Schönbergschen Werkes erteilte.“). Siehe auch Britta Mattered, *Margot Hinnenberg-Lefèbre*, in *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen u. Sophie Fetthauer, Hamburg 2018 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00006783) sowie die Liste der Ordensträgerinnen und Ordensträger des Sachsen-Ernestinischen Hausordens, Orden der deutschen Redlichkeit, Herzoglich Sachsen-Coburgische Familienstiftung, Kopie im Staatsarchiv Coburg, Signatur: StACo, Kopien Nr. 57, S. 40.



Abbildung 2 a/b. Hans Heinz Stuckenschmidt, 1931, und Margot Hinnenberg-Lefèvre, 1930, abgedruckt in Hans Heinz Stuckenschmidt, *Margot – Bildnis einer Sängerin*, Berlin 1981, nach S. 32.

bruch und wurde 1929 Nachfolger von Adolf Weißmann bei der *B. Z. am Mittag*.⁵ Stuckenschmidts Eintreten für die damalige Avantgarde auch auf publizistischem Gebiet entsprach jedoch immer weniger dem heraufziehenden braunen Ungeist. Seine begeisterte Kritik der Uraufführung von Alban Bergs *Lulu*-Suite Anfang Dezember 1934 durch die Preußische Staatskapelle unter Erich Kleiber brachte ihm schließlich einen „eingeschriebenen Brief“ ein. „Es steht etwa darin, ich sei für den Neuaufbau der Kultur im nationalsozialistischen Deutschland nicht geeignet, vor allem da ich mich einer zweifellos jüdischerseits stark beeinflussten Richtung der Musik verschworen hätte. Ich hätte mich vom heutigen Tage an jeder schriftleiterischen Tätigkeit in Deutschland zu enthalten.“⁶ Und so schrieb Stuckenschmidt fortan für ausländische Zeitungen. Kurz vor der geplanten Ausreise in die USA übersiedelte das Ehepaar 1937 nach Prag. Doch auch hier blieb die Zeit nicht stehen, und Stuckenschmidt meldete sich 1942, um einer drohenden Verhaftung zu entgehen, freiwillig zur Wehrmacht.⁷

⁵ Über den Komponisten Stuckenschmidt hatte Weißmann noch wenige Jahre zuvor geurteilt, ihn kennzeichnen „theoretische Verbohrtheit“ (*Radikalismus und Halbradikalismus im Konzertsaal*, Rezension u. a. zum 19. Musikabend der *Novembergruppe* am 21. April 1927 im Berliner Voxhaus, in *Hamburger Fremdenblatt* 99. Jg. [1927], Nr. 125 [7. Mai], Abend-Ausgabe, S. 3).

⁶ *Porträts aus dem Musikerleben*, nach der Sendereihe des ZDF *Zeugen des Jahrhunderts* hrsg. von Karl B. Schnelting, Frankfurt a. M. 1987, S. 31.

⁷ Vgl. ebenda, S. 34.



Abbildung 3. Hans Heinz Stuckenschmidt und Boris Blacher, 1962, Fotografie von Heinz Köster, abgedruckt in Hans Heinz Stuckenschmidt, *Boris Blacher*, Berlin 1985, vor S. 33.

Nach Kriegsende kehrte zunächst Margot Stuckenschmidt nach Berlin zurück und unterrichtete u. a. an dem von Josef Rufer und Paul Höffer gegründeten Internationalen Musikinstitut in Zehlendorf, wo Boris Blacher (1903–1975) die Kompositionsklasse leitete. Ihr Mann folgte ein Jahr später aus der Kriegsgefangenschaft, „übernahm [...] das Ressort Neue Musik am RIAS, wurde 1947 Musikkritiker der *Neuen Zeitung* und gab mit Josef Rufer die Monatsschrift *Stimmen* heraus“.⁸ Ab 1948 lehrte er Musikgeschichte an der Technischen Universität in Charlottenburg. Eine Bekanntschaft mit Blacher, zu dessen 60. Geburtstag 1963 Stuckenschmidt eine Biographie mit Werkanalysen verfasste (und 1983 erweiterte), ergab sich zwangsläufig.⁹

Boris Blacher gehörte um 1950 zu den arrivierten deutschen Komponisten. Das Dritte Reich hatte er in Berlin überstanden, ohne sich zu kompromittieren, hatte u. a. mit der *Concertanten Musik* (1937) und den *Orchester-Variationen über ein Thema von Paganini* (1947) – seinen beiden „Edelschnulzen“,¹⁰ wie er sie spöttisch nannte – auch ein breite-

⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Selbstvorstellung* auf der Website der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (<https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/mitglieder/hans-heinz-stuckenschmidt/selbstvorstellung>, abgerufen am 10. Juni 2024). – Nur drei Tage nach Stuckenschmidts Heimkehr, am 25. Mai 1946, sang seine Frau in einer Reger-Gedenkstunde, die im Haus am Waldsee, in dem das Internationale Musikinstitut untergebracht war, abgehalten wurde (vgl. Stuckenschmidt, *Margot* [wie Anm. 1], S. 45).

⁹ „Wir hatten uns schon in den ersten Jahren nach 1945 mit dem Komponisten Boris Blacher und seiner Frau, der Pianistin Gerty Herzog, eng befreundet.“ (Stuckenschmidt, *Margot* [wie Anm. 1], S. 61.)

¹⁰ Zitiert nach Wolf-Eberhard von Lewinski, *Boris Blacher* (†). *Die Zeit – das unbarmherzig Maß*, in *Musica*

res Publikum erreicht und war bereits 1945 „als Kompositionslehrer an der Hochschule für Musik vorgesehen“.¹¹ Letzteren Posten übernahm er dann tatsächlich 1948 nach der Schließung des Internationalen Musikinstituts und wurde 1953 Nachfolger von Werner Egk als Direktor dieser Institution.

Auf wen die Idee zu dem fortschrittlich gesinnten *Liederheft für Margot und HHS* mit- samt seiner Konzentration auf Gedichte von Carl Sandburg zurückgeht, ist nicht bekannt. Es versammelt Beiträge von Blacher (*Nebel*), dessen Werke mit wenigen Ausnahmen im Verlag Bote & Bock erschienen, Giselher Klebe (*Büffel-Dämmerung*), Francis Burt (*Hüte*), Mordechai Sheinkman (*Brandung*), Heimo Erbse (*Splitter*), Hannstomas Nowowiejski (*Fünf-Cent-Ballons*) und Rudolf Wagner-Régeny (*Sterne, Lieder, Gesichter*).¹² Wenigstens vier der jüngeren Gratulanten (Klebe, Burt, Sheinkman und Erbse) waren Blacher-Schüler.¹³ Wagner-Régeny wiederum, mit dem Blacher seit den 1920er-Jahren befreundet war,¹⁴ gehörte zu den Widmungsträgern der 1950 erschienenen *Ornamente. Sieben Studien über variable Metren* für Klavier,¹⁵ mit denen Blacher sein in den späten 1940er-Jahren entwickeltes neues „Kompositionssystem“ propagierte (siehe unten).

Die im *Liederheft* nicht erwähnte Textvorlage dürfte Carl Sandburgs zweisprachige Sammlung *Guten Morgen, Amerika!* gewesen sein, die 1948 durch die Berliner Verlags- buchhandlung F. A. Herbig (Walter Kahnert) im Zuge des US-amerikanischen reeducation programs¹⁶ veröffentlicht worden war; für die Gedichtauswahl und die den Originalen ge- genübergestellten Übersetzungen zeichnete Alfred Czach verantwortlich.¹⁷ Carl Sandburg (1878–1967) war ein „sozialistischer“ Dichter, der für einen seiner sechs biographischen Bände über Abraham Lincoln sowie für seine *Complete Poems* 1940 bzw. 1951 den Pulit- zer-Preis bekommen hatte.¹⁸ Kurioserweise basieren in dem von Bernhard Rövenstrunck 1948/49 komponierten Zyklus *Stern im Zwielficht* vier von sechs Gesängen auf densel- ben Gedichten wie im *Liederheft*: *Nebel, Büffel-Dämmerung, Splitter* und *Sterne, Lieder, Gesichter*. Ein belastbarer Zusammenhang lässt sich aktuell nicht herstellen.

29. Jg. (1975), 3. Heft, S. 216–218, hier S. 218.

¹¹ Dietmar Schenk, *Boris Blacher im Berliner Musikleben der Nachkriegszeit*, in *Boris Blacher*, herausgegeben von Heribert Henrich u. Thomas Eickhoff, Berlin 2003 (= Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 7), S. 89–104, hier S. 95.

¹² Wagner-Régeny verleihte seinen zwölftönigen Beitrag der 1965 erschienenen Sammlung von fünf eigenen Klavierliedern *Dahinter wird Stille* ein.

¹³ Über Hannstomas Nowowiejski lässt sich leider nicht viel in Erfahrung bringen. Von 1957 bis 1969 ist er im Berliner *Stadt-* bzw. *Branchenadressbuch* als Dirigent und Komponist nachweisbar, von 1977 bis 1989 fun- gierte er als Direktor des Sinfonischen Chors in Aachen. Es ist denkbar, dass er ebenfalls ein Schüler Blachers war.

¹⁴ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Boris Blacher*, Berlin 1985, S. 22.

¹⁵ Wagner-Régeny revanchierte sich 1953 mit der Widmung der zweiten von *Sieben Klavierfugen*.

¹⁶ Vgl. Gregory Divers, *The Image and Influence of America in German Poetry since 1945*, Martlesham u. Rochester (New York) 2002, S. 33.

¹⁷ Czach entnahm die Gedichte den Sammlungen *Smoke and Steel* (1920), *Selected Poems* (1926), *Good Morn- ing, America* (1928) und *The People, Yes* (1936).

¹⁸ Sprichwörtlich geworden ist „Sometime they’ll give a war and nobody will come“ aus dem buchlangen Ge- dicht *The People, Yes* (1936) („Stell Dir vor, es ist Krieg, und keiner geht hin“).

Blachers Beitrag zu dem *Liederheft* ist zwar nicht der kürzeste – Erbbe benötigt für die Vertonung der *Splitter* lediglich 15 Takte –, nimmt jedoch als einziger nur eine Druckseite in Anspruch.¹⁹ Des Komponisten Neigung zu „zeichnerischer Sparsamkeit“²⁰ schlägt hier voll zu Buche – durchaus passend zur Knappheit der poetischen Vorlage.

Fog

The fog comes
On little cat feet.

It sits looking
Over harbour and city²¹
On silent haunches
And then moves on.

Nebel

Nebel kommen
Auf Katzenfüßen,

Sitzen, starren
Auf Stadt und Hafen,
Sitzen und schweigen
Und wehen davon.²²

Das 32 Takte umfassende Lied in durchgehendem Pianissimo ist so unpräzise wie das Gedicht. Der Klavierpart ist sehr einfach gehalten (tastend fortlaufende Achtel bzw. mehrtaktige Haltetöne), er bewegt sich bis auf die letzten fünf Takte zweistimmig parallel im Abstand von zwei Oktaven.²³ Die eher rezitativische Melodik der Singstimme (beginnend in Takt 17) ist der Klaviereinleitung entnommen. Sie behält die durchgehende Achtelbewegung bei, lediglich die letzte Silbe erhält eine halbe Note. Die ersten zwei und die zweiten drei Zeilen legt Blacher, unterbrochen durch einen Rückgriff auf die Takte 6–9 der Einleitung, über die erwähnten Haltetöne, lediglich die „flüchtige“ letzte Zeile ist mit einer sich bewegenden Begleitstimme unterlegt und wird dadurch trotz ausschließlicher Tonrepetition im Gesang zur lyrischsten Stelle des Liedes.

Zumindest auf dem Papier auffällig ist das zugrunde liegende Taktartenraster, das auch die organische Entwicklung der Taktinhalte maßgeblich beeinflusst und das oberhalb des Notentextes mitgeteilt wird.

Moderato ♩ = 69
2 3, 2 3 4... 2 3 4 5 6
8

Blacher arbeitete nur in den Jahren 1950–54 konsequent mit Variablen Metren, die übrigens nie Thema seiner jahrzehntelangen Lehrtätigkeit waren,²⁴ hielt jedoch auch in den verbleibenden 20 Jahren seines Lebens an deren grundlegenden Ideen fest, wenn auch

¹⁹ Boris Blacher, *Nebel*, in *Liederheft für Margot und [HHS]. Sieben Lieder nach Gedichten von Carl Sandburg*, Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin 1952, S. 3.

²⁰ Stuckenschmidt, *Blacher* (wie Anm. 14), S. 35.

²¹ In verfügbaren Rezitationen dieses Gedichts durch Sandburg selbst ist die Reihenfolge von „harbour“ und „city“ vertauscht (vgl. die Übersetzung).

²² Nach *Guten Morgen, Amerika!*, hrsg. von Alfred Czach, Berlin-Grunewald 1948, S. 8f.

²³ In Takt 14, l. H., Zählzeit 4 dürfte sich ein Schreib- oder Druckfehler eingeschlichen haben, es muss *e* statt *fs* sein (vgl. T. 28–32).

²⁴ Vgl. Brief Gottfried von Einems vom 26. April 1991 an den Verfasser: „Über die V.M. sprach er ausführlich, nie im Unterricht, mit Freunden.“

zum Teil nur in Form von „variablen Gestalten“.²⁵ Entwickelt hatte er dieses „System“ zu einer Zeit, als die Schönberg'sche *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* die junge Musik im Nachkriegsdeutschland stark beeinflusste. Zunächst schwebte ihm „eine Art totaler Organisation“ vor. „Es erschien mir als Einzelresultat aber so langweilig, daß ich die Idee fallen ließ. Ich verzichtete auf harmonische Reihenbildungen [...], wählte ganz einfache Harmonien. So konzentrierte ich mich auf die metrischen Fragen.“²⁶ Wobei es Blacher nicht nur um den planvollen Wechsel von Taktarten ging, sondern vor allem um dessen Auswirkungen auf die Form eines Stückes.

Als Anregung diente (natürlich) u. a. die *Danse sacrale* aus Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps*: „Bei Strawinsky war das eine künstlerische Tat. Meine Idee ist viel einfacher und primitiver, sie hat mit Kunst noch wenig zu tun. Ich habe im Grunde nur das Zufällige, das andere längst gemacht haben, in ein System gebracht: aus dem Rhythmus die Form zu gewinnen.“²⁷ Im Vorwort zu den bereits erwähnten Klavier-*Ornamenten* war denn auch zu lesen: „Ausgehend von der Erkenntnis, daß der Taktwechsel den Formverlauf oft intensiviert, ist die Idee entstanden, den metrischen Prozeß derart zu gestalten, daß jedem Takt eine andere metrische Struktur zu unterliegen hat. Baut man nun metrische Verhältnisse nach mathematischen Gesichtspunkten auf, – und zwar ausgehend von den Reihen oder der Kombinatorik, – so ist der metrische Verlauf kein Produkt der Willkür oder des Zufalls mehr.“²⁸ Aber: „Die praktische Anwendung dieser Art Metrik [...] ist für die Art der Musik, die man schreibt, nicht ohne Konsequenzen. So ist z. B. ein 5/8 oder 7/8 Takt nicht ein aus 2 + 3 oder 3 + 4 zusammengesetzter, sondern es müssen echte 5 oder 7 Achteltakter sein.“²⁹

Eine weitere Inspirationsquelle waren die just in diesen Jahren posthum erschienenen Werke *The Schillinger System of Musical Composition* (1946)³⁰ und *The Mathematical Basis of the Arts* (1948)³¹ des russisch-amerikanischen Theoretikers und Komponisten Joseph Schillinger (1895–1943), da vor allem in Ersterem viele der Strukturierungsmittel, die Blacher dann seinen Variablen Metren zugrunde legte (mathematische Reihen, Permutationen, ...), dargelegt sind. Die von Schillinger angestrebte totale Organisation aber – Elliott Carter: „The system aims at the all-inclusive, under the one aspect of mathematical patterning“³² – war ja trotz aller Begeisterung für Architektur und Mathematik Blachers Sache nicht (siehe

²⁵ Boris Blacher, *Neuland Rhythmus*, in *Das musikalische Selbstportrait*, hrsg. von Josef Müller-Marein u. Hannes Reinhardt, Hamburg 1963, S. 406–417, hier S. 416.

²⁶ Lewinski, *Boris Blacher* (†) (wie Anm. 10), S. 216f.

²⁷ Zitiert nach Walter Harth, *Zwischen Stil und Technik*, – *Boris Blacher wurde 50 Jahre alt*, in *Melos* 20. Jg. (1953), 2. Heft, S. 40–43, hier S. 42.

²⁸ Bote & Bock, Berlin 1950, S. [2].

²⁹ Boris Blacher, *Über variable Metrik*, in *Österreichische Musikzeitschrift* 6. Jg. (1951), S. 219–222, hier S. 222.

³⁰ Vgl. Brief Gottfried von Einems vom 26. April 1991 an den Verfasser: „Ich machte Blacher die beiden gr. Bände zugänglich. Er war fasziniert.“

³¹ Vgl. Lewinski, *Boris Blacher* (†) (wie Anm. 10), S. 217.

³² Elliott Carter, *Fallacy of the Mechanistic Approach*, zitiert nach *The Writings of Elliott Carter*, hrsg. von Else u. Kurt Stone, Bloomington (Indiana) u. London 1977, S. 118–120, hier S. 119.

oben). Er betonte eher den praktischen Aspekt einer „Generalidee [...]“. Nehmen wir ein Beispiel: Ravel, *Bolero*. Was ist da die Generalidee? Einfach: Lauterwerden mit demselben Material. Das Lauterwerden ist eine uralte Idee. Aber diese Idee als eine musikalische Form zu benutzen, das ist der Einfall von Ravel. Da ist also erst einmal eine nebulöse Idee, noch keineswegs artikuliert, weder in der zeitlichen Fassung, noch im Rhythmus oder in den Tonhöhen. Ich könnte eine Zahlenreihe aufschreiben und hätte damit im Grunde genommen schon die Generalidee fixiert. Auch ‚Variable Metren‘ können z. B. eine solche Generalidee sein. Die Idee kann ich dann später mit Klang ausfüllen. [...] Die Wahl des Materials spielt eine sekundäre Rolle. [...] Haben Sie erst einmal die Idee, kann Ihnen gar nichts mehr passieren, es sei denn, man ist faul und hat keine Lust zum Schreiben.³³

In *Nebel* brachte Blacher nun Variable Metren nach mehreren Instrumentalwerken³⁴ erstmals mit Gesang zusammen.³⁵ Die metrische Struktur basiert auf einer gleitend wachsenden arithmetischen Folge (in Achteln):

2 3
2 3 4
2 3 4 5
2 3 4 5 6

Diese vierzehntaktige Folge wird zweimal durchlaufen, das Stück endet, aus der Vorgabe zu Beginn nicht erkennbar, mit einem Bogen der letzten Gruppe, der 6/8-Takt dient als Wendepunkt (2 3 4 5 6 5 4 3 2).³⁶

Der erste Durchgang ist dem Klavier vorbehalten. Dem zugrundeliegenden Schema entsprechend, nimmt die Einleitung auch inhaltlich vier Anläufe. Ausgehend vom Zentralton *f* wird die melodische Linie jeweils um einen Takt verlängert. Durch die abschnittsweise Oktavierung einzelner Töne erscheint der viermalige Neubeginn quasi „vernebelt“, gleichzeitig entsteht der Eindruck eines sanft wallenden Vorgangs.

Beispiel 1. Boris Blacher, *Nebel*, Erstausgabe Verlag Ed. Bote & G. Bock, T. 1–5.



³³ Zitiert nach Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln 1971, S. 9–18, hier S. 13.

³⁴ *Ornamente* für Klavier, *Dialog* für Flöte, Solo-Violine, Klavier und Streicher, ein Divertimento für vier Holzbläser, Sonaten für Klavier bzw. Violine solo sowie *Epitaph* für Streichquartett. – Nach *Nebel* folgten an strikt variablen Werken noch das Zweite Klavierkonzert, die *Abstrakte Oper Nr. 1*, ein *Ornament*, eine *Studie im Pianissimo* und *Zwei Inventionen* für Orchester sowie *Francesca da Rimini* für Sopran und Solo-Violine.

³⁵ Die folgende Beschreibung beruht auf der Analyse in Christopher Grafschmidt, *Boris Blachers Variable Metrik und ihre Ableitungen*, Frankfurt a. M. 1996, S. 147f.

³⁶ Einen deutlich komplexeren Ansatz verfolgt Giselher Klebe in seinem *Liederheft*-Beitrag *Büffel-Dämmerung*, dessen metrischer Verlauf durch ein Palindrom charakterisiert ist, dem wiederum eine unorthodoxe Taktartenfolge zugrunde liegt.

Die chromatischen Linien der Takte 9 und 13 bewegen sich vom dem jeweils zuvor erreichten Ton (c/c^2 bzw. c^1/c^3) entwicklungs- und zielbedingt auf- bzw. abwärts.

Die Singstimme bedient sich bei ihrem ersten Auftreten in den Takten 17–19 (2 3 4) unter Auslassung des Zentraltons f bei den Takten 3–5 der Einleitung, die Tonrepetitionen werden durch die zugrunde liegende Metrik gesteuert.

Beispiel 2. Boris Blacher, *Nebel*, Erstausgabe Verlag Ed. Bote & G. Bock, T. 17–19.

Ne - bel kom - men auf Kat - zen - fü - ßen,

In den Takten 24–27 (2 3 4 5) wird nach einer neu textierten Wiederholung der bereits erklärten drei Takte und nach einem verminderten Oktavsprung abwärts die chromatisch aufsteigende Linie aus Takt 9 bzw. 23 angehängt.

Beispiel 3. Boris Blacher, *Nebel*, Erstausgabe Verlag Ed. Bote & G. Bock, T. 24–27.

sit - zen, star - ren auf Stadt und Ha - fen, 'sit - zen und schweigen

Die letzten fünf Takte basieren metrisch auf der rückwärts ablaufenden letzten Folge (6 5 4 3 2), dem zweiten Teil des abschließenden Bogens inkl. Scharniertakt. Die Singstimme beginnt nicht wie bisher volltaktig, die „davonwehende“ letzte Silbe erhält den Wert einer halben Note.

Beispiel 4. Boris Blacher, *Nebel*, Erstausgabe Verlag Ed. Bote & G. Bock, T. 28–29.

und we - hen da - von.

Das Klavier bricht ebenfalls aus dem bisherigen Satz aus und zieht das aus Takt 14 stammende Material den kürzer werdenden Takten entsprechend immer weiter zusammen, inkl. Lagenänderungen in den letzten beiden Takten.

| | | | | | | | | | |
|-------|-------|---------|-------|---------|-------|---------|-------|---------|---------|
| | | | | | | | | | |
| | | des^2 | | des^2 | | des^2 | | des^2 | c^2 |
| | c^2 | | | c^2 | | c^2 | | c^2 | g^1 |
| | | as^1 | | as^1 | | as | | as^1 | e^1 |
| | g^1 | | | g^1 | | g^1 | | g^1 | des^1 |
| fis | | | fis | | fis | | | e^1 | as |
| | e | | | e | | e | fis | | fis |

Francis Burt sagte einmal über die Variablen Metren: „[...] wenn es einen Sinn haben soll, müssen die Takte hörbar sein“.³⁷ Dies trifft bei Blacher auf jeden Fall insoweit zu, als er die taktrhythmischen Schwerpunkte (übrigens auch in allen anderen systemrelevanten Werken) nicht durch etwaige Überbindungen aufhebt. Dass bei einem lyrischen Gesangsstück jedoch, was die Realisation angeht, nicht eine schwere 1 auf die andere folgt, liegt ebenfalls in der Natur der Sache, steht doch die Freiheit der Kunst nach wie vor über den Vorgaben eines abstrakten Systems. Und schließlich lag ja Blachers Hauptaugenmerk auf der strukturellen Bedeutung der Variablen Metren.

Mit Blick auf seine ebenfalls 1951 entstandene Klaviersonate erläuterte er, der 2. Satz sei „mittendrin unterbrochen und von dort aus rückläufig gestaltet, das Ganze ohne Pedanterie (obwohl diese leicht zu konstruieren wäre). Die Abweichungen vom Goldenen Schnitt [...] [sind] meines Erachtens viel interessanter [...] als das sture Festhalten an einer Totalorganisation.“³⁸ Und in der Folge seiner Beschäftigung mit elektronischer Musik ab den späten 1950er-Jahren, die u. a. noch sehr viel genauere Zeitproportionen zulässt, bemerkte er: „Wir haben [...] versucht, aus der räumlichen Transposition heraus, also mittels gemessenen Bandabständen, rhythmische Reihen zu bilden, die genauen mathematischen Proportionen gehorchten. Das Abspielen vermittelte ein Erlebnis, das durchaus nicht der funktionellen Anlage der Abstände entsprach. Im Gegenteil: Erst als wir dazu übergingen, in das Band Unregelmäßigkeiten einzukopieren, wurde es erlebnismäßig interessant.“³⁹

³⁷ Gespräch mit dem Verfasser am 5. Juni 1991.

³⁸ Boris Blacher, Kommentar zu der Schallplatte *Boris Blacher*, Studio Reihe Neuer Musik, WER 60017, Wergo 1966.

³⁹ Ders., *Musik im technischen Zeitalter*, in *Beiträge 1968/69*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel u. a. 1969, S. 67–71, hier S. 69–70.

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER

Vom rauschenden Tonband zum digitalen Streamingobjekt. Zu einigen Problemstellungen von Klangarchiven

Musik ist für die Allgemeinheit wenig ohne die klangliche Realisierung. Klangarchive sind darum ein besonderer Ort, um überhaupt die Grundlagen zu legen, um eine Bewertung von Musik zu ermöglichen - und auch die Bewertung von musikalischen Aufführungen. Hier können natürlich nur skizzenhaft einige Fragestellungen angerissen werden. Wenig im Fokus stehen soll die Frage: Ist ein Werk überhaupt „von Qualität“? Ist es wichtig, hat es ästhetische oder besondere historische Bedeutung? Diese Frage kann sich gleichermaßen durch die klangliche Neurealisierung des Notentextes oder die Wiederentdeckung von vergessenen Kompositionen stellen. Der Kanon im Bereich klassischer Musik im normalen Musikleben ist heuer winzig, und unterschiedliche neue Fragestellungen können immer wieder neue Entdeckungen generieren – im Dritten Reich vergessene Musik, Kompositionen von Frauen. Alte Musik und Neue Musik, interdisziplinäre oder interstilistische Erkundungen eröffnen neue Perspektiven und Neubewertungen. Kanonische Kompositionen von weißen Cis-Männern und die koloniale Denkweise kommen auf den Prüfstand, an ihre Stelle treten unterschiedlichste diversitätsbezogene Perspektiven bis hin zu identitätspolitischen Vorstößen mit Blick auf Opersujets, die heute als nicht mehr politisch korrekt gelten können:¹ Das Feld ist weit und ähnlich vielfältig wie heute die Herangehensweisen an klassische Musik.

Dass im vorliegenden Beitrag nur ein winziger Bereich der sogenannten klassischen Musik Berücksichtigung findet, liegt nicht zuletzt in den Archiven und Quellenbeständen begründet, mit denen der Verfasser langjährige Vertrautheit hat. Auch ein weiterer Aspekt ist nicht ganz unwesentlich – die Copyrightsituation: Sofern nicht sämtliche mitwirkenden Künstler bzw. deren Rechtsnachfolger und die Eigentümer der Quellmaterialien (Tonbänder, digitale Klangfiles etc.) einer öffentlichen Verbreitung zustimmen, untersagt das europäische Leistungsschutzrecht die freie Veröffentlichung von Tonaufnahmen, die ab 1966 entstanden sind.²

¹ Hierzu etwa <http://criticalclassics.org/>, eine Website zur „non-discriminatory editions of Operas, Operettas and Oratorios“ (Zitat ebenda).

² Eine knappe Übersicht und Erläuterung zur rechtlichen Situation bietet <https://cc0.oer-musik.de/leistungsschutzrecht/>.

Vor allem aber ermöglichen Klangarchivalien, die neu gehoben werden, eine Neueinschätzung musikalischer Interpretation(en). Aber was heißt dieses „neu Heben“, in welcher Weise können/sollen vergessene Quellen bereitgestellt werden?

Die unmittelbarste Antwort mag lauten: so unverändert wie möglich. Dies ist naturgemäß die ureigenste Aufgabe von Klangarchiven – zusagen das Rohmaterial zu bewahren. Professionelle Überspielungen von Klangbeständen sind aber zunächst einmal nicht zuletzt konservierender Natur.

Doch schon eröffnet sich ein weites Fragenfeld: Was bedeutet dies genau? In welcher Abtastrate soll digitalisiert werden, mit welcher Geschwindigkeit müssen die Tonbänder abgespielt werden? Die Überspielrate, mit der Rundfunktonbänder vor zehn oder zwanzig Jahren digitalisiert wurden, gelten heute nicht mehr als hinreichend – manche Überspielungen weisen arge Frequenzkappungen auf, wie sie auch bei der mp3-Komprimierung erfolgt. Nicht für jeden ist das Ergebnis hörbar, aber manch ein Tontechniker kann diese Mängel auch bereits beim ersten „Vorhören“ spüren, um sie dann bei der Datenanalyse bestätigt zu sehen. Weitere Probleme können Störungen auf dem Quellmedium sein – bei einer Schallplatte Kratzer oder verkrusteter Dreck oder Staub, bei einem Tonband Interferenzen oder Lücken im Klangmaterial, etwa weil – wie beim dänischen Rundfunk bis in die frühen 1950er-Jahre – Konzerte nur mit einem Aufnahmegerät mitgeschnitten wurden und der Wechsel zu einem neuen Aufnahmemedium in einer Lücke im Klangergebnis resultierte. Wenn Konzertübertragungen nur ein bestimmtes Zeitfenster hatten, konnte es auch passieren, dass etwa der Schlusssatz einer Sinfonie fehlte.³

Viele Rundfunkaufnahmen sind vernichtet worden – teils aus Speichergründen (sprich für die Lagerung von Tonbändern war nicht hinreichend Platz), teils weil die Tonbandinhalte als nicht bewahrenswert angesehen wurden. Aber wie umgehen mit Bandmaterial, das sichtlich im Verfall begriffen ist? Schon in den 1960er-Jahren zeigte sich etwa bei einer Bandüberspielung des NDR einer Tonaufnahme von Fritz Busch mit dem Hamburger Rundfunk-Sinfonieorchester vom Februar 1951,⁴ dass bei Max Regers *Hiller-Variationen* das Klangmaterial stark beschädigt war – die Variationen VII–X galten als nicht zu retten. Viele Opernmitschnitte aus der Metropolitan Opera New York bis zu Beginn der Stereophonie (die sich im Rundfunk erst Mitte der 1960er-Jahre weitgehend durchsetzte⁵) gelten als klanglich nicht unproblematisch, sodass selbst Liebhaber historischer Opernaufnahmen bei allem (stark ausgeprägten) Abstraktionsvermögen vom Klangerlebnis selbst nicht immer viel Freude an dem Klangdokument haben. Und bei Schellackplatten ist das Grundrauschen im ungünstigsten Fall lauter als das Klangsignal selber.

³ Beispiele sind unvollständige Rundfunkübertragungen von Franz Schuberts großer C-Dur-Sinfonie D 944 mit dem Staatsradiofonien Symfoniorkester Kopenhagen unter Fritz Busch am 25. 1. 1951 (Pristine Audio PASC 632) bzw. Launy Grøndahl am 11. 12. 1952 (Danacord DACOCD 887). Unter Busch fehlt das Finale, unter Grøndahl die letzten beiden Sätze.

⁴ Mitschnitt aus der Musikhalle (heute Laeiszhalle) Hamburg 26. 2. 1951.

⁵ Erste erfolgreiche Experimente mit der Stereophonie erfolgten bereits in den 1930er- und 1940er- Jahren, darunter eine berühmte Einspielung von Ludwig van Beethovens 5. Klavierkonzert Es-Dur op. 73 mit Walter Gieseking (Klavier) und dem Großen Berliner Rundfunkorchester unter Artur Rother (Reichs-Rundfunkgesellschaft Berlin 22. 9. 1944, veröffentlicht 2011 durch das Deutsche Rundfunkarchiv).

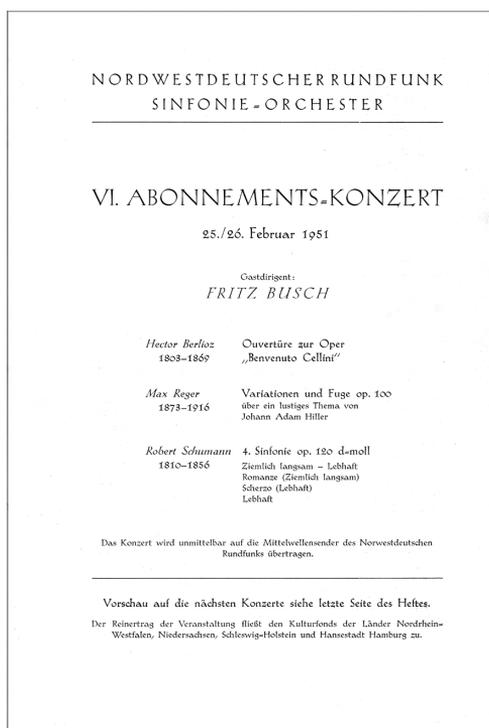


Abbildung 1. Programmzettel zu Fritz Buschs Konzerten in Hamburg 25./26. Februar 1951; BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut; P 1720.

Von dem konservatorischen Aspekt abgesehen, haben Klangdokumente eigentlich eine klare Aufgabe: sie sollten gehört werden, selbst wenn nur von einer kleinen Gemeinde. Der Kreis jener, die Interesse an historischen Aufnahmen haben, ist in den vergangenen Jahrzehnten kontinuierlich zurückgegangen, nicht zuletzt durch die Entscheidung fast aller Rundfunkanbieter, auf die Sendung historischer Tonaufnahmen weitgehend zu verzichten. Hiervon betroffen sind vor allem historische Rundfunkbänder und Schallplattenaufnahmen der Mono-Ära – sie seien heutigen Hörern nicht mehr zumutbar. In der rundfunkjournalistischen Ausbildung kommen historische Klangdokumente kaum mehr vor.

Selbst wenn man möglichst eingriffsarm historische Klangdokumente wieder bereitstellen möchte, sind manche Entscheidungen unumgänglich. Bereits angesprochen wurde die Abspielgeschwindigkeit. Während Schellackaufnahmen durch die analoge Tondokumentation in der Abspielgeschwindigkeit zu verhältnismäßig geringer Varianz einladen, ist dies bei Tonbändern ganz anders. In seltenen Fällen konnte auch eine Langspielplatte betroffen sein – nicht notwendigerweise auf der Abspielseite durch den Hörer, als vielmehr in der Herstellung. Zum Reger-Jahr 2023 erschien als Kooperation des Labels Pristine Audio mit dem Max-Reger-Institut die Wiederveröffentlichung einer 1956/57 erstellten Langspielplatte mit zwei Orchesterwerken Max Regers, dargeboten durch das Residentie Orkest Den Haag und den Dirigenten Willem van Otterloo;⁶ Die Schallplattenaufnahme

⁶ Max Reger, *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* op. 132 und *Eine romantische Suite* op. 125, Philips A 00486 L, Wiederveröffentlichung Pristine Classical PASC 707.

war zuvor nur einmal in einer Sammelbox auf CD veröffentlicht worden,⁷ in mehr als limitierter Auflage. Von der Kritik war die originale Schallplattenaufnahme auch im diskografischen Vergleich sehr geschätzt worden, die Einspielung der *Romantischen Suite* galt als „auch heute noch maßstabgebend in der orchestralen Raffinesse“;⁸ als etwas übertrieben erwies sich aber bei den *Mozart-Variationen* folgende Einschätzung: „er verbindet [Karl] Böhms vorwärtstreibenden Gestus von 1937⁹ mit [Eduard van] Beinums¹⁰ Sorgfalt Dynamik und innerorchestrals Klangabstufungen betreffend. [...] Insgesamt ist Otterloo ‚nervöser‘ als Böhm¹¹ – durchaus im Einklang mit den Partituranangaben.“¹² Diese „Nervosität“ ist nun etwas zu relativieren – ein schwerer Produktionsfehler hatte nämlich beide Plattenseiten um einige Umdrehungen pro Minute zu hoch und damit zu schnell auf die Schallplattenmatrize übertragen.

Umgekehrt war die Situation im Falle von Antonín Dvořáks *Karneval-Ouvertüre* op. 92 unter Fritz Busch aus Edinburgh 1950: Hier war durch mehrfaches Kopieren der Tonbandquelle die Tonhöhe insgesamt um fast einen Halbton gesunken; diese wurde auf der CD-Veröffentlichung restituiert (zusammen mit entsprechender Erhöhung der Abspielgeschwindigkeit); das Ergebnis war eine deutlich frischer klingende Einspielung, die Fritz Buschs Dirigierstil vollkommen entspricht.¹³

Weniger wirkmächtig, vom Effekt aber nicht geringer war das Projekt einer Veröffentlichung sämtlicher Konzertmitschnitte von Beethoven-Streichquartetten durch das Busch-Quartett durch verschiedene deutsche Rundfunkstationen.¹⁴ Rundfunkübertragungen der Streichquartette B-Dur op. 130, C-Dur op. 59 Nr. 3, F-Dur op. 18 Nr. 1 und cis-Moll op. 131 haben überlebt, aber nicht in Rundfunkarchiven, mithin als Klangdokumente zweiter oder dritter Generation. Um ein zumindest halbwegs harmonisches Nebeneinander der vier Tonaufnahmen zu gewährleisten, mussten auch die Abspielgeschwindigkeiten der unterschiedlichen Quellmaterialien auf den Prüfstand. Der „Kammerton“ A variierte bei den unterschiedlichen Quellen zwischen 436 und 437 Hz, während

⁷ Challenge CC72142, erschienen 2005.

⁸ Jürgen Schaarwächter, *Diskografische Anmerkungen zur Romantischen Suite op. 125*, in *imrg Internationale Max-Reger-Gesellschaft. Mitteilungen* 12. Heft (2006), S. 30.

⁹ Einspielung vom Juni 1937 mit der Staatskapelle Dresden unter Karl Böhm (ursprünglich Electrola, auf CD wiederveröffentlicht 1997 auf IRON NEEDLE IN 1387, 1995 auf ZYX PD 5012-2, 2017 auf Warner 0190295886721 und 2024 auf Profil Hänssler PH20056).

¹⁰ Einspielung von 17.–21. 5. 1943 mit dem Concertgebouworkest Amsterdam unter Eduard van Beinum (ursprünglich Deutsche Grammophon, auf CD wiederveröffentlicht 1999 durch das amerikanische Label Music & Arts und 2013 in Kooperation mit dem Max-Reger-Institut auch auf Guild GHCD 2401).

¹¹ Einspielung von 19.–21. 12. 1956 mit den Berliner Philharmonikern (Deutsche Grammophon 449 737-2, 2010 in Kooperation mit dem Max-Reger-Institut wiederveröffentlicht auch auf Guild GHCD 2363).

¹² Jürgen Schaarwächter, *Diskografische Anmerkungen zu den Mozart-Variationen op. 132*, in *imrg Internationale Max-Reger-Gesellschaft. Mitteilungen* 20. Heft (2010), S. 25.

¹³ Einspielung vom 26. 8. 1950 mit dem Statsradiofonis Symfoniorkester Kopenhagen (auf CD 2009 in Kooperation mit dem BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut erstveröffentlicht auf Guild GHCD 2354; die Archivkopie fürs BrüderBuschArchiv war 2007 erstellt worden). Siehe auch Jürgen Schaarwächter, *Das Klangarchiv des BrüderBuschArchivs und seine Verwertung*, in *Schall & Rauch. Zeitschrift der IASA Ländergruppe Deutschland/Schweiz* e.V. 16./17. Heft (Frankfurt a. M. 2019), S. 11–13.

¹⁴ Pristine Audio PACM 105, veröffentlicht am 8. 11. 2019.



Abbildung 2. Das Busch-Quartett: Hugo Gottesmann, Bruno Straumann, Adolf Busch und Hermann Busch Stuttgart Februar 1951, Fotografie Margarete Eckart; BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut: F 1498.

landläufig 440 Hz als die Regel angesehen würden. Hier kam uns das große Traditionsbewusstsein der Nachkommen Adolf Buschs zupass; Judith Serkin, eine Tochter Rudolf Serkins und Enkelin Adolf Buschs, erinnerte sich rechtzeitig „that my father used to say that he was used to a much lower A than 440 and had so much trouble listening to modern performers — I THINK he said that he was used to 438; is that possible????“¹⁵

Aus diesen Erläuterungen können wir zweierlei klar entnehmen: Wir dürfen uns in Klangarchiven nicht „blind“ mit Überspielungen der Originalmedien zufriedengeben. Es bleibt

¹⁵ E-Mail von Judith Serkin an den Verfasser vom 24. 10. 2019. Judith Serkins Erinnerungen wurden unterstützt durch eine Gesprächserinnerung Tully Potters mit Rudolf Serkin, berichtet in einer E-Mail von Tully Potter an Judith Serkin (BrüderBuschArchiv in Kopie) vom 25. 10. 2019. Tully Potter ist der Verfasser der zweibändigen Monografie zu Adolf Busch *Adolf Busch. The Life of an Honest Man*, London 2010, rev. 2. Aufl. 2024.

aber die Frage: In welcher Weise darf/soll/kann man solche Klangdokumente restaurieren? KI hat gerade in diesem Bereich in den vergangenen Jahrzehnten sehr geholfen, das kaum noch zu Hörende wieder „klingen“ zu lassen – gleich ob das alte Tonband oder die Schellackplatte. Auch bei Klangdokumenten ist offenbar die Frage: Wo endet die Restaurierung und wo beginnt die Retusche, und wann kann eine Retusche legitim sein?

Drei Beispiele von Retuschen, die man vergleichbar auch aus dem Restaurierungswesen kennt, seien hier kurz vorgestellt. Bereits erwähnt wurde der Datenverlust in Max Regers *Hiller-Variationen* in der NWDR-Produktion von 1951 (siehe S. 2@). Die Veröffentlichungen dieser Tonaufnahme durch die Labels Educational Media Associates¹⁶ und Tahra¹⁷ boten das Rundfunkband in seiner unvollständigen Gestalt. Ergänzend zu den früheren Einspielungen legte Pristine 2019 in Kooperation mit dem Max-Reger-Institut eine experimentelle rekonstruierende Vervollständigung vor, unter Verwendung einer zeitnah entstandenen Schallplattenaufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter Paul van Kempen (Deutsche Grammophon). Ziel war die Wiederherstellung der von Fritz Busch intendierten Proportionen; eine andere Einspielung unter Fritz Buschs Leitung existiert nicht. Einen ähnlich rigorosen Eingriff erfuhr ein Konzertmitschnitt von Johannes Brahms' *Nänie* op. 82 aus Kopenhagen unter Fritz Busch aus dem Jahr 1950. In diesem Mitschnitt fehlen mittendrin etwa 43 Sekunden. Einen weiteren Mitschnitt des Werkes unter Fritz Busch gibt es nicht – überhaupt wurde Brahms' *Nänie* seinerzeit nicht allzu häufig auf Tonträger dokumentiert. Erst zwölf Jahre nach der Archivdigitalisierung der historischen Klangdokumente experimentierten der Tonmeister Andrew Rose und ich 2019 mit einer Retusche dieser Lücke unter Verwendung einer Stuttgarter Rundfunkproduktion aus dem Jahr 1954 – bei der der Chor allerdings sehr viel kleiner klingt. Die Retusche ist, wenn man weiß, wo man sucht (dies ist im Booklettext dokumentiert¹⁸), klar hörbar, aber wenn man nicht so ganz genau weiß, wann die Stelle kommt, bleibt die Störung nur gering.¹⁹ Überwiegt der Nutzen, das chorsymphonische Werk nun „durch-hören“ zu können, eine lückenhafte Veröffentlichung?

Die dritte Retusche ist gänzlich unhörbar. Im Newsletter anlässlich der Veröffentlichung der eben erwähnten CD-Produktion der Beethoven-Streichquartette mit dem Busch-Quartett schrieb der Produzent und Tonmeister Andrew Rose:

¹⁶ Educational Media Associates RR-487, veröffentlicht 1981.

¹⁷ Tahra TAH 447, veröffentlicht 2002.

¹⁸ Der ungekürzte Booklettext findet sich unter <https://www.pristineclassical.com/products/pasc570>.

¹⁹ Konzertmitschnitt vom 7. 9. 1950 mit dem Chor des Danmarks Radiosymfonieorkestrer, Danmarks Radiosymfonieorkestrer unter Fritz Busch; die Retusche entstammt der Rundfunkaufnahme vom 25. 1. 1954 mit dem Südfunkchor Stuttgart und dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart unter Carl Schuricht. Die Veröffentlichung dieser Montage erfolgte 2019 bei Pristine Classical im Rahmen einer Veröffentlichung (fast) sämtlicher Brahms-Aufnahmen von Fritz Busch (PASC 570). Siehe auch *Und plötzlich: die Sonne. Jürgen Schaarwächter über die Ehrlichkeit historischer Aufnahmen, besondere Hör-Momente und 17 Jahre lange Akkorde*. Interview von Moritz Chelius, in *imrg Internationale Max-Reger-Gesellschaft. Mitteilungen* 40. Heft (2021), S. 16–19, hier S. 18.

„There was just one really tricky technical difficulty, which occurred at the end of the fourth movement of the Quartet No. 14, Op. 131. The movement ends with two chords, both bowed by the first violin and plucked *pizzicato* by the other three musicians. Our source recording suffered an edit here which cut off the final chord! What to do?

Happily a while back²⁰ I remastered the 1936 recording made by the earlier Busch Quartet of the same piece, recorded at Abbey Road studios for 78rpm release. Thus I had a recording of Adolf bowing both chords, with the *pizzicato* notes played by Hermann in both cases, but with a different second violin and viola player. My reasoning was that the plucking of one player is likely to be very similar to that of another – by comparison to bowed playing – and thus we might be able to salvage the 1951 recording using that of 1936.

After careful pitch matching, and adapting the dryer sound of the 1936 studio to the far more reverberant sound of the Funkhaus Frankfurt in 1951, I was able to make it work. In fact the first of the two chords begins in 1951 but ends in 1936 – crossfading between the two recordings during the note to make an imperceptible join. I was also able to mix in some of the background ambience of the 1951 recording from an earlier pause in the score, thus creating an entirely undetectable patch.

It's perhaps the first time I've heard a quartet recording where one and a half notes of the performance are actually played by two other musicians despite the same one and a half notes being played by two of the same musicians. That takes some getting your head around!²¹

Am Anfang eines Interviews, das vor einigen Jahren mit dem Verfasser geführt wurde, war eine der ersten Feststellungen des Interviewers: „Ehrlich gesagt, verbinde ich historische Aufnahmen in erster Linie mit viel Rauschen und einem eher unbefriedigenden Klang-erlebnis.“²² Eine weitverbreitete Position – vergleichbar, so könnte man sagen, wenn man ein unrestauriertes Gemälde aus dem 16. Jahrhundert sieht, die Oberfläche dreckig, der Firnis den Eindruck verfälschend. Und was für ein Schock war es damals, als die Fresken der Sistine Kapelle gereinigt und restauriert wurden! Ganz ähnlich verhält es sich mit Klugaufnahmen, wenn diese entweder abgespielte Schallplatten oder Tonbandaufnahmen zweiter oder dritter Generation sind: „direkt vom Tonband“, so lautete meine Antwort damals, „klingt vieles tatsächlich nach Blechdose. Es gibt diesen Mythos, dass eine historische Aufnahme nur dann authentisch ist, wenn sie möglichst viel knackst und rauscht. Aber früher hat die Musik gar nicht gerauscht, das waren einfach nur Defizite in der Abspieltechnik. Und die lassen sich heute mit modernster Software beheben. Ein guter Tonmeister kann es schaffen, diesen dicken Schleier komplett wegzuradiieren. Dann kommt beim Hören plötzlich die Sonne durch und die Musik klingt wunderbar räumlich.“²³

Es stellt sich natürlich immer die Frage, wie stark restauratorisch, filternd, KI-unterstützt eingegriffen werden soll. Da hat fast jeder Tonmeister seine eigene Vorstellung: In früheren Zeiten wurde arg gefiltert, einfach weil differenziertere technische Hilfsmittel nicht zur Verfügung standen; das konnte dazu führen, dass das rauschende Klangobjekt zum

²⁰ Pristine Audio PACM 093, veröffentlicht 2014.

²¹ Andrew Rose, Pristine Classical E-Mail-Newsletter-Editorial zu PACM 105, 8. 11. 2019.

²² *Und plötzlich: die Sonne. Jürgen Schaarwächter über die Ehrlichkeit historischer Aufnahmen* (siehe Anm. 19), S. 16.

²³ Ebenda.



Abbildung 3. Fritz Busch dirigiert die Staatskapelle Dresden in der Berliner Philharmonie, 25. Februar 1931, Fotografie Verlag Scherl; BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut: F 396.

muffigen Klangobjekt wurde. In einem Fall sind die unterschiedlichen restauratorischen Zugänge leicht nachvollziehbar – in den zwei Veröffentlichung des Rundfunkmitschnittes der Aufführung von Johannes Brahms' Zweiter Sinfonie aus der Berliner Philharmonie vom 25. Februar 1931. Die Staatskapelle Dresden war unter seinem Generalmusikdirektor Fritz Busch zu Gast. Der Mitschnitt existiert in zweierlei historischen Klangdokumenten, die beide ihre Nachteile haben.²⁴ Für die 2008 erschienene, von Holger Siedler remasterte Veröffentlichung wurden die im Deutschen Rundfunkarchiv aufbewahrten Azetat-schallplatten herangezogen, die einen Durchmesser von 40 cm haben mit einer Abspielgeschwindigkeit von 33 rpm.²⁵ Eine frühe Übertragung auf Tonband wurde verwendet für die 2011 entstandene Veröffentlichung beim Label Guild,²⁶ für deren Remastering Peter Reynolds verantwortlich zeichnete – mit Mut zum Rauschen, und damit auch mit der Möglichkeit, die Instrumente nicht zur Unkenntlichkeit „ver-filtern“ zu müssen...

²⁴ Siehe hierzu Jens-Uwe Völmecke, „Achtung! Achtung! – Hier spricht Berlin...“ *Fritz Busch, die Sächsische Staatskapelle und der Rundfunk*, in *Fritz Busch – Sämtliche Dresdner Aufnahmen 1923–1932*. Neuhausen 2008 (Profil Hänssler PH07032), S. 85–90.

²⁵ Ebenda, S. 7; Matrizennummern der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft RRG 1230–1233.

²⁶ Guild GHCD 2371.

Von der Wichtigkeit der Klangrestaurierung von Tonbanddokumenten zeugen auch die Veröffentlichungen des kanadischen Tonmeisters Richard Caniell (Immortal Performances), der sich nicht zuletzt um viele Live-Mitschnitte aus der Metropolitan Opera New York verdient gemacht hat. Das BrüderBuschArchiv hat in zwei Fällen eng mit ihm zusammengearbeitet, vor allem bei dem Live-Mitschnitt von Mozarts Oper *Idomeneo* aus Glyndebourne vom 14. Juli 1951.²⁷ Die erhaltenen Tonbandkopien haben diverse Lücken und teilweise extrem mangelhaften Klang. Diesen vermochte Caniell deutlich zu verbessern, auch indem er die ursprüngliche Tonhöhe rekonstruierte und die eklatanten Bandverzerrungen und Gleichlaufschwankungen korrigierte. Um ein gut anhörbares Ergebnis zu bieten, reparierte Caniell aber auch – und hier folgen ihm Puristen unter den Freunden historischer Tonaufnahmen nicht immer – die Lücken in der Übertragung. Diese ließen sich nahezu vollständig mit den originalen Sängern schließen, teils aus einer Langspielplatte mit Auszügen aus der Oper, die Fritz Busch am 2. und 3. Juli 1951 für His Master’s Voice eingespielt hatte, teils aus der einige Jahre später entstandenen Studioproduktion aus Glyndebourne unter Buschs damaligem Assistenten John Pritchard.²⁸

Wie unterschiedlich die restauratorischen Eingriffe bei den Rezipienten ankommen, ist ein weites Feld und bei Musik mit einem kaum weniger unmittelbaren Eindruck verbunden. Gerade da das individuelle Hörempfinden so unterschiedlich sein kann, überraschen Einlassungen wie jüngst ein Leserbrief in der traditionsreichen englischen Zeitschrift *Gramophone* nicht: „In the June issue’s Replay (page 102), Rob Cowan celebrates Pristine Classical’s reissue of the 1939 Beethoven live cycle by Arturo Toscanini and the NBC SO.²⁹ I think the same, it is one of the greats, much better than the famous RCA cycle of some years later. It’s a pity that there are no more Victor recordings with the Philharmonic-Symphony Society of New York from the 1920s (a magnificent Seventh and Fifth only). That said, though Pristine and Andrew Rose do a nice job in restoration, it is too interventionist for me, and I dislike Ambient Stereo (die rekonstruierende Ergänzung eines „Klangraums“, nicht selten des historischen Konzertsaals mittels KI, dessen Akustik zumeist besondere Eigenschaften besitzt). You must listen to the Canadian Immortal Performances restorations by Richard Canniell. The IP discs sound more vivid and natural, though certainly more noisy. Listen to them both, and tell us what you think.“³⁰

Die Entscheidung, welche restauratorischen Maßnahmen in den Augen des Restaurators die opportunen sind, ist nicht selten gewachsen aus ihrem biografischen Hintergrund und

²⁷ Die Archivkopie fürs BrüderBuschArchiv war 2001 entstanden.

²⁸ Immortal Performances IPCD 1015-2, erschienen 2011. Im Falle des Live-Mitschnitts von Mozarts *Così fan tutte* aus Glyndebourne vom 5. 7. 1951 unter Busch, erschienen 2009 bei Immortal Performances (IPCD 1004-2), kamen ähnliche Eingriffe zum Einsatz, unter anderem wurde die Ouvertüre durch jene aus dem Livemitschnitt aus Stockholm vom 30. 3. 1940 ersetzt; diese Gesamtaufnahme aus Stockholm wurde 2022 bei Pristine Audio vollständig vorgelegt (PACO 195).

²⁹ *Toscanini Beethoven Cycle 1939*, Immortal Performances IPCD 1074-10, veröffentlicht 2016 und *Toscanini. The Complete 1939 Beethoven Cycle*, Pristine Audio PABX023, veröffentlicht 2024.

³⁰ José Luis Díaz Fernández, Leserbrief *Toscanini restored*, in *Gramophone* 102. Jg. (2024) Nr. 1242 (August 2024), S. 14.



Abbildung 4. Covers zweier CD-Veröffentlichungen mit historischen Reger-Einspielungen aus den Beständen des Max-Reger-Instituts: Guild GHCD 2400/1, veröffentlicht 2013, und Pristine Audio PASC 707, veröffentlicht 2023..

technischen Equipment. Gerade die heute zur Verfügung stehende Software kann Mängel oder Verluste, die früher unvermeidbar waren oder sich über Jahrzehnte in der Verarbeitung des Quellmaterials aufgebaut haben, mit Unterstützung der KI überwinden. Das geht von Geschwindigkeitsveränderungen, die mit dem Aufnahmeequipment einhergehen konnten (etwa die Verlangsamung von Musikpassagen zu Ende einer Tonbandspule, die nicht selten eine Veränderung der Tonhöhe mit sich brachte) über Frequenzkappung in Rundfunkübertragungen bis hin zu dem Verschleiß der Schellackplatten, von denen zu meist keine Originalen Pressplatten mehr existieren. (Ein entsprechendes Beispiel habe ich oben bereits angesprochen.)

Ein wiederum ganz anderer Bereich, der aber nicht unerwähnt bleiben darf, ist die Rekonstruktion des Mehrkanalklangs bei Einspielungen, die früher entweder als Mehrkanal-Kompositionen gedacht waren (das betrifft eine ganze Menge elektronischer Kompositionen, die heute häufig in Rundfunkarchiven lagern und deren Restaurierung mithin unendlich mühsam sein kann), aber auch kommerzielle Veröffentlichungen, die in den 1970er- und 1980er-Jahren als Quadrophonie-Schallplatten veröffentlicht wurden, deren Wiederveröffentlichung als Mehrkanalveröffentlichung etwa als SACD nie erfolgt ist.³¹

³¹ Um derartige Einspielungen hat sich u. a. der Engländer Mike Dutton verdient gemacht, der für seine SACD-Veröffentlichungen auf die Originalbänder der Schallplattenfirmen CBS und RCA (heute Sony) zugreifen konnte – etwa für Igor Strawinskys *Petrushka* und *Pulcinella*-Suite unter Pierre Boulez aus den Jahren 1972 bzw. 1978 (CDLX7343), Wagner-Einspielungen unter Boulez aus den Jahren 1973 und 1978 (CDLX7392), Giacomo Puccinis *La Bohème* unter Georg Solti aus dem Jahr 1974 (2CDLX7365), Aaron Coplands *Appalachian Spring* (Originalfassung) und eine Auswahl aus Carlos Chávez' Ballett *Pirámide*, beides Einspielungen unter den jeweiligen Komponisten 1974 (CDLX7366), Charles Ives' *Holidays Symphony* und Sinfonie Nr. 2 unter Eugene Ormandy aus den Jahren 1974 bzw. 1975 (CDLX7391), Arnold Schönbergs *Gurrelieder* unter Boulez (2CDLX7367), Erich Wolfgang Korngolds *Die tote Stadt* unter Erich Leinsdorf (2CDLX7376), Gustav Mahlers Zweite Sinfonie unter Leopold Stokowski (CDLX7382) und Gitarrenkon-

Doch auch hier geht der Weg noch weiter zurück in die Schallplattengeschichte. Schon zu Zeiten der frühen elektrischen Schellackplattenaufnahmen kam es vor, dass Musik gleichzeitig mit zwei Aufnahmegeräten mitgeschnitten wurde – die Matrizen unterscheiden sich nicht im musikalischen Inhalt, wohl aber vom Aufnahmewinkel. Mark Obert-Thorn³² hat einige so aufgenommene Orchesteraufnahmen Edward Elgars erstmals durch Synchronisierung der beiden Schellackplatten in sogenanntem „Accidental Stereo“ rekonstruiert, und dieses Projekt wurde gefolgt von ausführlicher Restaurierungsarbeit, in deren Folge Lani Spahr³³ Elgars vollständiges Cellokonzert e-Moll op. 64 in der Einspielung aus dem Jahr 1928 unter Leitung des Komponisten mit der Solistin Beatrice Harrison in „Accidental Stereo“ vorlegen konnte. Diese Einspielung zählt bis heute zu den besten Interpretationen von Elgars Cellokonzert überhaupt.³⁴

Die in Folge entsprechender Aufarbeitung neu entstandenen Veröffentlichungen haben in vielfacher Hinsicht zu eklatanten Neubewertungen der vorgelegten Interpretationen geführt und umgekehrt zur Relativierung der Bewertung bekannterer Interpretationen. Zwei Veröffentlichungen mit Musik von Max Reger seien hier kurz als Beispiele angeführt. Die erste erschien 2013 und enthielt unter anderem einen Live-Mitschnitt von Regers Orchesterserenade G-Dur op. 95 aus dem Reichspropagandaamt in Berlin vom 8. Juli 1943.³⁵ So politisch belastet die Situation sein mag, in der die Interpretation der Berliner Philharmoniker unter Eugen Jochum entstand (die Schallplattenveröffentlichung erfolgte übrigens nach dem Krieg auf dem US-Label Urania), so eindeutig hat sich doch erwiesen, dass Eugen Jochum bis heute der bedeutendste Interpret von Regers Serenade auf Tonträger war.³⁶

Kaum weniger problematisch war der Konzertmitschnitt von Regers Violinkonzert A-Dur op. 101 unter Willem van Otterloo mit dem Geiger Georg Kulenkampff, Concertgebouw Amsterdam 16. Januar 1944. Im Original und in der ersten Restaurierung 2002 klanglich ausgesprochen kühl,³⁷ 2009³⁸ extrem dumpf im Klang und auch in anderer Hinsicht nicht unproblematisch, verfestigte sich der Eindruck, dass mit der Aufnahme etwas nicht stimmt. In der Tat, in der Partitur sind Kürzungen vorgenommen worden, aber

zerte von Vivaldi, Kohaut, Händel und Rodrigo unter John Eliot Gardiner mit Julian Bream, alle aus 1975 (CDLX7333).

³² *Elgar conducts Elgar*, Naxos Historical 8.1111022, veröffentlicht 2006.

³³ *Elgar Remastered by Lani Spahr*, Somm SOMMCD 261-4, veröffentlicht 2016.

³⁴ Jürgen Schaarwächter, *Klassikkanon - Folge 135. Edward Elgar: Cellokonzert. Ladies First? Die Diskografie von Elgars „Spätwerk“ wäre ohne zwei britische Cellistinnen nicht vorstellbar*, in *Fono Forum* [70/1], 2022, S. 26–30.

³⁵ Die Doppel-CD erschien 2013 bei dem Schweizer Label Guild Music (GHCD 2400/1) und enthält überdies zahlreiche weitere Produktion aus der Kriegszeit 1941–1943, teilweise aus den besetzten Niederlanden und Belgien – darunter Regers Lustspielouvertüre op. 120 und *Romantische Suite* op. 125 unter Fritz Lehmann, die Ballett-Suite op. 130 und die Mozart-Variationen op. 132 unter Eduard van Beinum, außerdem die Vaterländische Ouvertüre op. 140 unter Robert Heger, die bislang einzige CD-Veröffentlichung dieses Werkes überhaupt.

³⁶ Es gibt unter Jochum noch einen Live-Mitschnitt aus Amsterdam mit dem Koninklijk Concertgebouworkest aus dem Jahr 1976, 1997 bei Tahra erschienen (TAH 234).

³⁷ Radio Netherlands Music 97017.

³⁸ Podium Wolfgang Wendel POL-1024-2.

ob vor der Aufführung oder am Rundfunkband, wurde lange falsch beantwortet.³⁹ Erst als der Klang restauriert und die Unklarheiten im Klang bereinigt waren,⁴⁰ Rascheln und Notenumblättern hörbar wurden, erklärte sich mehr: dass nämlich an der entscheidenden Umschaltstelle bei der Kürzung im dritten Satz der Solist im Eifer des Gefechts einige denkbar unsaubere Töne abliefern, was den Sprung um mehr als 30 Takte deutlich hörbar machte.

Trotz dieser Intonationstrübungen wurde die Wiederveröffentlichung des Violinkonzerts im BBC Music Magazine gefeiert: „Kulenkampff’s playing is glorious and van Otterloo sustains a finely tensed accompaniment; and although marginally cut, this must count among the work’s greatest recorded performances, if not the greatest.“⁴¹ Als Archivmitarbeiter freut es einen natürlich, wenn die Klangdokumente, die gehoben werden, eine derartige Nobilitierung erfahren.

³⁹ Ebenda, Booklettext von Jürgen Schaarwächter, S. 43.

⁴⁰ Pristine Audio PASC 707, veröffentlicht 2023.

⁴¹ Rob Cowan, *Ill-fated masters of the bow*, in *Gramophone* 102. Jg. No. 1238 (April 2024), S. 102.

KNUD BREYER

Protest und Affirmation: Hanns Eislers *Zeitungsausschnitte* op. 11 und Max Regers *Schlichte Weisen* op. 76

1958 erinnerte sich Hanns Eisler in einem auf Tonband aufgezeichneten Gespräch mit seinem Freund Nathan Notowicz an seine 1926/27 entstandene und 1929 bei der Universal-Edition gedruckte Liedersammlung *Zeitungsausschnitte* op. 11 zurück:

„Da schreibt also ein doch relativ junger Mann statt der üblichen Lieder, die ja damals zu Tausenden entstanden sind, Lieder, deren Texte aus den Zeitungen ausgeschnitten sind. Die Texte sind zum Beispiel: statt Liebeslieder sind es Heiratsannoncen, statt Kinderlieder dieser bekannten neckischen Art, wie sie ungefähr Blech oder Pfitzner geschrieben haben – meistens gingen sie auf ‚Hänsel und Gretel‘ –, waren dort Lieder aus der Gosse, meistens vom Wedding, also Kinderverse aus dem großen Krieg oder ähnliches.

Das war ein ungeheurer Protest, es war – ich will das Wort ungeheuer sofort austreichen – ich sage, das war eine Art Protest gegen vor allem das, was ich die bürgerliche Konzertlyrik nannte, über die ich mich lustig machte. Das hob sich insofern heraus, wenn man bedenkt, was für Lieder in der damaligen Zeit Schönberg komponiert hatte, der Alban Berg oder meine Kollegen Křenek oder Hindemith.

Ich rede nicht von Bartók, der ja bekanntlich sehr viele Volkstexte vertont hat.

Nun, volkstümlich sind diese Lieder nicht. Sie sind auch nicht, was man Volksmusik nennt. Sie sind absolut Lieder der großen Städte, und für sie auch geplant gewesen. Sie schockierten das Konzertpublikum bei der ersten Aufführung ganz enorm. Aber es waren keine, sagen wir, ‚épater le bourgeois‘. Das war nicht gemeint. Die Lieder waren ja völlig ernst und völlig unironisch.“¹

Zwar benannte Eisler hier als Abstoßungspunkte Hans Pfitzner und Leo Blech – wobei nur Pfitzner ein Lied mit dem Titel *Gretel* nach einem Gedicht von Carl Busse komponiert hatte (Opus 11 Nr. 5 von 1902) –, ein viel deutlicherer Bezug ergibt sich zu den *Schlichten Weisen* op. 76 von Max Reger.

Eisler war mit der Musik Regers vertraut. Als Schüler Arnold Schönbergs wohnte er den Konzerten von dessen Verein für musikalische Privataufführungen bei. Reger gehörte hier zu den meistgespielten Komponisten.² Eisler bekannte, dass diese Erfahrung,

¹ *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Nathan Notowicz. Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, hrsg. von Jürgen Elsner, Berlin [1971], S. 50.

² Vgl. Susanne Popp, „in ausgezeichneten, gewissenhaften Vorbereitungen, mit vielen Proben“. *Zur Reger-Rezeption des Wiener Vereins für musikalische Privataufführungen*, Karlsruhe 2020, <https://www.maxregger.info/rso/Popp2020WienRSonline.pdf>, siehe insbesondere S. 8.

durch Schönbergs „Streben nach musikalischer Wahrheit, [...] eine solche andere Welt wie die Welt Richard Strauss', aber auch des doch sehr bedeutenden Max Reger [...], die gewiß oft in einem Gegensatz steht zu seinen [Schönbergs, d. V.] weltanschaulichen Dingen“ kennengelernt zu haben, „der größte Eindruck [seines] Lebens gewesen“³ sei. Hierbei stand der Fokus auf der Kammermusik Regers.⁴ Die Lieder spielten bis auf eine Aufführung der Klavierfassung von *An die Hoffnung* op. 124 am 14. März 1921⁵ keine Rolle. Dass Eisler aber auch Regers Lieder und insbesondere die *Schlichten Weisen* genau kannte, legen Indizien nahe. Erstens befindet sich im zweiten Band der *Schlichten Weisen* als Nr. 19 ein Lied mit dem von Eisler beanstandeten Inhalt. *Hans und Grete* vertont aber immerhin ein Gedicht des renommierten Ludwig Uhland. Und zweitens deutet Eislers Vorwurf, dass Reger auch „drittklassige Gedichte von irgendwem komponiert“ habe und dabei sogar auf triviale Illustrierte zurückgriff, „den lustigen Blättern, oder wie das heißt, diese fliegenden, lustigen Verse“⁶, auf sehr präzise Kenntnis hin. Die Gedichte zu *Mei Bua* (Nr. 11) aus dem ersten Band der *Schlichten Weisen* und *Abgeguckt* (Nr. 24) aus dem zweiten Band erschienen 1903 tatsächlich in unterschiedlichen Ausgaben des Humormagazin *Fliegende Blätter*.⁷ Gänzlich aus den besagten Kinderliedern schließlich bestehen der fünfte und sechste Band (Nr. 44–60, entstanden 1910 bzw. 1912) der *Schlichten Weisen*. Sie tragen die Untertitel *Aus der Kinderwelt* (Band 5) bzw. *Aus Christa's und Lotti's Kinderleben* (Band 6) und sind den beiden Adoptivtöchtern Regers gewidmet bzw. auf diese explizit zugeschnitten.

Bereits der Vergleich der Textvorlagen der Eröffnungsstücke des fünften Bandes der *Schlichten Weisen* und der *Zeitungsausschnitte* verdeutlicht, dass Eisler sein Opus 11 dezidiert als bestimmte Negation der Reger'schen Kinderliedersammlungen konzipierte. Es handelt sich in beiden Fällen um die Vertonung von Kindergedichten, die kindliches Verhalten gegenüber einem Marienkäfer thematisieren, aber gegensätzlicher nicht sein könnten. Reger eröffnete *Aus der Kinderwelt* mit dem Lied *Klein Marie* auf ein Gedicht von Johannes Trojan, das dieser 1899 unter dem Titel *Marie auf der Wiese*⁸ publiziert hatte und das Ludwig Jacobowski im selben Jahr in seine Anthologie *Neue Lieder der besten neueren Dichter für's Volk* aufnahm,⁹ aus der es vermutlich Reger auch bezog.¹⁰ Eisler fand das Eröffnungsgedicht *Mariechen* für die *Zeitungsausschnitte* in einem Zeitungsbericht Walter Benjamins über das Volks- und Kinderliederarchiv des Lehrers und Volkskundlers Karl Wehrhan, wo

³ *Wir reden hier nicht von Napoleon* (siehe Anm. 1), S. 47.

⁴ Vgl. Walter Szmolyan, *Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins*, in *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1984 (= Musik-Konzepte, Bd. 36), S. 101–114.

⁵ Vgl. ebenda, S. 108.

⁶ *Wir reden hier nicht von Napoleon* (siehe Anm. 1), S. 164.

⁷ Vgl. Otto Sommerstorff, *Mei Bua* in *Fliegende Blätter* Bd. 118 (1903), Nr. 2997–3022, S. 259 und M. Meyer, *Abgeguckt* in ebenda Bd. 119 (1903), Nr. 3023–3048, S. 14.

⁸ Johannes Trojan, *Hundert Kinderlieder*, Berlin 1899, S. 92.

⁹ Ludwig Jacobowski, *Neue Lieder der besten neueren Dichter für's Volk*, Berlin 1899, S. 119.

¹⁰ Eine signifikante Anzahl der von Reger vertonten Liedtexte finden sich in Jacobowskis Sammlung.

es als Beispiel abgedruckt ist.¹¹ Während Trojans Kindergedicht das empathische Mitfiebern eines Kindes thematisiert, das den durch die Namensnennung „Klein Marie“ individualisierten Marienkäfer bei seinem zu einem Abenteuer überhöhten Gang über eine Blumenwiese beobachtet, beschreibt der Kinderreim bei Wehrhan eine Tierquälerei. Das sadistische Kind verstümmelt den wehrlosen Marienkäfer, um das „dumme Mariechen“ zum Patienten eines Arztspiels mit kindlich-schamanistischem Behandlungsritual zu machen.

Klein Marie

Marie auf der Wiese,
auf der Wiese, Marie,
alle Gräser und Blumen
sind größer als sie.
Mir wird schon ganz bang,
weil ich nirgends sie seh.
Ich hab sie verloren,
verloren im Klee.
Zwischen Sternblumen weiß
und den Glocken so blau
und den goldnen Ranunkeln, ei,
was ich da schau!
Das ist keine Sternblum,
ein Köpfchen ist das.
Ich hab sie gefunden,
gefunden im Gras.

Mariechen

Mariechen,
du dummes, dummes Viehchen!
Ich reiße¹² Dir ein Beinchen aus,
dann musst du hinken auf deinem Schinken.
Dann kommst du ins städtische Krankenhaus,
Da wirst du operiert,
mit Schmierseif' eingeschmiert;
dann kommt der deutsche Männerchor,
der singt dir ein schönes Liedchen vor.
Mariechen!
Du dummes, dummes Viehchen!

Eine weitere direkte Gegenüberstellung betrifft das Sujet der kindlichen Kriegsspiele. Im sechsten Band der *Schlichten Weisen* findet sich unter dem Titel *Das Brüderchen* Nr. 54 die Vertonung eines den Soldatenberuf als Jungenwunschtraum idealisierenden Gedichts von Hedwig Kiesekamp, die unter dem Pseudonym L. Rafael publizierte.¹³ Walter Benjamin zitiert in seinem Artikel als Beispiele aus der Wehrhan'schen Sammlung auch „einige Reime aus dem Weltkrieg mit ihrer vernichtenden satyrischen Kraft“,¹⁴ darunter einen Reim, den Eisler als Nr. 4 der *Zeitungsausschnitte* mit dem vermutlich selbstgewählten Titel *Kriegslied eines Kindes* vertonte.

¹¹ Vgl. Walter Benjamin, *Sammlung von Frankfurter Kinderreimen*, in *Frankfurter Zeitung* Nr. 607 vom 16. 8. 1925, 2. Morgenblatt, S. 2, Sp. 2f. Wehrhan veröffentlichte es in *Frankfurter Kinderleben in Sitte und Brauch, Kinderlied und Kinderspiel. Gesammelt, geordnet und herausgegeben von Karl Werhan*, Wiesbaden 1929, S. 116. Bei Werhan ist es in eine Abteilung von Neckversen auf Namen eingeordnet. Zwischen der Druckfassung und der Wiedergabe sowohl bei Benjamin als auch bei Eisler gibt es leichte Textvarianten.

¹² Bei Werhan mundartlich „roppe“. Ebenda.

¹³ Das Gedicht erschien in L. Rafael, *Goldgretels Weihnachtsbuch. Kindergedichte*, Münster 1910, S. 33. Reger besaß ein Exemplar der Erstausgabe mit Widmung von der Verfasserin.

¹⁴ Walter Benjamin, *Sammlung von Frankfurter Kinderreimen* (siehe Anm. 11), S. 2, Sp. 1. Später von Wehrhan veröffentlicht in *Frankfurter Kinderleben* (siehe Anm. 11), S. 97f. unter der Rubrik „Der Weltkrieg“.

Das Brüderchen

Ich werde Soldat!
 Im blitzenden Staat
 marschier ich umher
 und schulter's Gewehr.
 Und wer mich bedroht,
 den schieße ich gleich tot.
 Ich werde Soldat!

Kriegslied eines Kindes

Meine Mutter wird Soldat;
 da zieht sie Hosen an
 mit roten Quasten dran.
 Trara tschindra,
 meine Mutter wird Soldat.

Da bekommt sie einen Rock an
 mit blanken Knöpfen dran,
 da bekommt sie Stiefel an
 mit langen Schaften dran,
 da bekommt sie einen Helm auf
 mit Kaiser Wilhelm drauf.
 Trara, tschindra,
 meine Mutter wird Soldat.

Dann kriegt sie gleich ein Schießgewehr,
 da schießt sie hin und her,
 dann kommt sie in den Schützengrab'n,
 da fressen sie die schwarzen Rab'n,
 Meine Mutter wird Soldat.

Dann kommt sie ins Lazarett,
 da kommt sie ins Himmelbett,
 trara, tschindra. Traratatata,¹⁵
 meine Mutter wird Soldat!

1910, als Kieseckamp das Gedicht ihrer Weihnachtssammlung für Kinder beifügte, lag die letzte Kriegseteiligung Deutschlands, zumindest in Europa, fast 40 Jahre zurück.¹⁶ Dementsprechend beschränkt sich die Darstellung des Militärischen auf die schneidige Seite. Der Erste Weltkrieg hingegen brannte die mörderische Wirklichkeit des Krieges in das kollektive Bewusstsein ein, worauf, wie sich der Wehrhan'schen Sammlung entnehmen lässt, selbst der Kinderreim, wenngleich mit infantiler Mischung aus Realitätssinn

¹⁵ Die Imitation des Maschinengewehrfeuers ist eine Ergänzung Eislers. Eisler hatte als Gefreiter der österreichischen Armee den Stellungskrieg an der Isonzo-Front miterlebt (vgl. hierzu Peter Deeg, *Der Soldat Johann Eisler. Hanns Eisler in der k. u. k. Armee*, in *Eisler-Mitteilungen* 21. Jg., 58. Heft, Oktober 2014, S. 27–31).

¹⁶ Allerdings war Regers Schwager als Offizier der deutschen sogenannten „Schutztruppen“ 1904 während des Herero-Aufstands in Deutsch-Südwestafrika (heute Namibia) gefallen (vgl. hierzu Christopher Graf Schmidt, *Leben und Sterben des Hans von Bagenski*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 43. Heft (2023), S. 3–11. Für Reger selbst war seine Militärzeit eine Tortur, die ihn an seine psychischen und physischen Grenzen brachte (vgl. hierzu Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 102–107).

und Unbekümmertheit, reagierte. Bei den meisten der von Wehrhan in der Rubrik „Der Weltkrieg“¹⁷ zusammengestellten Reimen handelt es sich aber um politische Spottgedichte mit nationalistischer Zielrichtung, die mit Gewissheit nicht genuin dem Kindermund entstammen. Auch im 5. Band der *Schlichten Weisen* gibt es mit dem *Soldatenlied* Nr. 46 eine Gedichtvertonung, die nicht in das Sujet der „Kinderwelt“ passt, sondern eher dem militaristischen Selbstverständnis des Kaiserreichs entsprungen scheint. Zu diesem Gedicht von Martin Boelitz,¹⁸ das den Soldaten zum wachsamem, wehrhaften und integren Beschützer des Vaterlandes verklärt, gibt es in den *Zeitungsausschnitten* als Pendant die *Predigt des Feldkuraten* Nr. 7. Wie der Beititel erläutert, stammt der Textabschnitt „Aus einer Romanbeilage (Schwejk von J. Hašek)“. In der Grazer sozialdemokratischen Zeitung *Arbeiterwille* wurden ab dem 20. April 1926 über einen Zeitraum von annähernd einem Jahr Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* auszugsweise als Fortsetzungsroman abgedruckt. Der von Eisler vertonte Abschnitt gehörte jedoch nicht dazu.¹⁹ Voller Vorfreude referiert ein psychopathischer Offizier die vom Militärgeistlichen ausgemalten bevorstehenden Kriegsgräuelpredigten insbesondere gegen die Zivilbevölkerung.

Soldatenlied

So ein rechter Soldat
fürcht nicht Kugel und Streit,
und der Feind, wenn er naht,
find't ihn allzeit bereit.
Mit dem Säbel in der Hand,
auf der Schulter das Gewehr,
durch das ganze weite Land
zieht stolz er einher.
Schlag die Trommel, Kamerad
Trompeten blast an!
So ein rechter Soldat
ist ein tapferer Mann.

Predigt des Feldkuraten

Das wird sehr fein sein,
wie der Herr Feldkurat gesagt hat,
wenn der Tag zur Neige geht
und die Sonne mit ihren goldenen Strahlen
über dem Berg untergeht,
und auf dem Schlachtfeld, wie er gesagt hat,
das letzte Röcheln der Sterbenden zu hören sein wird.
Der letzte Atemzug sterbender Pferde
und das Jammern der Bevölkerung,
wenn ihnen die Hütten über dem Kopfe brennen!
Ich hab das sehr gern,
wenn Leute so blödeln wie verrückt!

¹⁷ Wehrhan, Frankfurter Kinderleben (siehe Anm. 11), S. 97–99.

¹⁸ Das Gedicht befindet sich in keinem der publizierten Gedichtbände von Martin Boelitz. Vermutlich erhielt es Reger als Manuskript direkt vom befreundeten Dichter.

¹⁹ Vgl. Jaroslav Hašek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, verf. 1921–1923, deutsche Übersetzung von Grete Reiner, Reinbek 1962, S. 445. Vermutlich wählte Eisler diese Passage aufgrund eigener traumatischer Erlebnisse aus. Während seiner Dienstzeit in einem ungarischen Regiment war Eisler nach eigenen Angaben von einem Vorgesetzten mit dem Tod bedroht worden für den Fall, dass er sich zur Aufwiegelung hinreißen ließe (vgl. Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München 1970, S. 326). Eisler war bereits als Mittelschüler gemeinsam mit seinen beiden älteren Geschwistern Mitglied in dem 1913 von Siegfried Bernfeld gegründeten politischen Debattierclub „Sprechsaal“ gewesen. Während seiner militärischen Ausbildung fiel er wegen Gehorsamsverweigerung auf und wurde von der Offiziersschule suspendiert (vgl. Deeg, *Der Soldat Johann Eisler*, siehe Anm. 15).

Die Ergänzung zum *Brüderchen* op. 76 Nr. 53, das seinen Berufswunsch Soldat imaginiert, ist das im sechsten Band der *Schlichten Weisen* das benachbarte *Schwesterchen*²⁰ op. 76 Nr. 54. Der Lebenstraum des Mädchens ist es, Hausfrau und Mutter zu werden. Auch in den *Zeitungsausschnitten* widmet sich der zweite Abschnitt der Nr. 5, *Aus einer Enquête*, dem Thema „Mutter und Vater“. In einer Fußnote erläutert Eisler, es handele sich um eine „Enquête des Landesschulrates an die Kinder der unteren Volksschulklassen: ‚Sinnbegriff des Wortes‘“.²¹ Weitere von Eisler vertonte Abschnitte aus dieser sogenannten *Enquête* betreffen die Begriffe „Die Sünde“ (Nr. 5, 1) und „Der Tod“ (Nr. 5, 3).

Das Schwesterchen

Ich werde Mama:
Und Kinder sind da!
Ich koche und wasche,
ich geh mit der Tasche
zu Markt und kauf ein:
Mama will ich sein!

Mutter und Vater

Die Mutter ist lieb und zart;
Der Vater ist ein Geldverdiener!
Wenn er abends spät nach Hause kommt,
so müssen wir ruhig sein!
Sonst schlägt er uns!

Die Textgegenüberstellung zeigt, worin Eislers Kritik an den „Kinderliedern dieser bekannten neckischen Art“ besteht und wie die *Zeitungsausschnitte* darauf reagieren. Der Bezug zu Regers *Schlichten Weisen* ist dabei lediglich exemplarisch. Während Eislers Textvorlagen sich empirisch abgesicherten wissenschaftlichen Untersuchungen verdanken, es sich also um teils lyrische, teils aphoristische Verse von Kindern handelt, besteht die herkömmliche Kinderlyrik aus Gedichten von Erwachsenen, die sich, nicht ohne pädagogische und damit auch ideologische Absicht, der Kinderwelt bedienen, um Lektüre bzw. Erziehungsliteratur für Kinder herzustellen.²² Wie Karl Wehrhan im Vorwort zur gedruckten Veröffentlichung seines Archivmaterials erläutert, entstand die Sammlung „in einem Zeitraum von etwa fünfzehn bis siebzehn Jahren und zwar von 1906 bis 1921/23. Sie beruht auf eigenen Forschungen, die ich von etwa von 1906 bis 1915 allein angestellt habe und wobei ich die Kinder auf der Straße und im Familienkreise, in der Schule und im

²⁰ Es schließt auch in der Textvorlage, *Goldgretels Weihnachtsbuch* von L. Rafael (siehe Anm. 13), an das *Brüderchen* an.

²¹ Tatsächlich handelt es sich um eine wissenschaftliche Erhebung über den „Wort- und Begriffsschatz der Wiener Schulkinder“, von der Theodor Steiskal in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* berichtete (vgl. ders., *Einiges über das Wortverständnis der Kinder*, in *Arbeiter-Zeitung* Nr. 281 vom 11. 10. 1924, S. 12, Sp. 1f. in der Rubrik „Erziehung und Unterricht“). Der im österreichischen Unterrichtsministerium tätige Pädagoge Steiskal war selbst an der Erhebung beteiligt und gab zur Illustration in seinem Bericht beispielhaft einige Antworten der sieben bis zwölfjährigen Kinder wieder, aus denen Eisler seine Liedertexte kompilierte. Neben den von Eisler aufgenommenen Begriffen nannte Steiskal in dem Artikel noch Beispiele zu den Worten „Sterben“ und „Gott“. Gefragt wurde aber auch nach praktischen Dingen wie Einrichtungsgegenständen, Kleidungsstücken, Essgeschirr oder Berufen (Lehrer, Doktor, Wachmann).

²² Dass ein Teil der von Wehrhan und seinen 22 namentlich genannten Mitstreiterinnen und Mitstreitern aus dem Schuldienst dem Kindermund abgelauchten Reime allerdings ursprünglich der Erwachsenenwelt entstammen, wird als Unschärfe eingestanden (siehe Wehrhan, *Frankfurter Kinderleben*, siehe Anm. 11, S. VII).

Kindergarten bei ihren Spielen und mancherlei Tätigkeiten belauschte und beobachtete. Nach etwa acht Jahren war die Sammlung so stattlich geworden, daß ich einen vorläufigen Abschluß machen konnte. Ich stellte eine Unzahl von Abschriften davon her und gab die einzelnen Abteilungen einer Reihe von Damen und Herren, die sich in freundlicher Weise zur Durchsicht und Ergänzung bereit erklärt hatten. Dabei wurde ein Fragebogen mit übergeben [...], der [...] dann nach weiterer Ergänzung von dem Frankfurter Verband für Volkskunde gedruckt worden war.²³ Auf einem Fragebogen beruhte auch die von Theodor Steiskal mitbetreute Erhebung.²⁴ Da die Untersuchung wissenschaftlich begleitet war, ist von einer repräsentativen Umfrage auszugehen. Die Altersgruppe wird mit „zweites bis achttes Schuljahr“²⁵ angegeben. Die Publikation Wehrhans umfasst 4160 Reimeinträge, die Zahl der Probanden der Wiener Erhebung aus dem Schuljahr 1923/24 wird nicht erwähnt. Wehrhan betont, dass seine Beispiele „aus allen Schichten der Frankfurter Bevölkerung stammen“.²⁶ Eislers Behauptung, die Kinderlieder aus den *Zeitungsausschnitten* kämen „aus der Gosse“ ist also ebenso zu relativieren wie die Herkunftsangabe „meist aus dem Wedding“. Letzteres trifft nur auf das *Kinderlied aus dem Wedding* Nr. 2 zu. Der Kinderreim aus dem „Proletenviertel von Berlin“, wie Eisler in einer Fußnote erläutert, war aber nicht Bestandteil der Wehrhan'schen Sammlung, sondern wurde unter dem Titel *Berliner Kinderpoesie* in dem von Stefan Großmann und Leopold Schwarzschildt herausgegebenen *Tage-Buch* von 1926 veröffentlicht.²⁷ Zu diesem Lied gibt es kein Pendant in den *Schlichten Weisen*. Die Werhan'sche Sammlung konnte Eisler zu diesem Zeitpunkt noch nicht rezipiert haben, da sie erst 1929 publiziert wurde. Er war also auf die wenigen von Benjamin vorgestellten Beispiele angewiesen. Benjamin, der sich bereits während der Frankfurter Zeit mit dem Thema Kindheit zu befassen begann,²⁸ wird vermutlich, wie wohl auch ein erheblicher Teil der Leserschaft der *Frankfurter Zeitung*, ebenfalls Regers *Schlichte Weisen* gekannt haben, sodass möglicherweise bereits seinerseits die Auswahl von *Mariechen* und *Meine Mutter wird Soldat* mit diesem Bezug erfolgte. Erst bei Eisler aber wird, wie dieser im Interview bekannte, das empirische Material bewusst gegen den Kitsch des bürgerlichen Selbstbildes einer heilen Kinderwelt in Stellung gebracht und damit auch ideologisch interpretiert.

Die Verfahrensweise ist in den *Zeitungsausschnitten* jeweils dieselbe. Eislers Textvorlagen füllen in bestimmter Negation jene Leerstellen aus, die bei den Reger'schen Vorlagen verbleiben, weil sie die dunkle Seite sowohl der kindlichen Psyche als auch der Lebensrealität ausblenden. *Mariechen* erzählt, was passieren kann, wenn das moralisch noch ungefestigte Kind den zuvor in *Klein Marie* mit Neugier beobachteten Marienkäfer fängt und an

²³ Ebenda, S. V.

²⁴ Steiskal, *Einiges über das Wortverständnis der Kinder* (siehe Anm. 21).

²⁵ Ebenda, Sp. 1.

²⁶ Wehrhan, *Frankfurter Kinderleben* (siehe Anm. 11), S. VI.

²⁷ *Das Tage-Buch*, hrsg. von Stefan Großmann u. Leopold Schwarzschildt, 7. Jg., 2. Halbjahr, Berlin 1926, S. 1534.

²⁸ Die Ergebnisse dieser jahrelangen Beschäftigung lagen 1933 als Manuskript mit dem Titel *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* vor. Theodor W. Adorno besorgte 1950 die posthume Veröffentlichung.

dem Tier seine ungezügelter Experimentierlust auslebt; es zunächst zum Patienten zurichtet, um es dann der ärztlichen Behandlung im Puppenstubenkrankenhaus zu unterziehen mit Schmierseifen-therapie sowie Chorgesang zur Förderung der Rekonvaleszenz. Im *Kriegslied eines Kindes* gibt es einen Kipp-Punkt genau an jener Stelle, an der die Korrespondenz zu *Das Brüderchen* endet. In beiden Gedichten wird zunächst ein Zivilist par excellence – Kind bzw. Mutter – als Soldat ausstaffiert und mit der euphemistischen Aufgabe betraut, „hin und her“ zu schießen. Während es *Das Brüderchen* damit bewendet lässt, führt das *Kriegslied eines Kindes* auch die Konsequenzen an, verbleibt dabei aber auf der verbrämenden Ebene kindlicher Vorstellungen. Anspielend auf den bekannten Kinderreim „Hoppe, hoppe Reiter“ fressen im *Kriegslied eines Kindes* die im Schützengraben getötete Mutter-Soldatin „die Raben“, woraufhin sie in das „Himmelbett“ kommt.²⁹ Im *Schwesterchen* (*Schlichte Weisen* Nr. 54) heißt es ebenso naiv wie lapidar: „Mama will ich sein, und Kinder sind da!“. Wie es dann den Kindern und auch der Ehefrau ergehen kann, berichten die *Zeitungsausschnitte*: „Der Vater ist ein Geldverdiener! Wenn er abends spät nach Hause kommt, so müssen wir alle ruhig sein, sonst schlägt er uns!“. Den mittleren Textabschnitt („wenn er abends spät nach Hause kommt, dann müssen wir ruhig sein“) hatte Eisler frei erfunden – möglicherweise aufgrund eigener Kindheitserfahrungen als Sohn eines Philosophen, der vermutlich viel zu Hause arbeitete. Die in „Mutter und Vater“ (*Aus einer Enquête* Nr. 5) beschriebene Beschränkung der familiären Beziehungen auf die materielle Seite sowie die Erfahrung häuslicher Gewalt zieht sich aber durch die Mehrzahl der von Steiskal angeführten Schülerantworten. *Aus einer Romanbeilage* (*Zeitungsausschnitte* Nr. 7) mit einem Abschnitt aus den Kriegserinnerungen des braven Soldaten Schwejk demaskiert das Selbstbild vom tapferen und ehrbaren Soldaten aus Boelitz' *Soldatenlied* (von Reger vertont als *Schlichte Weisen* Nr. 46), der, sobald er sich aus der heimischen Garnison hinaus ins Kriegsgeschehen begeben hat, seine Zerstörungswut an der wehrlosen Zivilbevölkerung auslässt.

*

Eisler hatte nach eigenem Bekunden die *Zeitungsausschnitte* op. 11 als Gegenpart „statt der üblichen Lieder, die ja damals zu Tausenden entstanden sind, Lieder [...] dieser bekannten neckischen Art“³⁰ vorgesehen, wobei er, wie der Vergleich der Textvorlagen zeigte, offenbar auch Regers *Schlichte Weisen* op. 76 zu dieser Dutzendware zählte. Dass aber Regers Ausgangspunkt bei den *Schlichten Weisen* ein ganz ähnlicher war wie bei ihm selbst und dabei sogar ebenfalls Zeitungsausschnitte eine Rolle spielten, konnte Eisler nicht wissen.

²⁹ Dass der Tod das kindliche Gemüt stark beschäftigt, dessen Fassungsvermögen aber übersteigt, zeigen die von Steiskal (*Einiges über das Wortverständnis der Kinder*, siehe Anm. 21, Sp. 1f.) wiedergegebenen Schülerantworten zu diesem Stichwort. In den *Zeitungsausschnitten* op. 11 hat Eisler im dritten Teil von *Aus einer Enquête* Nr. 5, „Der Tod“, eine Kompilation vorgenommen: „Wenn man stirbt, so weinen die Leute und der Pfarrer segnet sie ein. Wenn man stirbt, so ist man eine Leiche; die ist sehr schön, oder nicht schön. Man übersiedelt dann in ein besseres Jenseits, wenn man stirbt.“

³⁰ *Wir reden hier nicht von Napoleon* (siehe Anm. 1).

Zu Ostern 1903 erschien als Sonderheft des illustrierten Wochenblatts *Die Woche* eine Sammlung mit Liedern *Im Volkston* für Singstimme und Klavier. Ziel war es, einen Beitrag zur Förderung der gehobenen Hausmusik zu leisten.³¹ Zu diesem Zweck sollte eine von Joseph Joachim, Carl Krebs und Engelbert Humperdinck prominent geleitete Kommission 30 Komponisten auswählen und zur Einsendung von Liedern im Volkston anregen, welche „aus dem Geist unserer Zeit [...], aber im einfachsten Rahmen und mit den einfachsten Mitteln“³² stammen. Reger gehörte nicht zu den Auserwählten.³³ Da das Projekt nicht so erfolgreich verlief wie erhofft, entschloss sich die Redaktion, das Konzept zu einem allgemeinen Preisausschreiben auszuweiten. Aus einer Auswahl von 30 Einsendungen sollten die Leser die drei „sangbarsten und volkstümlichsten“³⁴ Lieder auswählen. Den Gewinnern winkten enorme Preisgelder von 3000, 2000 und 1000 Mark. Auch der vorher bei der Komponistenauswahl übergangene Reger beteiligte sich an dem Preisausschreiben mit einem Lied *Waldeinsamkeit*,³⁵ wurde aber in dem anonymisierten Verfahren wiederum nicht ausgewählt.³⁶ Stattdessen wurden aus den „nicht weniger als 8859“³⁷ Einsendungen Lieder vergleichsweise unbekannter Komponisten prämiert. Gewinner waren der Musikschullehrer Simon Breu aus Würzburg, der Musikdirektor Carl Adolf Lorenz aus Stettin und die Kölner Musikstudentin Alwine Feist. Wie sehr Reger diese Niederlage wurmte, zeigt seine Reaktion. Erst als er dem Redakteur Paul Nikolaus Cossmann das Manuskript von *Waldeinsamkeit* zum Abdruck in einem Prospekt der *Süddeutschen Monatshefte* anbot, korrigierte er seinen ursprünglichen Entschluss, dem Titel „den Zusatz: ‚Bei der Preiskonkurrenz der Woche durchgefallen‘“ beizufügen. Zur Erläuterung schrieb er: „1.) Gibt’s eine Unmasse von Leuten, welche mit größter Freude konstatieren, daß ich durchgefallen bin 2.) Würden 999% der Menschheit die Ironie gegenüber den Preisrichtern, die in dem bewußten Zusatz liegt, einfach nicht verstehen; 3) Wäre es mir in Anbetracht des künstlerischen Resultates des bewußten Preisausschreibens sehr fatal, wenn es bekannt würde, daß ich überhaupt da was einsandte“.³⁸

Stattdessen ersann Reger eine andere Form der Verarbeitung dieser Zurückstellung, die Eislers Anliegen, sich durch „negative Lyrik“³⁹ über die „bürgerliche Konzertlyrik“ zu

³¹ Vgl. Joseph Joachim, Engelbert Humperdinck, Carl Krebs, *Zum Geleit*, in *Im Volkston. Moderne Volkslieder komponiert für Die Woche*, Berlin 1903 (= 3. Sonderheft der *Woche*), S. [II].

³² Ebenda.

³³ Zu den Einsendern gehörten unter anderem Eugen d’Albert, Carl Reinecke, Hans Pfitzner, Max Schillings und Ludwig Thuille.

³⁴ Verlagsleiter August Scherl, *Unser Preisausschreiben*, in *Im Volkston. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche*, Berlin 1903 (= 5. Sonderheft der *Woche*), S. [I].

³⁵ Vgl. hierzu Stefan König, *Was uns das Manuskript erzählt. Zur Erstfassung von Max Regers Lied Waldeinsamkeit op. 76 Nr. 3*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 43. Heft (2023), S. 22–25.

³⁶ Die auf einem fränkischen Volksliedtext beruhenden Verse entnahm er der Anthologie *Aus deutscher Seele. Ein Buch Volkslieder*, zusammengestellt von Ludwig Jacobowski, Minden [1899] S. 30.

³⁷ Scherl, *Unser Preisausschreiben* (siehe Anm. 34), S. [II].

³⁸ Brief Regers an Paul Nikolaus Cossmann (*Süddeutsche Monatshefte*) vom 7. 1. 1904; Münchner Stadtbibliothek, Monacensia: Reger, Max AI/94 (auch vorheriges Zitat).

³⁹ Theodor W. Adorno über die *Zeitungsausschnitte* op. 11 in *Musikblätter des Anbruch* 11. Jg. (1929), 5. Heft, S. 219.

mokieren, durchaus vergleichbar ist. Reger nahm sich einige der in der *Woche* publizierten Preislieder des Wettbewerbs vor, um auf diese „Zeitungsausschnitte“ mit eigenen Liedern zu reagieren, indem er eine Parallelvertonung der Gedichte vornahm. Parallelvertonungen spielen in Regers Liedern eine wichtige Rolle. Während aber die Vertonung von Textvorlagen, die auch Richard Strauss und Hugo Wolf in ihren Liedern verarbeitet hatten, eher die Funktion einer „Hommage als Wettstreit“⁴⁰ erfüllen, dürfte Regers Motivation hier angesichts der Zweitrangigkeit der Kontrahenten wohl in der Kompromittierung der Juryentscheidung gelegen haben. Reger bezog sich auf vier der gekürten Lieder, um diesen Vorlagen seine Vorstellungen vom volkstümlichen Lied entgegenzusetzen: erstens *Schlaflied für's Peterle* der Kölner Musikstudentin Alwine Feist nach einem Gedicht von Carl Busse,⁴¹ zweitens *Daz iuwer min engel walte! (Alter Gruß)* nach einem mittelalterlich inspirierten Gedicht von Wilhelm Hertz, mit dem der Schweriner Musikdirektor Karl Adolf Lorenz den zweiten Preis des Wettbewerbs gewonnen hatte,⁴² drittens *Wenn die Linde blüht* (Gedicht ebenfalls von Carl Busse), mit dem die Meininger Musikstudentin Anna Cramer es in die Auswahl geschafft hatte,⁴³ und viertens *Am Brünnele* (Gedicht von Julius Gersdorff). Mit dieser Liedvertonung war der Geraer Kapellmeister Arnold Rust im Folgewettbewerb von 1904 erfolgreich gewesen.⁴⁴ Seine eigene Vertonung des Wiegenlieds von Busse, nun unter dem Titel *Schlafliedchen*, ordnete Reger noch den *Achtzehn Gesängen* op. 75 zu (als Nr. 14). Da Reger Josef Hofmiller, wie Cossmann Redakteur der *Süddeutschen Monatshefte*, bereits am 3. Dezember 1903 von der Fertigstellung des „neuesten [...] Cyclus“⁴⁵ Opus 75 berichtete, wird man die Parallelvertonung zu Alwine Feist als unmittelbare Reaktion auf die Veröffentlichung im Preisträgerband ansehen können. Die anderen drei Lieder aber gingen in den ersten Band der *Schlichten Weisen* op. 76 ein. Die zeitliche Nähe zwischen der am 5. Juni 1904 erfolgten Manuskripteinreichung der „2. Serie“, also der Nummern 8–14 des ersten Bandes von Opus 76 – und somit auch von *Am Brünnele* – und Rusts im Vormonat publizierter Komposition dürfte auch hier wieder ein Reiz-Reaktions-Mechanismus nahelegen. Der genaue Kompositionszeitpunkt der beiden übrigen Lieder lässt sich zwar nicht exakt bestimmen, Regers Hinweis vom 8. Februar 1904, er habe soeben „5 Volkslieder komponiert“⁴⁶, womit die „1. Serie“, also die ersten

⁴⁰ Vgl. Wolfram Steinbeck, *Hommage als Wettstreit. Regers Lieder nach Strauss*, in *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, hrsg. von Alexander Becker, Gabriele Gefäller u. Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XIII), S. 213–234. Dort befindet sich auch auf S. 233f. eine tabellarische Übersicht der Strauss/Reger-Parallelvertonungen.

⁴¹ Abgedruckt in *Im Volkston. II. Sammlung. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche*, Berlin (= 5. Sonderheft der *Woche*), November 1903, S. 17.

⁴² Abgedruckt in ebenda, S. 29.

⁴³ Abgedruckt in ebenda, S. 14f.

⁴⁴ Abgedruckt in *Im Volkston. III. Sammlung. Dreißig moderne Preislieder komponiert für Die Woche*, Berlin (= 6. Sonderheft der *Woche*), Mai 1904, S. 29f.

⁴⁵ Brief Regers an Josef Hofmiller (*Süddeutsche Monatshefte*) vom 3. 12. 1903; Münchner Stadtbibliothek Monacensia: Reger, Max A III/Konv. (Zugangsnummer 817/61).

⁴⁶ Brief Regers an Josef Hofmiller (*Süddeutsche Monatshefte*) vom 8. 2. 1904; Münchner Stadtbibliothek Monacensia, Signatur: Reger, Max A III/Konv. (Zugangsnummer 825/61).

sieben Lieder von Opus 76 gemeint waren, passt jedoch nicht in das Interpretationsschema einer Affektreaktion, da sich darunter mindestens eine der Parallelvertonungen zum November-Heft *Im Volkston. II. Sammlung* befunden haben muss, also ein Zeitraum von etwa drei Monaten zwischen den Ereignissen lag.

Während Eisler auf der Ebene der Textvorlagen eingriff, um den seiner Meinung nach „neckisch“-beschränkten Kindergedichten der Schriftstellerinnen und Schriftstellern den wahren Kindermund entgegenzuhalten,⁴⁷ zielte Reger auf die Musik der herkömmlichen Liedkompositionen im Volkston ab. Das *Schlafliedchen* op. 75 Nr. 14, mit dem Reger auf das wohl schlichteste der Preisträgerlieder reagierte, ist in eines seiner avanciertesten Liedopera integriert und passt sich hinsichtlich der harmonischen Komplexität und der anspruchsvollen Melodieführung der Singstimme nahtlos in dieses Umfeld ein. Anders als bei den Parallelvertonungen mit Liedern von Richard Strauss, bei denen auch ein technisches Kräftemessen Teil der Motivation gewesen sein dürfte, ist bei der Gegenüberstellung zu Alwine Feists *Schlaflied für's Peterle* angesichts des zu großen Niveauunterschieds wohl von einer anderen Zielrichtung auszugehen. Vielmehr deutet Reger den Inhalt des Gedichts gänzlich anders als Feist. Während die Kölner Musikstudentin Busses Gedicht musikalisch als kleinen Groteskmarsch umsetzt und das Umhergehen des Sandmanns auf Zehenspitzen illustriert, also eigentlich nicht konkret auf die Aufgabenstellung des Preisausschreibens eingeht, dezidiert ein Lied im Volkston zu komponieren, nimmt sich Reger genau dieser Aufgabe auf sehr originelle Weise an. Sein *Schlafliedchen* ist ein Wiegenlied im 3/8-Takt und bedient damit ein Genre des Volkslieds.⁴⁸ Die stufenreiche, stark chromatisierte und schweifende Harmonik steht hierzu nur scheinbar im Widerspruch. Zwar entspricht sie nicht den Genrenormen, die eher einen einfachen, den (zumindest vorgestellten) Wiegevorgang unterstützenden zirkulären harmonischen Verlauf nahelegen, offenbar ging es Reger aber gar nicht darum, diese mechanische Außenseite darzustellen, sondern vielmehr auf den physiologischen Effekt zu reflektieren, nämlich das allmähliche Wegdämmern des einschlafenden Kindes. Ein möglicher Bezug zur Vorlage, der Komposition von Alwine Feist, könnte in der Melodiebildung liegen. In beiden Liedern gibt es in der Melodie alternierend mit einer diatonischen Struktur eine Dreiklangsbrechung im punktierten Rhythmus. Während sich diese Figur im *Schlaflied für's Peterle* aus der Marschthematik herleitet, ist sie bei Regers *Schlafliedchen* nicht inhaltlich motiviert, also möglicherweise eine bewusste Anspielung auf die Vorlage.

⁴⁷ Im Hanns-Eisler-Archiv an der Akademie der Künste, Berlin befindet sich unter der Signatur HEA 3470 eine ausgeschnittene Zeitungs-Rezension ohne Quellenangabe, aber mit der handschriftlichen Ergänzung des Autornamens „Eberhard Preussner“. In dieser Rezension wird Eisler in Bezug auf die *Zeitungsausschnitte* op. 11 als „Zille der Musik“ bezeichnet. In der fraglichen Zeit war Eberhard Preußner Redakteur der Zeitschrift *Die Musik*. Dort ist die Rezension aber nicht nachweisbar, sodass ein Irrtum bei der Zuschreibung nicht ausgeschlossen ist.

⁴⁸ Gewidmet ist es „Frau Ludwig Hess für ihr Prinzchen“. Mit dem Sänger Ludwig Hess verband Reger eine Künstlerfreundschaft. Dessen Frau Marie Louise gebar 1903 den Sohn Walter Arnold, der offenbar den Kosnamen „Prinzchen“ hatte.

Beispiel 1. Alwine Feist, *Schlaflied für's Peterle*, T. 1–10, abgedruckt in *Im Volkston. II. Sammlung. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche*, Berlin 1903, S. 17.

Schlaflied für's Peterle.
(Carl Busse.)

Alwine Feist.

Allegretto.

1. Sum, sum, der Sandmann geht, ach, wie dun- kel, ach wie spät!
2. Sum, sum, der Sandmann geht, komm, nun sprich dein Nacht-ge- bet:

Tritt zu je - dem Kind in's Haus, streut die stil- len Kör- ner aus. 3. Falt' die Händchen,
Lie - ber Gott, mach' du mich fromm, dass ich in den Him- mel komm!

Auch bei *Am Brünnele*, wie erwähnt, komponiert unmittelbar nach der Veröffentlichung des gleichnamigen Liedes von Arnold Rust in der dritten Sammlung *Im Volkston*, wählte Reger einen grundsätzlich anderen kompositorischen Weg als die Vorlage. Während bei Rust die Klavierbegleitung lediglich die Singstimme stützt, bildet sie bei Reger eine eigene musikalische Schicht aus, die, wie beim *Schlafliedchen* op. 75 Nr. 14, illustrativ vorgeht. Imitierte beim *Schlafliedchen* der Klavierpart das Abgleiten in den Halbschlaf, ahmt er in *Am Brünnele* das zarte Plätschern des Wassers nach.

Am Brünnele ging als Nr. 9, wie auch die verbleibenden beiden Parallelversionen zu den Preisliedern aus der *Volkston*-Sammlung (*Daz iuwer min engel walte!* und *Wenn die Linde blüht*), zusammen mit Regers abgelehntem Wettbewerbsbeitrag *Waldeinsamkeit* in den ersten Band von Regers eigener Sammlung mit Liedern im Volkston ein, den *Schlichten Weisen* op. 76. Die Haltung der Wettbewerbsjury zu Regers Einsendung ist nicht dokumentiert. Der Vergleich mit den preisgekrönten Liedern gibt aber deutliche Hinweise. Regers Singstimme ist durchweg virtuoser, beinhaltet gelegentlich auch weniger gut sangbare Intervalle, der Klavierpart ist elaborierter, harmonisch reicher und technisch anspruchsvoller. Keineswegs aber war *Waldeinsamkeit* jenseits jener Liedtradition angesiedelt, die sich auf den Volkston beruft und deren prominentester Vertreter wohl seinerzeit Johannes Brahms war. Der Grund für Regers Ablehnung bei dem Preisausschreiben dürfte nicht darin gelegen haben, dass Reger den Ton nicht getroffen hätte, sondern dass

Beispiel 2. Max Reger, *Schlafliedchen* op. 75 Nr. 14, T. 1–8, Lauterbach & Kuhn, München 1904.

Frau LUDWIG HESS für ihr Prinzenchen. 8

Schlafliedchen.

(Carl Busse.)

Für mittlere Stimme.

Sehr zart und leise bewegt. (*Nie langsam.*) *sempre p ed espress.* Max Reger, Op. 75. No. 14.

Sum, sum, der Sand - - mann geht, ach wie
sempre assai delicato
pp sempre una corda
con Pedale
 dun - - kel, äch wie spät, wie spät!

die für Regers Verhältnisse überschaubaren technischen Schwierigkeiten möglicherweise die Fähigkeiten des adressierten Laienpublikums überstiegen.

Diesem ersten, fünfzehn Lieder umfassenden Band der *Schlichten Weisen* von 1904 ließ Reger zwischen 1905 und 1912 fünf weitere Bände mit insgesamt 60 Liedern folgen, wobei den letzten beiden Bänden – auf die Eisler anzuspielen scheint – die Sonderstellung zukommt, dass sie ausschließlich aus Vertonungen von Kindergedichten bestehen. Der Kompositionsanlass war ein biographischer. Das Ehepaar Reger hatte in Ermangelung eigener Kinder 1907 Christa (1905 als Marie Martha Heyer geboren) und 1908 Lotti (1907 als Selma Charlotte Meinig geboren) adoptiert. Im Spätsommer 1910 komponierte Reger die *Acht Kinderlieder* und widmete sie den beiden angenommenen Töchtern. Seinem Verleger kündigte er den Band als „Weihnachtsüberraschung“ an, die sich „als Geschenkwerk famos“⁴⁹ eigne. Zwar war Eisler solchen Geschäftsideen gegenüber ebenfalls aufgeschlos-

⁴⁹ Undatierte Auszugstranskription des Begleitschreibens zu einer Postsendung vom 2. oder 5. September 1910 an Hugo Bock, den Verlagsleiter von Ed. Bote & G. Bock, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag Ed. Bock & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXII), S. 187. – Die Datierung ergibt sich aus der Dokumentation von zwei Sendungen an den Verlag (vgl. *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen mit Werthangabe, einzuschreibenden Packetsendungen, sowie Sendungen mit Postnachnahme*, Meininger Museen, Abteilung Musikgeschichte mit Max-Reger-Archiv, Inventarnummer: XI-4 3314, Bl. 46).

sen – im Dezember 1929 komponierte er für eine Schallplattenproduktion⁵⁰ des Labels Versandhaus Arbeiter-Kult das, wie es im Untertitel heißt, „proletarische Weihnachtslied“ *Der neue Stern* auf einen Text von Erich Weinert –⁵¹ es ist aber sehr fraglich, ob selbst ein politisch aufgeschlossener Verlag wie die Universal-Edition,⁵² Eislers damaliger Herausgeber, dessen „realistische“ Kinderlieder beispielsweise aus den *Zeitungsausschnitten* op. 11 als dezidierte Weihnachtsgabe angepriesen und damit die Harmonie des Familienfestes bei seinen bürgerlichen Adressaten aufs Spiel gesetzt hätte.

Realismus reklamieren aber auch Regers Kinderliedersammlungen in den *Schlichten Weisen* für sich. Gegenstand ist nicht das auf sich selbst gestellte und sich unter seinesgleichen bewegende Kind, dem Karl Wehrhan mit seiner empirischen Studie und Eisler mit seinen *Zeitungsausschnitten* op. 11 eine Öffentlichkeit verschaffte, sondern es wird von den Eltern behütet und bei seiner Weltdeckung liebevoll begleitet. In diesem „Kinderparadiese“⁵³ kommt, anders als in Eislers *Mariechen* op. 11 Nr. 1, auch beim ausgelassenen Spiel mit der genügsamen Schlenkerpuppe niemand zu Schaden (*Ein Tänzchen* Nr. 49). Statt geschlagen zu werden (*Mutter und Vater* aus den *Zeitungsausschnitten* op. 11), erfährt das Kind lediglich sanfte Ermahnungen (*Lutschemäulchen* Nr. 45), die altersgerecht an seinen Verstand appellieren (*Schlaf ein* Nr. 47). Behutsam wird es auf bevorstehende Konflikterfahrungen vorbereitet (*Die fünf Hühnerchen* Nr. 51). Es findet Schutz und Trost bei der Mutter (*Furchthäschen* Nr. 55), wird fantasievoll und spielerisch in seine Lebenswelt eingeführt und bei seinen ersten Erfahrungen mit Natur (*Der Igel* Nr. 56, *Die Bienen* Nr. 57) und Kultur (*Mariä Wiegenlied* Nr. 52, *Knecht Ruprecht* Nr. 50, *Der König aus dem Morgenland* Nr. 60) angeleitet.

1902 hatte die schwedische Reformpädagogin Ellen Key das „Jahrhundert des Kindes“⁵⁴ ausgerufen und postuliert, „selbst wie das Kind zu werden, ist die erste Voraussetzung, um Kinder zu erziehen. [...] Das bedeutet, sich von dem Kinde ebenso ganz und einfältig ergreifen zu lassen, wie dieses selbst vom Dasein ergriffen wird; das Kind wirklich wie seinesgleichen zu behandeln“⁵⁵. Die von Reger in den beiden Kinderliedersammlungen der *Schlichten Weisen* vertonten Gedichte erscheinen als ästhetische Umsetzung dieses Konzepts und richten sich somit nicht in erster Linie an Kinder, sondern

⁵⁰ Mitwirkende waren Renée Stobrawa, das Ensemble „Gruppe Junger Schauspieler“ und die Agitprop-Formation „Die Stürmer“.

⁵¹ 1931 war *Der neue Stern* Gegenstand eines Verbotsverfahrens wegen Blasphemie. Das Reichsgericht befand aber in einer Revisionsverhandlung, dass das Lied eine berechtigte Sozialkritik formuliere und die Jazzparodien auf „zwei der innigsten Weihnachtslieder ‚Stille Nacht, heilige Nacht‘ und ‚Es ist ein Ros‘ entsprungen“ diesen Tatbestand nicht erfüllten (vgl. Kopie des Aktenauszugs mit der Urteilsbegründung vom 22. November 1932; Akademie der Künste, Berlin, Hanns Eisler Archiv, Signatur: HEA 3440).

⁵² Sowohl die *Zeitungsausschnitte* op. 11 als auch die offensiv politischen *Balladen* opp. 18 und 22 auf Texte von Bertolt Brecht, Walter Mehring, David Weber, B. Traven, Kurt Tucholsky, Julian Arendt und Anna Gmeyer erschienen dort.

⁵³ Vgl. stellvertretend Victor Blüthgen, *Im Kinderparadiese. Kinder-Lieder und Reime*, Gotha 1905. Dem Band (S. 61) entnahm Reger den Liedtext für *Die fünf Hühnerchen* op. 76 Nr. 51.

⁵⁴ Vgl. Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes. Studien von Elly Key*, autorisierte Übertragung von Francis Maro, Berlin 1902.

⁵⁵ Ebenda, 6. Aufl. Berlin 1904, S. 112.



Abbildung 1. Heinrich Zille, *Hof im Scheunenviertel*. Lithographie, 1919, 28. Blatt des Zyklus *Zwanglose Geschichten und Bilder*.

an deren Eltern. Der von Eisler erhobene Vorwurf des Eskapismus ginge damit an der Intention vorbei, die eben nicht in der Beschreibung der Wirklichkeit besteht, sondern in der Formulierung eines Erziehungsideals. Dass die Realität bisweilen eine andere ist, worauf die *Zeitungsausschnitte* hinweisen (siehe Nr. 1 *Mariechen* und „Mutter und Vater“ aus Nr. 5), wird von Key nicht bestritten, sondern als zu überwindender Mangel beschrieben. In Bezug auf die körperliche Züchtigung meinte sie: „Und solange Haus und Schule diese Erziehungsmittel gebrauchen, wird in dem Kinde selbst die Brutalität auf Kosten der Humanität entwickelt. Das Kind wendet gegen Tiere, jüngere Geschwister, Kameraden die Methode an, die man ihm gegenüber anwendet“.⁵⁶ Eisler war während seiner Wiener Jugend mit dem sechs Jahre älteren Reformpädagogen, Jugendforscher und Psychoanalytiker Siegfried Bernfeld (1892–1953) befreundet.⁵⁷ Da beide Mitte der 1920er-Jahre in

⁵⁶ Ebenda, S. 149.

⁵⁷ Siehe Anm. 19.



Abbildung 2. Max Reger mit seiner Frau Elsa und den Töchtern Lotti und Christa beim häuslichen Lesen, Leipzig 1910, Fotografie E. Hoenisch. Max-Reger-Institut, Fotoalbum Elsa Regers: Mm. 020.

Berlin lebten, könnte der Kontakt auch zur Zeit der Komposition der *Zeitungsausschnitte* weiterbestanden haben, deren Entstehung von der Textaufstellung im Sommer 1925 bis Ausschrift der autographen Partituren zwischen im Herbst 1926 und Ende 1927 reicht.⁵⁸ 1925 hatte Bernfeld auch sein freudomarxistisches Hauptwerk *Sisyphos oder die Grenzen der Erziehung* im Internationalen Psychoanalytischen Verlag veröffentlicht.⁵⁹ Im Vorwort zur zweiten Auflage wandte Bernfeld gegen die Idealisten in der Erziehungswissenschaft ein: „Nicht die Pädagogik baut das Erziehungswesen, sondern die Politik. Nicht Ethik und Philosophie bestimmt [sic] das Ziel der Erziehung nach allgemein gültigen Wertungen, sondern die herrschende Klasse nach ihren Machtzielen; die Pädagogik verschleiert bloß diesen höchst häßlichen Vorgang mit einem schönen Gespinnst von Idealen. Nicht die Erziehung verwirklicht das Menschheitsideal vom Menschen, sondern die Umwälzung der heutigen Gesellschaft schafft den Raum für einen höheren Menschheitstyp [...].“⁶⁰ Von diesem Standpunkt aus, den Eisler sicherlich teilte, nehmen die *Zeitungsausschnitte* die gesellschaftlichen Verhältnisse zumindest in den Blick, während die „Erziehung aber [...] immer rückständig [...] ist. [...] Sie erhält den gewonnenen Strukturzustand“,⁶¹

⁵⁸ Vgl. Hanns Eisler, *Lieder für Singstimme und Klavier 1922–1932*, hrsg. von Knud Breyer, Wiesbaden 2020 (= Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie III, Bd. 2,1), S. 163f.

⁵⁹ Siegfried Bernfeld, *Sisyphos oder die Grenzen der Erziehung*, Leipzig, Wien u. Zürich 1925.

⁶⁰ Ebenda, 2. Aufl. 1928, S. [II].

⁶¹ Ebenda, S. 126.

wie sich in den *Schlichten Weisen* insbesondere an den beiden Kieseckamp-Gedichten *Das Brüderchen* und *Das Schwesterchen* (Nr. 53 und 54) exemplarisch ablesen lässt. Zur Verdeutlichung führt Bernfeld aus: „Ob der heute geborene Knabe 64 Prozent oder 9 Prozent Wahrscheinlichkeit hat, diese Erde, kaum begrüßt, wieder zu verlassen, bestimmt seine Geburtssituation: ob er in ‚Berlin-Wedding, der Proletarierhöhle‘ oder im Tiergartenviertel geboren wurde. Die gleiche Tatsache wird darüber entscheiden, ob er jene kindlichen Konflikte durchleben wird, die dem einzigen, vereinzelt, zweiten, dritten oder jene, die dem Mitglied einer acht- oder zwölfköpfigen Familie beschieden sind.“⁶² Die Kinderwelt von Christa und Lotti spielt sich natürlich auf dem Niveau des Berliner Tiergartenviertels im Kontext einer Kleinfamilie ab, während Eisler mit *Kinderlied aus dem Wedding* op. 11 Nr. 2 explizit die „Proletarierhöhle“ zu Wort kommen lässt, aus der allerdings auch Regers Adoptivkinder ursprünglich stammten.⁶³

*

Hanns Eislers *Zeitungsausschnitte* op. 11 und Max Regers thematisch auf seine beiden Adoptivtöchter zugeschnittenen Abschlussbände der *Schlichten Weisen* op. 76 weisen nicht nur inhaltliche Überschneidungen auf, auch hinsichtlich ihrer Bedeutung im Werkzusammenhang nehmen sie eine vergleichbare Rolle ein. Pointiert könnte man sagen, dass nicht nur, wie erwähnt, Regers *Schlichte Weisen* sich ursprünglich Zeitungsausschnitten verdanken, nämlich den in *Der Woche* abgedruckten Preisliedern, sondern umgekehrt Eislers *Zeitungsausschnitte* auch als seine eigenen „Schlichten Weisen“ bezeichnet werden können. Beide Sammlungen markieren einen vergleichbaren Wendepunkt im Werk der beiden so unterschiedlichen Komponisten, der auf derselben Tendenz beruht, nämlich der Vereinfachung eines vormals erreichten Standes des Komponierens nicht zuletzt mit dem Ziel der Popularisierung.

1919 war Hanns Eisler nach kurzer Konservatoriumsausbildung bei Karl Weigl Privatschüler im Gruppenunterricht bei Arnold Schönberg geworden, womit sein langgehegter, 1917 durch eine von Schönberg selbst geleitete Aufführung der *Kammersymphonie* op. 9 genährter Wunsch in Erfüllung ging. Teils von Schönberg selbst, teils von dessen Assistenten Anton Webern unterrichtet, machte Eisler rasche Fortschritte, avancierte zu einem Lieblingsschüler Schönbergs und war 1925 auch der erste der Studenten, der, also noch vor Webern und Alban Berg, die von seinem Lehrer entwickelte neue Technik umsetzte und eine dodekaphone Komposition verfasste.⁶⁴ Im selben Jahr hatte Eisler mit seiner Klaviersonate op. 1 den Künstlerpreis der Stadt Wien gewonnen und einen Vertrag bei der Universal-Edition erhalten, wo nicht nur die Schönberg gewidmete erste Klaviersonate, sondern auch sein Gesellenstück, die Anton Webern zugeeigneten Sechs Lieder für

⁶² Ebenda, S. 121.

⁶³ Es handelte sich bei den beiden Mädchen um uneheliche Heimkinder von berufstätigen Frauen aus dem Arbeitermilieu. Vgl. hierzu Popp, *Max Reger. Werk statt Leben* (siehe Anm. 16), S. 287f.

⁶⁴ *Palmström* op. 5.

Gesang und Klavier op. 2 erschienen. Umgehend wurden dort auch die Vier Klavierstücke op. 3, *Palmström* op. 5 für Sprechstimme und Kammerensemble, die *Zweite Sonate für Klavier in Form von Variationen* op. 6, das Duo für Violine und Violoncello op. 7 und die Klavierstücke op. 8 verlegt. Eislers Kompositionen kamen auf Jahrestagungen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) und bei den Donaueschinger Musiktagen zur Aufführung.⁶⁵ Alles deutete auf eine glänzende Karriere als Avantgarde-Komponist in der Gefolgschaft der Zweiten Wiener Schule hin. Auch Reger hatte sich in seiner Münchener Zeit zwischen 1901 und 1904 mit seinen Liedopera opp. 62, 66, 68, 70 und 75, dem Klavierquintett op. 64, der Violinsonate op. 72 und dem Streichquartett op. 74 den Ruf erworben, „extremster Fortschrittler schlimmster Sorte!“⁶⁶ zu sein, der „die Komplizierung sämtlicher musikalischer Parameter auf die Spitze trieb.“⁶⁷ Für beide Komponisten bedeutete, bezogen auf die Gattung Lied, – für Eisler nach den Sechs Liedern op. 2, für Reger nach den Achtzehn Gesängen op. 75 – die Hinwendung zu den *Schlichten Weisen* (Reger) bzw. zu den *Zeitungsausschnitten* (Eisler) eine Abkehr von diesem eingeschlagenen Weg, wenngleich aus einer unterschiedlichen Konstellation von inneren und äußeren Motiven.

Eislers Sechs Lieder für Gesang und Klavier op. 2 und Regers Liedersammlungen von den 16 Gesängen op. 62 bis zu den Achtzehn Gesängen op. 75 sind von der zeitgenössischen Kritik ähnlich wahrgenommen und beurteilt worden. Angesichts der Uraufführung von Opus 2 schrieb Hermann Ensslin: „Ausgesprochen missfallen haben mir die Lieder op. 2 (Uraufführung) von Hanns Eisler. Diese offenbar von Schönberg herkommende Musik in ihrer gekünstelten, unnatürlichen Haltung ist durchaus unerfreulich und dazu auch bereits überlebt. Es ist ein ständiges Deklamieren der Singstimme in möglichst unbequemen Lagen und Sprüngen, von einem Eingehen auf die Stimmung oder Form der Verse ist keine Rede [...]“⁶⁸ Bereits gegenüber Reger war beklagt worden, dass seine Lieder „auf eine natürlich empfundene Sprachmelodie“⁶⁹ keinen Wert legten, sondern vielmehr die Singstimme „in Dehnungen, Synkopen, gebundenen und ungebundenen Sprüngen schwelgend [...] nirgends eine rhythmische Gliederung“⁷⁰ erkennen lasse und folglich in dieser „Deklamations-Musik“ der Sprache so nahe gerückt [sei], daß nur noch wenig übrig bleibt, sie ganz erreicht zu haben.“⁷¹ Im Gegenzug monierte Wilhelm Altmann in Bezug auf Opus 75 eine „der Melodiestimme gegenüber oft rücksichtslose Klavierbegleitung.“⁷² Karl Thiessen meinte, ebenfalls zu Opus 75, dass zu Lasten des Gesangs „eine

⁶⁵ 1925 erfolgten die Uraufführungen des Duos op. 7 bei der IGNM-Tagung in Venedig und der *Sechs Lieder* op. 2 in Donaueschingen.

⁶⁶ Brief Regers an seinen Weidener Klavier- und Orgellehrer Adalbert Lindner vom 29. 5. 1902; Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung: L 38.

⁶⁷ Popp, *Max Reger. Werk statt Leben* (siehe Anm. 16), S. 183.

⁶⁸ Hermann Ensslin, *Fünftes Donaueschinger Kammermusikfest*, in *Neue Musik-Zeitung* 46 Jg. (1925), 22. Heft, S. 518.

⁶⁹ Arthur Smolian zu Opus 62 in *Leipziger Zeitung* Nr. 49 vom 28. 2. 1903, 1. Beilage, S. 758.

⁷⁰ Wilhelm Kienzl, Notenrezension zu Opus 66, in *Grazer Tageblatt* 13. Jg., Nr. 99 vom 10. 4. 1903, Morgenausgabe, S. 1.

⁷¹ [Fritz Hoyer] in *Staatsbürger-Zeitung* XXXIX. Jg., Nr. 105 vom 4. 3. 1903, Morgenausgabe, 2. Beilage, S. 1.

⁷² Wilhelm Altmann, *Musikalien*, in *Die Musik* 4. Jg. (1904/05), 12. Heft (2. Märzheft 1905), S. 430.

an musikalischen Schilderungen reiche Begleitung eine immer größere Rolle zu spielen beginnt“, was nicht nur zu einer „merkwürdige[n] „Gleichförmigkeit“ in Regers Liedbegleitungen“ führe, sondern zudem in der Konsequenz das „Klavierstück mit obligatem Gesang“⁷³ nach sich zöge. Ein „einheitliches, fast uniformes Gepräge [...] der Diktion der Schönberg-Gefolgschaft“ diagnostizierte auch Hans Heinz Stuckenschmidt. Als Ursache benannte er

„nicht so sehr die Melodik mit ihrer Vorliebe für große Intervalle, nicht so sehr die atonale Harmonik, [sondern] jene seltsame Durchwachsung des Homophonen mit dem Polyphonen, jene Einstellung, die zwischen dem Horizontalen und dem Vertikalen keinen Wesensunterschied mehr erblickt, die Durchdringung des Akkordes mit der melischen Logik. Die konzentrierte Gestaltungsform dieses Stils hat der älteste Schönberg-Schüler gefunden. Anton Webern, der auf diesem Wege zu einer einzigartigen musikalischen Aphoristik vordrang. Auch diesem Extrem hat sich Eisler auf der Suche nach sich selbst für kurze Zeit genähert. Das Resultat sind [...], [als] der einzige Ausflug ins Esoterische [...] die sechs Lieder op. 2 [...].“⁷⁴

Als beliebiges Beispiel aus Opus 2 lässt sich das Eröffnungstück *So schlafe nun, du Kleine* Nr. 1 heranziehen, das als Wiegenlied in den Sujetbereich der Kinderlieder gehört. Während die Singstimme in großen Bögen (T. 3–6, 7–9, 13–17), trotz der nicht genre-gerechten Melodieführung mit den von Ensslin bemängelten Merkmalen, einen wiegenden Duktus ausführt, verhält sich das Klavier, obgleich motivisch durchaus mit der Singstimme verbunden,⁷⁵ eigenständig und unabhängig von der Textaussage. Es bildet, um die Begrifflichkeit Stuckenschmidts aufzugreifen, eigene, variativ aufeinander bezogene zweitaktige „Aphorismen“ aus, die eher „melischer Logik“ folgen als einer geregelten Akkordprogression, obgleich durch die gehäuften Terzenketten (im Zusammenklang stark alterierende) diatonische Akkorde noch die Basis bilden.

Regers *Einsamkeit*, das Abschlusslied der Achtzehn Gesänge op. 75 hat eine nicht unähnliche „esoterische“ Anmutung, was die aphoristische Gestaltung des eigenständigen Klaviers angeht, zu dem sich die deklamierende Singstimme motivisch unabhängig verhält. Anders als bei Eisler zeichnet sie sich durch eine schrittweise statt einer ausgreifenden Melodieführung aus, aber auch sie beschreibt große Bögen. Der schwebende und richtungslose Eindruck, den beide Lieder vermitteln, kommt bei Reger durch die Harmonik zustande. Die Tonika D-Dur wird erst im Schlussakkord erreicht. Nur einmal, als gleich wieder suspendierte innere Melodie in der rechten Hand (T. 5–6), werden immerhin die Töne des Tonika-Akkords in Moll exponiert. Ansonsten tendiert Reger zu einer schweifenden Harmonik, die zwar, anders als bei Eisler, die Tonalität nicht infrage stellt,

⁷³ Karl Thiessen, *Neue Lieder*, in *Signale für die Musikalische Welt* 62. Jg. (1904), Nr. 63/64 (23. November), S. 1155.

⁷⁴ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Hanns Eisler*, in *Musikblätter des Anbruch* 10. Jg. (1928), 5. Heft (Mai), S. 164 (auch vorheriges Zitat).

⁷⁵ Beispielsweise kehren die eingeklammerten Töne des Klaviervorspiels ([dis²], [cis²], h, a', [gis²], [e²], [Fis]) in anderer Oktavlage und teils perpetuiert, aber in gänzlich anderer Diktion, im Beginn des Gesangs wieder (T. 2 Zählzeit 6 bis T. 4 Zählzeit 1). Im Gegenzug übernimmt in T. 1 das Klavier den punktierten Rhythmus vom Gesang, und in T. 8–9 werden beide sogar unisono geführt.

Beispiel 3. Hanns Eisler, *So schlafe nun, du Kleine* op. 2 Nr. 1, T. 1–8, Universal Edition A.G., Wien 1925.

Leicht bewegte ♩ (♩)

So schla - fe nun, du Klei - ne! Was

wei - - nest du? Sanft ist im Mon - den - schei - ne und süß die_

p *zart* *pp* *ppp* *pp* *poco rit.* *p*

Beispiel 4. Max Reger, *Einsamkeit* op. 75 Nr. 18, T. 1–6, Lauterbach & Kuhn, München 1904.

Langsam, sehr ausdrucksvoll. *p espress.*

Die ihr Fel - sen und Bäu - me be - wohnt, —

o heil - - sa-me Nym - phen, ge - bet jeg - lichem gern, was er im stil -

espress. *p* *espress.* *sempre* *sempre dolce ed espress.* *dolce* *espress.*

aber dennoch die Grenzen als Bezugssystem auslotet, indem sie extrem stufenreich, teils über chromatische Progression, ausgeführt wird, es zu beständigen Akkordumdeutungen kommt und die Etablierung eines harmonischen Zentrums auch durch die Bevorzugung mediantischer Bereiche vermieden wird. Zu dieser Uneindeutigkeit trägt auch die Melodiestimme bei, die zu Anfang, aus dem tiefen Register kommend, eine aufsteigende Skala beschreibt, die sich durch die Mischung von ♭- und ♯-Versetzungszeichen und die Einbeziehung übermäßiger Intervalle einer harmonischen Einordnung widersetzt.

*

Die negativen Kritiken und die Qualität der darin vorgebrachten Vorwürfe hatten Einfluss auf das weitere Schaffen der beiden Komponisten. Während Eisler tiefe Selbstzweifel am eingeschlagenen Weg überkamen, zeigte sich Reger Rezensentenmeinungen gegenüber weitgehend immun. Bei ihm waren es seine Verleger Carl Lauterbach und Max Kuhn, die vor allem aus ökonomischen Gründen auf Veränderungen drängten. Bereits kurz nach der Vereinbarung des Exklusivvertrags hatte Max Kuhn im Februar 1903 einen Antrittsbesuch bei seinem neuen Schützling Reger in München gemacht, der schlaglichtartig den Grund für das von Anfang an schwierige Verhältnis offenlegt. Mehrmals musste Elsa Reger in den folgenden Jahren vermittelnd eingreifen. Reger hatte Kuhn bei dem Besuch das Manuskript der sehr komplexen *Siebzehn Gesänge* op. 70 gezeigt, woraufhin dieser gemeint haben soll, Reger müsse sich daran gewöhnen, „auch mal umsonst gearbeitet zu haben u. ein Werk ins Feuer befördern zu können!“⁷⁶ Die Verleger waren einem Missverständnis aufgesessen, als sie Regers eher konventionelles Lied *Sehnsucht* nach einem sentimentalen Gedicht von Marie Itzerott zum Maßstab der Zusammenarbeit machten, es dann aber mit einem Avantgarde-Komponisten zu tun bekamen.⁷⁷ So kam ihnen Regers Teilnahme am Wettbewerb der *Woche* sowie die produktive Verarbeitung der Zurückweisung in den *Schlichten Weisen* Band 1 und 2 zwischen Herbst 1903 und Sommer 1905 nicht nur gerade recht, es gelang ihnen sogar, 1908 eine Vertragsänderung durchzusetzen, die Reger fortan zur jährlichen Produktion eines Bandes *Schlichte Weisen* verpflichtete.⁷⁸ Nutznießer dieser neuen Vertragskonditionen wurde dann aber der Verlag Ed. Bote & G. Bock, an den Max Kuhn und Carl Lauterbach im Spätherbst 1908 ihren Verlag verkauft hatten.⁷⁹

Bei Eisler hingegen führte das eigene Infragestellen des eingeschlagenen avantgardistischen Wegs zum Bruch mit seinem Lehrer Arnold Schönberg. Auslöser war das sogenannte

⁷⁶ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn vom 5. 10. 1903, zitiert nach Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 12), S. 215.

⁷⁷ *Sehnsucht* op. 66 Nr. 1 erschien erstmals als Musikbeilage der *Neuen Musik-Zeitung* 23. Jg. (1902), 18. Heft (2. Juni-Heft).

⁷⁸ Vertragstext abgedruckt in Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 14), S. 318–321.

⁷⁹ Zum absoluten Verkaufsschlager entwickelte sich *Mariä Wiegenlied* op. 76 Nr. 52 aus dem 6. Band der *Schlichten Weisen*. Laut einer Verlagsanzeige von ca. 1920 hatte sich das Lied als Einzelausgabe „mehr als 100 000“ Mal verkauft. Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 176, S. [4].

„Eisenbahngespräch“ zwischen Eisler und Alexander von Zemlinsky auf der Rückreise von einem Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1925.⁸⁰ Zemlinsky hatte Schönberg von diesem Gespräch berichtet und dieser dann Eisler brieflich zur Rede gestellt. Der Inhalt lässt sich dem Antwortschreiben Eislers entnehmen. Hier gab Eisler zu, gegenüber Zemlinsky folgendes geäußert zu haben:

„Mich langweilt moderne Musik, sie interessiert mich nicht, manches hasse und verachte ich sogar. Ich will tatsächlich mit der ‚Moderne‘ nichts zu tun haben. [...] (Auch meine eigenen Arbeiten muß ich leider dazu rechnen). Von einem Musikfest kommend habe ich diesem Ekel sicher auf das heftigste Ausdruck gegeben.

Auch verstehe ich nichts (bis auf Äußerlichkeiten) von der 12 Ton Technik u. Musik. Aber ich bin von Ihren 12 Ton Werken (wie z.B. die Klaviersuite) begeistert u. habe sie aufs genaueste studiert.

Auch: ‚das ist keine Musik‘ könnte ich gesagt haben: aber aus einer Situation gerissen und in einen anderen Zusammenhang gebracht, muß ich ihn ablehnen. Hier liegt ein Irrtum oder irgendein mißverständener Witz zugrunde.

Daß Sie mich nicht nur einer solchen primitiven Idiotie, sondern auch einer solchen Schäßigkeit für fähig halten, hat mich außerordentlich gekränkt. [...].

Verblüfft hat mich weiter auch Ihre Meinung über meine Person. Ich praecisiere sie (etwas übertrieben): Ein mit Modeworten vollgepfropfter ‚dernier cri‘ Bürgerknabe, aufs äußerste an allen Richtungen interessiert, in seinem Ehrgeiz vor keiner Schäßigkeit zurückschreckend. Leuten, die er braucht, „nach dem Mund redend“ etc. etc.“⁸¹

Diese Kränkung hat Eisler auch musikalisch verarbeitet. In seiner Kantate *Tagebuch des Hanns Eisler* op. 9 für Singstimmen, Violine und Klavier trägt die Abschlussnummer des zweiten Teils den Titel *Depression* und beginnt mit dem Text „Wenn man ein dummer, schlechter Bürgerknabe ist“. In dem Lied *Der kleine Kohn* scheint Eisler dieses Selbstmitleid bereits durch Humor überwunden zu haben. Ursprünglich sollte es den *Zeitungsausschnitten* op. 11 unter dem Rubrikittel „Lustige Ecke“ zugeschlagen werden,⁸² Eisler entschied sich dann aber gegen eine Veröffentlichung, wohl wegen der allzu deutlichen Anspielung. Es ist Eislers einziges Lied überhaupt, das konsequent dodekaphon komponiert ist. Der vertonte Witz lautet: „Der kleine Kohn kommt aus der Schule, fragt ihn der Vater: ‚Was habt ihr heut genommen?‘ ‚Wir haben heute genommen, dass der Herrgott ist ein Sieb!‘ ‚Das ist doch unmöglich! Denk nach! Denk besser nach!: Was habt ihr heute genommen?‘ ‚Ja, Vater, ich hab mich gerirrt! Der Herrgott ist ein Schöpfer! Das hab’n wir heut genommen!““. Der Witz war damals in mehreren Witzspalten von Zeitungen abgedruckt,⁸³ Eisler nahm aber einige bemerkenswerte Texteingriffe vor. Zunächst

⁸⁰ Es ist ungeklärt, ob es sich um die Rückreise nach Wien vom Musikfest in Prag im März 1925 handelte oder ob Eisler und Zemlinsky das Gespräch auf der Heimreise aus Venedig im November desselben Jahres führten, wo Eislers Duo op. 7 uraufgeführt worden war. Vgl. hierzu Kommentar zum Brief Nr. 51/9. März 1926 an Arnold Schönberg, in Hanns Eisler, *Briefe 1907–1943*, hrsg. von Jürgen Schebera und Maren Köster, Wiesbaden 2010 (= Hanns Eisler Gesamtausgabe Serie IX, Bd. 4.1), S. 306ff.

⁸¹ Brief Eislers an Arnold Schönberg datiert laut Herausgeber vom 9. 3. 1926, ebenda, S. 41. Erst fast zwei Jahrzehnte später kam es im amerikanischen Exil wieder zu einem Kontakt zwischen Eisler und Schönberg, wo beide in der deutschen Migrantengemeinschaft in Kalifornien verkehrten.

⁸² Vgl. Siehe Textaufstellung von Erwin Ratz; Akademie der Künste, Berlin, Hanns Eisler Archiv: HEA 1078.

⁸³ Z. B. unter dem Titel *Kindermund*, in *Linzer Tagespost* Nr. 242 vom 23. 10. 1925, S. 5, Sp. 1.

ließ er die Pointe weg: „Ich wusste aber, dass es in der Küche hängt“. Und dann ist in den Textvorlagen Klein Fritzchen bzw. Klein Erna das Schulkind. Den kleinen Kohn, damals eine beliebte antisemitische Witzfigur, hatte Eisler offenbar selbst eingefügt. Damit bekommt das Lied vor dem Hintergrund von Eislers Brief an Schönberg eine psychologisch aufschlussreiche autobiographische Dimension. Eisler, der als Jugendlicher aus der jüdischen Kultusgemeinde ausgetreten war, wie er nun den Schönbergkreis verlassen hatte, wird von seinem jüdischen Vater (hier Schönberg) peinlich befragt, um dann in seiner Dummheit die Wahrheit zu sagen: Der Herrgott (ebenfalls Schönberg) ist für Eisler ebenso der für seine Werke bewunderte Schöpfer, wie auch ein Sieb, weil nämlich, wie auch von Ensslin und Stuckenschmidt bemängelt, eine Nachfolge nur in Epigonalität möglich scheint.

Auch Reger hatte in seinen Liedern nicht nur, wie er es selbst für seine Sechzehn Gesänge op. 62 reklamierte, „alle erdenklichen psychologischen Vorgänge ganz erschöpfend in Lieder“⁸⁴ gebracht, sondern auch die Möglichkeiten des Deklamationsliedes in seiner Bandbreite erschöpfend in über 70 Liedern binnen 3 Jahren Schaffenszeit ausgelotet. Der erste Band der *Schlichten Weisen* op. 76 fiel in dieselbe Entstehungszeit wie Opus 75, dem avanciertesten Band der Deklamationslieder. Insofern war bei Reger, anders als bei Eisler, bereits für einen Übergang in ein neues und andersartiges Projekt gesorgt, während Eisler neue Anregungen noch brauchte. Im Sommer 1926 hielt sich Eisler für einen Kompositionsauftrag in der französischen Hauptstadt auf,⁸⁵ wo er auch Zugang zum Salon von Marya Freund erhielt, der „Botschafterin Schönbergs in Paris“.⁸⁶ Wie sich ihr Sohn Stefan Priacel erinnert, begegnete Eisler dort unter anderem Darius Milhaud, Jean Wiéner, Albert Roussel, Florent Schmitt, Jacques Ibert und Francis Poulenc und lernte deren Musik bei den Hauskonzerten kennen.⁸⁷ Zwar hatte Eisler die *Zeitungsausschnitte* wohl schon im Jahr zuvor projektiert,⁸⁸ es ist aber sehr wahrscheinlich, dass der Pariser Aufenthalt und das Zusammentreffen mit zwei Vertretern der „Groupe des Six“ (Milhaud und Poulenc) einen Neuanfang erleichterten.⁸⁹ Gleich nach seiner Rückkehr nach Berlin nahm er die Komposition in Angriff.

*

⁸⁴ Brief von Reger an Otto Spitzweg (Jos. Aibl Verlag), vom 8. 2. 1902: Bayerische Staatsbibliothek, München, Spitzwegeriana.

⁸⁵ Eisler sollte für Béla Balázs' Pantomimen-Ballett *Die Verfolgung oder fünfzehn Minuten Irrsinn* die Musik komponieren.

⁸⁶ Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S. 55.

⁸⁷ Vgl. Stefan Priacel, *Für Hanns*, in *Sinn & Form*, Sonderheft Hanns Eisler, Berlin 1964, S. 368.

⁸⁸ Die Textaufstellung von Erwin Ratz (Akademie der Künste, Berlin, Hanns Eisler Archiv: HEA 1078) weist dem Vorhaben noch die Opusnummer 8 zu. Im Sommer 1925 sollte dann ein (unvollendetes) Streichquartett diese Nummer bekommen (vgl. Verlagsankündigung im Heft Juni/Juli 1925 der *Musikblätter des Anbruch*), schließlich kam es zu *Klavierstücken* op. 8, die ebenfalls 1925 komponiert wurden.

⁸⁹ Milhaud hatte sogar mit den *Machines Agricoles*, der Vertonung von Werbetexten aus Landmaschinenkatalogen, 1919 ein recht ähnliches Projekt realisiert.

In den *Sechs Liedern* op. 2 hatte Eisler (abgesehen von Matthias Claudius in Nr. 1 und Nr. 2) exotistische Gedichte der damals sehr populären Lyriker Hans Bethge und Klabund (d. i. Alfred Henschke) vertont.⁹⁰ Die überwiegend (z. T. unfreiwillig) komischen und lebensnahen Texte der *Zeitungsausschnitte* op. 11 legten natürlich eher eine andere, nicht „esoterische“ Behandlung nahe. Dies dürfte möglicherweise auch der Grund dafür gewesen sein, dass das Projekt zunächst musikalisch nicht recht vorankam und erst die Pariser Erfahrung, die leichtgängige, eher spielerische, rhythmisch orientierte und vor allem zwar dissonante, aber weiterhin tonale Musik jedenfalls der „Groupe des Six“ für einen Schaffensschub sorgte. In den *Zeitungsausschnitten* op. 11 vollzog Eisler in seinem Liedschaffen einen radikalen Bruch mit der bislang in den *Sechs Liedern* op. 2 erreichten avantgardistischen musikalischen Sprache. Die konsequente Zurücknahme von Komplexität und die Hinwendung zu einem traditionellen Liedverständnis entsprechen aber genau dem Weg, den auch Reger in seinen *Schlichten Weisen* op. 76 mit der Orientierung am Volkston eingeschlagen hatte.

Gerade Eislers *Mariechen*, das Eröffnungsstück der *Zeitungsausschnitte*, scheint etwas vom französischen Esprit aufgenommen zu haben. Wie bei Poulenc und Milhaud ebenfalls prominent zu finden, arbeitet Eisler hier mit rhythmischen Pattern sowie mit Verfremdungseffekten in Bezug auf die Harmonik und die Kadenzierungen, die es aber eben überhaupt erst wieder gibt.

Beispiel 5. Hanns Eisler, *Mariechen* op. 11 Nr. 1, T. 3–7, Universal-Edition, Wien 1929.

Tempo I
lebhaft (aber nicht verhetzen)

3

Vieh - chen!

f sfz

Red. *

Für die Wirkung der *Zeitungsausschnitte* insbesondere bedeutsam ist die illustrative Ausdeutung des Textinhalts durch die Anspielung auf Idiome wie den Kinderneckreim (T. 35–38) und den Männerchorsatz mit Quintschrittsequenzen (T. 39–43), die sich in den freitonalen Rahmen von *Mariechen* bruchlos einfügen.

⁹⁰ Hans Bethge, *Japanischer Frühling. Nachdichtungen japanischer Lyrik*, Leipzig 1918, Klabund, *Das Sinngedicht des persischen Zeltmachers. Neue Vierzeiler nach Omar Khayyam*, München 1917.

Beispiel 6. Hanns Eisler, *Mariechen* op. 11 Nr. 1, T. 35–38, Singstimme, Universal Edition, Wien 1929.

zurückhaltend.

mit Schmier-seif' ein-ge-schmiert-, mit Schmier-seif' ein-ge schmiert, mit Schmier - seif' ein - ge schmiert; ___

Beispiel 7. Hanns Eisler, *Mariechen* op. 11 Nr. 1, T. 39–43, Universal Edition, Wien 1929.

Tempo II
poco rit. - 39 schwerfällig

dann kommt der deut - sche Män - ner - chor, ___ der ___ singt ___ dir ein schö - nes ___ Lied - chen. ___ vor.

Dass das *Kriegslied eines Kindes* Militärmusik imitiert, in *Mutter und Vater* die flüsternde Ermahnung zum Ruhigsein und der Wutausbruch des Vaters plastisch dargestellt werden und sich der Irrsinn des Feldkuraten in einer wirren Melodie widerspiegelt, sind einige der Melodieanfänge Eislers. Generell ist in den *Zeitungsausschnitten* die Melodie auch syntaktisch wieder an den Text angelehnt durch die Einhaltung der natürlichen Betonungsverhältnisse der Sprache. Einige Melodien sind zwar weiterhin atonal erdacht, anders aber als in Opus 2 vermeiden sie in der Regel nicht nur unsangliche Intervalle, sondern basieren überwiegend auf tonwiederholungsfreien Skalen (nicht unähnlich der anfänglichen Melodielinie von Regers *Einsamkeit* op. 75 Nr. 18). Es entsteht der Eindruck einer reihenförmigen Struktur in Gestalt unvollständiger, nämlich sich auf lediglich sechs bis neun Elemente beschränkender Zwölftonreihen.⁹¹ Vor allem ist der Klaviersatz wieder in den Gesamtsatz nicht nur integriert, er bildet sogar in einem Großteil der Fälle die Singstimme teils vollständig, teils zumindest partiell ab. Genau diese Merkmale sind auch für die *Schlichten Weisen* signifikant und unterscheiden sie maßgeblich von Regers davor komponierten Deklamationsliedern. Hinzu kommt bei Reger dann noch, dass architektonische Formvorstellungen, die vorher dem Deklamationsgestus fast völlig zum Opfer gefallen waren, sowohl im Kleinen (Periode) als auch im Großen (Strophenform) zum Zuge kommen.

⁹¹ Erst Ende der 1930er-Jahre wird Eisler im amerikanischen Exil wieder ein vollständiges dodekaphones Werk komponieren (Filmmusik zu *The 400 Million*, aus der als selbständige Instrumentalwerke die *Fünf Orchesterstücke*, das *Scherzo mit Solovioline* und *Thema mit Variationen [Der lange Marsch]* hervorgingen), allerdings in ganz eigentümlicher Weise. Die Reihen entsprechen bei ihm dem horizontalen Melodieverlauf. Die vier Reihenformen (Grundform, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) werden dann untransponiert zum Kontrapunktieren der Stimmen verwendet.

Wie Reger sein Liedschaffen nach den sechs Bänden *Schlichte Weisen* fortgesetzt hätte, wissen wir nicht. Er verstarb, bevor er wieder ein Liederopus in Angriff nehmen konnte.⁹² Eisler wandte sich Ende der 1920er-Jahre dem politischen Agitationslied zu. Erst im amerikanischen Exil in der Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht entstand in den 1940er-Jahren das nie abgeschlossene Projekt *Hollywooder Liederbuch*, in dem Eisler überwiegend freitonal, teils mit undogmatischen dodekaphonen Anklängen komponierte. Aus diesem Konvolut stammt auch das Lied *An den kleinen Radioapparat*. Mit dem Rundfunkempfänger stillt das lyrische Ich, ein Exilant, die Sehnsucht nach der Muttersprache, selbst wenn sie jetzt nur noch Feindesnachrichten verbreitet. Das Lied erlangte durch eine Adaption seitens des britischen Popmusikers Sting unter dem Titel *The Secret Marriage* mit anderem Gesangstext einen Welterfolg. Das Album *Nothing Like the Sun*, auf dem dieses Lied zu hören ist, verkaufte sich 3.850.000 Mal. Damit war es wohl nicht nur vergleichbar populär wie seinerzeit Regers *Mariä Wiegenlied* op. 76 Nr. 52, es ist ebenso schlicht und unmittelbar zu Herzen gehend komponiert. Aber nicht nur hier bewegte sich Eisler im Fahrwasser der *Schlichten Weisen*, auch im Bereich der Kinder- bzw. Jugendlieder war er in deren Nachfolge tätig. 1950 entstanden die *Neuen deutschen Volkslieder* auf Gedichte von Johannes R. Becher. Eisler selbst charakterisierte die Lieder folgendermaßen:

„Alle sind auf leichte Fasslichkeit angelegt. Jeder kann sie mit wenig Mühe erlernen, deshalb heißen sie Volkslieder. Zur Volkstümlichkeit gehört unbedingt die neue Faßlichkeit. Die Begleitung stützt das Singen, sie ‚hilft‘ dem Sänger. Das bedeutet, dass die Klavierbegleitung in keiner Weise den Text illustriert, wie es im Kunstlied üblich ist, oder psychologische Feinheiten hinzufügt. Die Lieder sind gewissermaßen aus grobem Holz geschnitzt und nicht geleimt.“⁹³

In den Notowicz-Gesprächen werden die *Neuen Deutschen Volkslieder* kein einziges Mal erwähnt, dabei wäre Eislers Antwort auf eine Nachfrage, wie sich denn die von sozialistischem Pathos durchdrungenen Kindergedichte Bechers mit seiner Aversion gegen das „neckische“ Kinderlied vertragen, durchaus von Interesse gewesen.

⁹² Die Vier Gesänge op. 88 entstanden bereits 1905, die Sechs Lieder op. 104 1907. Sie sind aber gegenüber Opus 75 zurückgenommen. Ein Sonderfall sind die 1915 komponierten *Fünf neuen Kinderlieder* op. 142, die Regers Patenkindern Hedwig und Max Martin Stein gewidmet sind und somit in einen vergleichbaren familiären Kontext gehören, wie die beiden Abschlussbände der *Schlichten Weisen*.

⁹³ Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hrsg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 191.

MARKUS BECKER

Immer auf dem Sprung. Das Finale von Regers Klavierkonzert aus der Sicht eines Leidtragenden

Der Satz beginnt wie ein rückwärts gespielter Ragtime: grader Rhythmus, Daktylus im Vier-Achteltakt ohne große Raffinessen, die Linke im *off-beat*, beide Hände wie Bagger-schaufeln im Reger'schen Oktavmodus. Und schon geht es los mit den Lagenwechseln: Links springt über zwei Oktaven rauf und runter, Rechts lässt die typisch regermäßig angereicherten Akkorde einmal quer durch den Quintenzirkel hüpfen. Innerhalb von zehn kurzen Takten (Beispiel 1) begegnen wir

es-Moll / F-Dur / B-Dur / G-Dur / C-Dur / As-Dur / Des-Dur / G-Dur / C-Dur / D-Dur / G-Dur⁷ / A-Dur⁷ / H-Dur⁷ / C-Dur / E (verm.) / A (verm.) / Es-Dur / G (verm.) / C (verm.) / B-Dur / es-Moll / C-Dur / F-Dur / C-Dur / F-Dur –

lauter Dominant-Tonika-Verhältnisse, allerdings ohne inneren Zusammenhang, wie in Scheiben geschnitten. Bis wir am Ende dieser kuriosen Einleitung also in vorübergehendem F-Dur landen, werden wir einmal harmonisch durchgeschüttelt – als ob das leuchtende Fis-Dur am Ende des vorausgegangenen *Largo* vertrieben werden muss.

Melodisch-thematisch bietet dieses Finale erstmal nicht viel an. Was dagegen sofort ins Ohr und ins Auge fällt, sind die blockhaft sich aneinanderreihenden Sequenzen von kleinen, simplen rhythmischen Elementen: am besten betrachtet man die Partitur mit leicht zusammengekniffenen Augen oder aus einer Entfernung, die die einzelnen Töne nicht mehr genau erkennen lässt: sofort nimmt man wahr, dass sich in ganz symmetrischer Folge der Klaviersatz alle paar Takte mit einem neuen Element beschäftigt, in Beispiel 2 leicht zu erkennen:

Beispiel 1. Max Reger, Klavierkonzert f-Moll op. 114, Klavierauszug (Ed. Bote & G. Bock 1910, S. 50), III. Satz, T. 1–11

Allegretto con spirito. (♩ : 126-138)

I

II

Allegretto con spirito. (♩ : 126-138)

I

II

ff (*non dim.*)

(Str. Hlzl. Hrrr.)

mf

Beispiel 2. Max Reger, Klavierkonzert f-Moll op. 114, Klavierauszug (Ed. Bote & G. Bock 1910 S. 50f.), T. 12–29

I

II

f marc. *f* *f* *sempre f e*

(Str.) (Bl.) (Str.) (Bl.) (Str.)

p *cre -* *- scen -* *do*

The image displays three systems of musical notation for the finale of Reger's Piano Concerto. Each system consists of piano (I and II) and orchestra parts.

- System 1:**
 - Piano I:** Features a complex, rapid texture with markings *espress.*, *poco*, and *cre-scen-do*. It includes a *2* (second ending) and a *3* (triplets).
 - Piano II:** Provides harmonic support with markings *p* and *pp*. Includes a *3* (triplets).
 - Orchestra:** Includes parts for Flute (Fl. Kl.), Clarinet (Kl. Fg. Fl.), and strings.
- System 2:**
 - Piano I:** Continues with *ff (non dim)*, *meno ff*, and *agitato*. Includes a *3* (triplets) and *cre-scen*.
 - Piano II:** Features *mf* and *pp* dynamics. Includes a *3* (triplets).
 - Orchestra:** Includes parts for Horns (Hrnr. Ob. Fl.), Flute (Fl.), and strings.
- System 3:**
 - Piano I:** Features *ff (non dim)* and *agitato*. Includes a *3* (triplets) and *do*.
 - Piano II:** Features *mf* and *p* dynamics. Includes a *3* (triplets).
 - Orchestra:** Includes parts for strings (Str.), Oboe (Ob.), and Horns (Hrnr. Fl.).

Wie Abzählverse reihen sich für jeweils zwei oder drei Takte kleine Gruppen zu Sequenzen aneinander. In einem merkwürdigen Verhältnis zu dieser simplen, fast einfallslosen Reihung steht der Klaviersatz. Wie ein Gegenorchester deckt der Pianist sämtliche Register des Flügels ab. Nicht gleichzeitig, aber fast: permanente Sprünge geben die Illusion von kommunizierenden Orchestergruppen, die in ihren jeweiligen Registern um die Wette lärmen.

Reger setzt alle Mittel ein, um eine Musik herzustellen, die kein Ziel hat: dynamisch, rhythmisch und metrisch, aber auch durch das permanente Bespielen aller Lagen im Klavier wie im Orchester stehen wir einer regelrechten Mauer aus Klang gegenüber. Irgendwie passt dazu der seltsame Spagat aus der Vortragsbezeichnung *Allegretto con spirito* und einer Metronomisierung von ziemlich schwerfälligen 126–138 Achtschlägen in der Minute: in diesem Tempo die Musik so demonstrativ auf der Stelle, dass beim besten Willen keine Lebendigkeit entstehen kann.

Ein starker charakterlicher Gegensatz wird mit dem zweiten Klangfeld gebildet:

Beispiel 3. Max Reger, Klavierkonzert f-Moll op. 114, Klavierauszug (Ed. Bote & G. Bock 1910, S. 55f.), III. Satz, T. 79–89

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano part (I and II) and the string part (Str.). The piano part begins with a triplet of eighth notes marked '3' and 'ppp'. The strings enter with a rhythmic pattern marked 'p'. The second system shows the piano part (I and II) and the woodwind/brass parts (Str., Ob. H1zbl., Hrn.). The piano part continues with a 'pp' marking. The woodwinds and brass parts enter with 'espress.' markings. The score includes various dynamic markings and performance instructions such as 'dolciss. e leggerissimo', 'una corda', 'sempre dolce', and 'molto'.

Choralartig, einen angereicherten Vierstimmigen Satz suggerierend, wird ein ganz anderer Raum betreten. Die Explosionen sind ausgesperrt, alles beruhigt sich. Ziemlich bald verdichtet sich der Klang wieder, als sei der scheinbare charakterliche Gegensatz nur ein Vorwand, um jetzt erst recht in die Vollen zu gehen. Nach kurzer Zeit geht es wieder drunter und drüber.

Dieser Satz bietet zwei besondere Merkmale, die in ihrer Verbindung Regers kompositorischen Fingerabdruck fast selbstironisch überspitzt sichtbar machen:

1. Harmonische Heimatlosigkeit: das F-Dur des einleitenden Ragtimes wird nicht wirklich kadenziiert, sondern fungiert als Zwischenstopp, unmittelbar bevor ein neuer harmonischer Kreis erschlossen wird. Das ganze Arsenal an harmonischen Mehrdeutigkeiten wird großzügig genutzt, verminderte wie übermäßige Dreiklänge, Alterationen, chromatische Durchgänge im Melodieverlauf. Überhaupt: in der Umkehrung zur üblichen Vorstellung, Harmonik sei die „Farbe“, die man der Melodie gibt, ist es hier die Harmonik, aus der heraus eine Art melodischer Linie entsteht, angereichert durch Wechselnoten und chromatischen Durchgänge, die ihrerseits die Harmonik zusätzlich färben. Ein eigenständiger melodischer Duktus wird gar nicht erst installiert, alles ist Harmonik, Farbe, Richtung – ohne Ziel.

2. Immer-überall-sein-Wollen, diese komponierte Überforderung für Hände und Ohren: man sieht und hört da jemanden manisch am Klavier arbeiten, als wenn die Lokomotive immer mehr Kohlen braucht. Und so ist es auch. Bis auf wenige Phasen steht der Satz durchgehend im Forte/Fortissimo – der Amoklauf gifelt in dieser, natürlich wiederum sequenzierten, Formel:

Beispiel 4. Max Reger, Klavierkonzert f-Moll op. 114, Klavierauszug (Ed. Bote & G. Bock 1910, S. 57), III. Satz, T. 104–110

The image shows a musical score for the third movement of Max Reger's Piano Concerto in F minor, Op. 114, measures 104-110. The score is arranged in two systems, I and II, each with a grand staff (treble and bass clef). The music is highly complex, featuring dense chromatic textures and complex harmonic structures. Performance markings include 'ff' (fortissimo), 'sempre marcantissimo', and 'poco'. The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns.

Was treibt Max Reger an, so zu komponieren? Vielleicht darf man den Satz nicht isoliert unter die Lupe nehmen, sondern ihn als Konsequenz aus den zwei vorhergehenden Sätzen betrachten. Der riesige Eingangssatz, der dabei ist, alle bisherigen romantischen Klavierkonzerte zugleich abzubilden. Und der *Largo*-Mittelsatz, der in seiner ausufernden monologischen Schönheit weit über den Horizont vor und zurück schaut mit unverkennbarem Beethoven-Zitat im letzten Takt. Im Finale sind wir nach so viel Überformat wieder ganz auf uns selbst zurückgeworfen. Stampfend, kleinschrittig, aber mit großer Klappe durchwandern wir das Feld der harmonischen Möglichkeiten, die keineswegs ausgereizt werden, aber der Spannung ihrer Anziehungskraft beraubt.

Sollte hier vielleicht tatsächlich so etwas wie künstlerische Selbstironie im Spiel sein? Reger konnte das: sein Klavierstück mit dem Titel *Ewig Dein!* „op. 17523“ (WoO III/23) nimmt gleich zweierlei aufs Korn: den manischen Schaffensdrang, und die Tendenz, mit vielen Tönen den künstlerischen Kern zu vernebeln. In den ersten beiden Sätzen des Klavierkonzerts wird der Gestus, die Dramatik und die Spannweite beider Brahms-Konzerte quasi potenziert. Die schiere Menge an Tönen, die überdimensionierten Riesensteigerungen und -kontraste, allein die emotionale Achterbahnfahrt der Orchestereinleitung, wie für einen Stummfilm komponiert. Die pianistische große Geste, Oktavkaskaden und massive akkordische Fortschreitungen lassen alles auferstehen, was sich in den fünfzig Jahren vor 1913 an Klavier-Klischees manifestiert hat. Im Seitenthema steht die Zeit still, die Durchführung zeigt sich als Aneinanderreihung von pianistisch-technischen Herausforderungen, eine dichte Folge von dramatischen Höhepunkten. Statt einprägsamer Thematik kann man sich aneinanderreihende Affekte und Attitüden anhören. Gefährlich nah an „Form ohne Inhalt“, wäre da nicht der motivisch-thematische Kern, der alles zusammenhält.

Zweiter Satz, *Largo con gran espressione*. Irgendwie kommt einem der Mittelsatz aus Beethovens c-Moll-Konzert in den Sinn. Versunkener, grübelnder Monolog mit ganz großer Spannweite, nach dem vierfachen Forte zum Schluss des ersten Satzes taucht Reger die erste Minute hier in zartes *pp-ppp*. Wo er sich Zeit lässt, wächst seine Musik in den Himmel. Im *slow motion*-Format wird jede Wendung für uns einfache Hörer plötzlich nachvollziehbar, kein harmonischer Seitenpfad koppelt sich ab vom Hauptstrom, alles

bleibt nachvollziehbar und bewundernswert. Wo sich in den Ecksätzen Orchester und Klavier irgendwie konkurrierend gegenüberstehen, sich gegenseitig hochschaukeln, hören wir hier eine komponierte Liebesbeziehung. Schöner kann man das nicht machen. Der letzte Klang, die sich aus einem Sekundvorhalt lösende Dur-Tonika, nochmals eine Reverenz an Beethoven, diesmal die Parallelstelle aus dem vierten Klavierkonzert.

Und dann eben das oben beschriebenes Finale: als wollte Reger sein wunderschönes *Largo* nachträglich vom Kitschverdacht freisprechen und den Eröffnungssatz überspitzt aufs Korn nehmen. Aufstehen, einmal Schütteln, und los. Gestehen wir Max Reger zu, dass er die ganz besondere Fähigkeit hatte, sich und seine Werke in ihrer oft grandiosen Überzeichnung am Ende doch mit viel Humor und Selbstironie zu betrachten und anzureichern. So gesehen ist dieses verrückte Finale ein ernster Riesenspaß.

MANFRED POPP

Wie Klänge zu Zeichen werden können

Dieser Beitrag zur Festschrift für Thomas Seedorf handelt von Werner Heisenberg, dem bedeutenden Mitbegründer der modernen Physik, vor allem der Quantenmechanik, und von seiner Rolle im ‚Uran-Projekt‘ (1939–1945), in dem – entgegen internationalen Befürchtungen – keine Atombombe für Adolf Hitler entwickelt wurde. Es geht dabei nicht um die zeitnahen Umbrüche in der Musik durch die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs um 1920 und in der Physik durch Albert Einsteins Relativitätstheorie, der ‚speziellen‘ 1906 und der ‚allgemeinen‘ 1916, sowie der Quantenphysik, die in den 20er-Jahren von vielen jungen Physikern entwickelt wurde, unter denen Heisenberg wohl den bedeutendsten Beitrag leistete. Das spiegelt sich auch darin, dass er als einziger einen Nobelpreis (für 1932) für sich allein erhielt. Abgesehen von der Tatsache, dass die Zeit auch in der Politik von großen Umbrüchen geprägt war, gibt es hier keine konkreten Zusammenhänge. Physiker sind besonders vorsichtig, zeitliche Koinzidenzen als kausal zu betrachten. Zur Warnung lernt man deshalb in den ersten Vorlesungen, dass man sich vor Schlüssen hüten möge, die „ebenso einleuchtend wie falsch“ sind. Heisenberg jedenfalls, der Physiker mit dem „ersten wirklich quantenmechanischen Gehirn“¹ konnte, obwohl er es immer wieder versuchte, kein Verständnis für die Zwölftonmusik aufbringen. Ihm erschien es, als sei „die Musik in ein merkwürdig unruhiges und vielleicht etwas schwächliches Experimentierstadium [...] geraten, in dem theoretische Überlegungen eine größere Rolle spielen als das sichere Bewusstsein eines Fortschritts auf vorbestimmter Bahn“,² ein merkwürdiges Urteil aus der Feder eines Theoretikers, der selbst mit der Quantenmechanik und der Unbestimmtheitsrelation die Grenzen der klassischen Physik gesprengt hat. Hier aber war es notwendig gewesen, um die in der Natur beobachteten Phänomene beschreiben zu können.

Dem Thema der Festschrift folgend geht es am Beispiel Heisenbergs, der auch ein großer Musikliebhaber und guter Pianist war, um die Wandlung des Verhältnisses zwischen Zeichen und Klängen, das sich in Zeiten, in denen eine offene Kommunikation nicht möglich ist, umkehren kann: Dann können, wie wir sehen werden, Klänge zu Zeichen werden.

¹ Jeremy Bernstein, *Hitler's Uranium Club. The Secret Recordings at Farm Hall*, New York 2001, S. 35.

² Werner Heisenberg, *Der Teil und das Ganze. Gespräche im Umkreis der Atomphysik*, München 1969, S. 34.

Die Rolle der Musik in den unbeschwerten Jahren

Die Musik hat in Heisenbergs Leben eine viel größere Rolle gespielt als allgemein bekannt. Selbst die detaillierte Biographie von David C. Cassidy widmet der Musik kaum mehr als einige wenige der 662 Seiten.³ Zum Glück hat Heisenbergs Tochter Barbara Blum-Heisenberg dazu eine ausführliche Abhandlung verfasst,⁴ die eine wichtige Grundlage für diesen Beitrag bildet.

Tatsächlich war für Heisenberg nach seinem Abitur das Studium an einer Musikhochschule eine ernstzunehmende Alternative. Bei der Entscheidung darüber ging es um die Frage, „ob Freiheit der Ausdrucksmittel und fruchtbares Neuland notwendig das gleiche sind. Es sieht zwar zunächst so aus, als ob eine größere Freiheit auch eine Bereicherung, eine Vermehrung der Möglichkeiten darstellen müsse. Aber das kann ich für die Kunst, die mir näher liegt als die Wissenschaft, eigentlich nicht zugeben. [Der] Kampf zwischen dem Ausdrucksinhalt und der Beschränkung der Ausdrucksmittel ist, so scheint mir, die unumgängliche Voraussetzung dafür, daß wirklich Kunst entsteht. Wenn die Beschränktheit der Ausdrucksmittel wegfällt, wenn man zum Beispiel in der Musik jeden beliebigen Klang hervorbringen kann, so gibt es diesen Kampf nicht mehr, so stößt die Anstrengung der Künstler gewissermaßen ins Leere.“⁵

Auch wenn die Entscheidung für die Physik fiel und ja offenbar auch die richtige war, blieb die Musik ein wichtiges Element im Leben Heisenbergs, sowohl in der ersten Phase seiner rasanten Erfolge in der Physik und vor allem auch in der schwierigen zweiten als wissenschaftlicher Leiter des Uranprojekts während des Zweiten Weltkrieges. Nach dessen Ende und dem Wiederaufbau der Bundesrepublik kam Heisenberg jedoch auf die Grundsatzfrage der Ausrichtung der Musik zurück, als er 1964 die Gründung eines Max-Planck-Instituts zur Erforschung der Musik propagierte, ein interdisziplinäres Institut nach dem Vorbild des Bauhauses, das den Dialog zwischen Naturwissenschaftlern und Musikern ermöglichen sollte. Unterstützt wurde der Vorschlag von Naturwissenschaftlern wie dem Biochemiker und Nobelpreisträger Manfred Eigen, aus der Musikwelt u.a. von Pierre Boulez, Wolfgang Fortner, Rudolf Serkin, Yehudi Menuhin und Dietrich Fischer-Dieskau sowie von Philosophen wie Theodor W. Adorno.⁶ Auch wenn die diskutierten Vorstellungen den Rahmen der Musikwissenschaft sprengten, verwundert, dass kein Vertreter dieses Fachs hinzugezogen wurde. Ebenso wenig war das seit 1913 bestehende Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte vertreten, die Bibliotheca Hertziana in Rom. Heisenbergs Projekt scheiterte nach mehrjähriger Diskussion.

Werner Heisenberg, geboren im Dezember 1901, wuchs in einer gut bürgerlichen Familie auf. Sein Vater war Studienrat in Würzburg, hatte aber weitergehende wissen-

³ David C. Cassidy, *Werner Heisenberg – Leben und Werk*, Heidelberg 2001.

⁴ Barbara Blum-Heisenberg, *Musik und Philosophie – Quellen der Kreativität bei Werner Heisenberg*, in *Quanten 8*, hrsg. von Konrad Kleinknecht, Stuttgart 2020, online in Englisch: <https://adpersonam.heisenberg-gesellschaft.de/section-2/hbgmusik.html>. (16.05.2024)

⁵ Heisenberg, *Der Teil und das Ganze* (siehe Anm. 2), S. 34–35.

⁶ Ebenda, S. 134.

schaftliche Interessen, habilitierte sich und wurde 1910 auf den Lehrstuhl für Byzantinistik der Münchner Universität berufen. Als begeisterter und wohl auch guter Sänger sah er in dem jungen Werner seinen künftigen Begleiter, nachdem der erste Sohn Erwin sich für die Geige entschieden hatte. Werner übernahm diese Rolle gerne. Er erhielt früh Klavierunterricht, nach dem Umzug in München durch Peter Dorfinger, über den nur bekannt ist, dass er zwischen 1913 und 1925 in München als Dirigent wirkte⁷ und dass er Mitglied des Deutschen Alpenvereins war.⁸ Die Verbindung könnte also in den von Heisenberg besonders geliebten bayerischen Alpen entstanden sein. Im Alter von 13 Jahren war er ein vollwertiger Kammermusikpartner geworden, kein brillanter Klaviervirtuose, das wollte er auch nie sein, sondern ein solider Begleiter, der außergewöhnlich gut vom Blatt spielen konnte. In den folgenden Jahren bis in den Beginn des Studiums hinein war er intensiv in der Jugendbewegung engagiert. Aber es wurden nicht nur Lieder zur Klampfe gesungen, Heisenberg führte seine jungen Freunde auch mit eigenen Darbietungen und mit Schallplatten an die klassische Musik heran.

Mit dem Beginn des Studiums im Herbst 1920 begann die Physik ihn zu prägen – und er die Physik. In einer fast rauschhaften Intensität folgte scheinbar mühelos ein Erfolg auf den anderen, bis ihm im Alter von 30 Jahren der Nobelpreis für 1932 zugesprochen wurde. Als Doktorand des gesuchten Theoretikers Arnold Sommerfeld (1868–1951) erlebte er allerdings eine frühe Krise, die beinahe das Ende seiner akademischen Laufbahn bedeutet hätte. In der mündlichen Doktorprüfung am 23. Juli 1923 blieb er dem Experimentalphysiker Wilhelm Wien (1864–1928) die Antworten auf seine Fragen zur Begrenzung der Abbildungsgenauigkeit von Mikroskopen durch die Wellenlänge des Lichts schuldig. Wien war 1911 für die Entwicklung der Strahlungsgesetze, die noch heute jeder Physiker lernt, mit dem Nobelpreis ausgezeichnet worden. Seine Frage war freundlich gemeint, denn es ist ja nicht schwer zu begründen, dass – im übertragenen Sinne – die Größe des Pinsels die Feinstruktur eines Bildes begrenzt. Umso enttäuschter war Wien über Heisenbergs Unkenntnis, so dass er nur mit Mühe von Sommerfeld überredet werden konnte, Heisenberg nicht durchfallen zu lassen, sondern mit der Note „befriedigend“ zu promovieren. Heisenberg hatte Glück, dass ihn Max Born (1892–1970) in Göttingen trotz dieser eigentlich unbefriedigenden Note als Assistenten akzeptierte. Unter ihm begann er, gemeinsam mit Friedrich Hund (1896–1997), Pascal Jordan (1902–1980) und seinem Freund Wolfgang Pauli (1900–1958), an der Quantenmechanik zu arbeiten, so erfolgreich, dass er sich schon im Juli 1924 im Alter von 24 Jahren habilitieren konnte.

In den Biographien über Heisenberg gewinnt man den Eindruck, seine Beiträge zu der sich so ungeheuer dynamisch entwickelnden Physik hätten ihn ganz in Anspruch genommen, von Musik ist in diesen „Wunderjahren“⁹ bis 1933 nicht die Rede. Aber das täuscht,

⁷ Dorfinger, Peter, in *Bayerisches Musiker-Lexikon online*, <https://www.bml.o.lmu.de/d0600> (22.05.2024).

⁸ XIII. Jahresbericht der Alpenvereins-Sektion „Oberland“ e. V. für das Jahr 1911, München [1912], S. 22; https://bibliothek.alpenverein.de/webOPAC/02_AV-Sektionsschriften/Sektion_Oberland/Jahresberichte/SektionOberland1911-web.pdf (22.05.2024).

⁹ Konrad Kleinknecht, *Einstein und Heisenberg*, Stuttgart 2020, S. 86–108.

wie seine Briefe an seine Eltern belegen.¹⁰ In Göttingen war er bei einem Gleichgesinnten zu Gast, denn laut Born wurde in seinem Haus „auch tüchtig musiziert, ich spielte Kammermusik mit hochmusikalischen Freunden, wovon einige Berufsmusiker waren.“¹¹ Von seinem ersten Musizieren mit Born im Dezember 1922 berichtete Heisenberg nach Hause: „Wir spielten ein Mozart- und ein Beethoven-Klavierkonzert auf zwei Klavieren, d.h. so, daß das eine Klavier den Orchesterteil übernahm. Besonders das Beethovenkonzert, das ich noch nicht kannte, war unglaublich schön.“¹² Im November beschrieb er eine Abendveranstaltung einer merkwürdig gemischten Gesellschaft in einem einsam im Wald gelegenen Jägerhaus ‚Tannenkrug‘. Das „sonderbare Programm [reichte] vom Foxtrott bis zum Larghetto aus der 2. Sinfonie von Beethoven. Das letztere war aber wirklich schön. Geige, Cello, Harmonium u. Klavier zusammen, lauter gute Musiker.“ Wenige Tage später brachte Heisenberg zum ersten Mal ein Trio mit zwei Stuttgarter Studenten der Physik zusammen.¹³ Einmal macht er auch eine schlechte Erfahrung: Eingeladen von „einem hiesigen Professor der Medizin“ in eine „scheußliche“ Gesellschaft wurde er ans Klavier gebeten, „um ‚mit Gefühl‘ Walzer zu spielen. Sie haben doch nicht drauf tanzen können u. dann das Grammophon in Gang gesetzt. Prrrrr-r!“¹⁴

Im März 1924 ging er zunächst für zwei Wochen zu dem damaligen ungekrönten „König“ der Atomphysik, Niels Bohr (1885–1962), nach Kopenhagen, der zu seinem väterlichen Freund wurde. Trotz der positiven Atmosphäre in Bohrs Institut schrieb Heisenberg von dort nach dem Spiel einiger Beethoven-Sonaten mit einem jungen Physiker als Cellisten im März 1924 seinen Eltern: „Ohne Musik kann man wirklich nicht leben. Aber wenn man Musik hört, kommt man manchmal auf die absurde Idee, daß das Leben einen Sinn hätte.“¹⁵ Von September 1924 bis zum 1. Mai 1925 folgte dann der zweite Aufenthalt in Kopenhagen. Der Autor weiß aus eigener Erfahrung,¹⁶ dass der in der Physik übliche Auslandsaufenthalt nach einer gut gelungenen Promotion eine besonders angenehme Zeit ist, denn ohne administrative Verantwortung kann man sich ganz der Wissenschaft und dem Kennenlernen des Landes widmen. Auch für Heisenberg war dieser Auslandsaufenthalt eine besonders glückliche Zeit. Diesmal hatte er in seinem Arbeitszimmer in Bohrs Institut sogar einen Flügel aufstellen lassen, an dem er häufig übte und spielte.¹⁷ Das dürfte in der Geschichte der Physik ein Einzelfall geblieben sein. Am 6. Dezember 1924 berichtete er, er habe nach der Feier seines 23. Geburtstags am Abend „den Reger hervorgeholt u. ihn mir

¹⁰ Werner Heisenberg – *Liebe Eltern! Briefe aus kritischer Zeit 1918–1945*, hrsg. von Anna Maria Hirsch-Heisenberg, München 2003.

¹¹ Max Born, *Erinnerungen und Gedanken eines Physikers*, in Hedwig u. Max Born, *Der Luxus des Gewissens. Erlebnisse u. Einsichten im Atomzeitalter*, München 1982, S. 44–45.

¹² Brief Heisenbergs an seine Eltern vom 7. 12. 1922, zitiert nach *Werner Heisenberg – Liebe Eltern* (siehe Anm. 10), S. 51.

¹³ Brief Heisenbergs an seine Eltern vom 29. 11. 1923, zitiert nach ebenda, S. 57.

¹⁴ Brief Heisenbergs an seine Eltern vom 27. 3. 1924, zitiert nach ebenda, S. 59.

¹⁵ Brief Heisenbergs an seine Eltern vom 27. 3. 1924, zitiert nach ebenda, S. 72.

¹⁶ Am Weizmann Institute of Science, Israel 1970–1971.

¹⁷ Ralph Kroning, *Wie ich Heisenberg kennen lernte*, in Helmut Rechenberg, *Erinnerungen an Heisenberg*, in *Physikalische Blätter* 47. Jg. (1991), 12. Heft, S. 1079.



Abbildung 1. Werner Heisenberg als Professor in Leipzig, Fotografie um 1927.

auf dem Klavier vorgespielt. Er gefällt mir wirklich sehr gut. An Weihnachten werd ich ihn Euch vorspielen.“¹⁸ Zu Weihnachten 1926 wird er seine Eltern um „eine Vermehrung meiner Bibliothek“ bitten, „z.B. besitze ich von Regers Klaviermusik nur die zwei Sonatinen e-moll und D-dur. Von Mozarts Klavierkonzerten habe ich nur: A-dur, C-dur, d-moll.“¹⁹

Im Juni 1925, zurück in Deutschland, plagte ihn der Heuschnupfen so sehr, dass er nach Helgoland floh. Dort gelang ihm in einer Nacht wie in einem Rausch die Formulierung der Quantenmechanik durch die Einführung der Matrizen-Mathematik, die er danach in Göttingen verfeinerte.

1927 entwickelte Heisenberg dann aus der quantentheoretischen Mechanik die Unbestimmtheitsrelation, nach der zwei komplementäre Eigenschaften eines Quantensystems nicht gleichzeitig scharf definierte Werte haben können. Im gleichen Jahr nahm er seinen ersten Ruf auf eine Professur an die Universität Leipzig an. Dort entstand um ihn und Hund ein Zentrum der modernen Physik. Vor allem das legendäre Seminar „Heisenberg mit Hund“ zog viel junge Physiker magisch an. Zu der schlagartig mehr als verdoppelten Studentenschar zählten auch mehrere Physiker, die später in den USA an führender Stelle an der Atombombe arbeiten sollten, neben Victor Weisskopf (1908–2002) vor allem Felix Bloch (1905–1983), Rudolf Peierls (1907–1995) und Edward Teller (1908–2003), die alle bei Heisenberg promoviert wurden. Auch Robert Oppenheimer (1904–1967), der spätere wissenschaftliche Leiter des Manhattan-Projekts, der 1926 auch nach Göttingen zu Born gepilgert war, suchte im Frühjahr 1927 seine Nähe.²⁰

Weisskopf erinnerte sich, dass Heisenberg den Studenten einmal „Beethovens überaus schwierige Hammerklaviersonate vortrug, eine technisch perfekte Darbietung, der indes Leidenschaft fast gänzlich abging.“²¹ 1929 lud Heisenberg Edward Teller (1908–2003), der nach 1945 die sogenannte Wasserstoff-Bombe entwickeln sollte, als Assistenten zu sich ein. In seinen Erinnerungen bekennt Teller, dass er von Heisenberg nicht nur Physik gelernt habe: „Heisenberg invited me to dinner in his bachelor apartment [where he] had an excellent grand piano [...]. Until I arrived in Leipzig, I had been playing compositions by Beethoven and Mozart exclusive; but Bloch had advised me to try the preludes and fugues of Bach’s *Well-Tempered Clavicorn*, which are beautiful and also short. Even I could come close to playing them decently. I mentioned to Heisenberg that I particularly enjoyed the Prelude in E-flat minor (No. 8). [...] Heisenberg played it for me with some small but effective changes, substituting a two-handed *mezzo forte* for a one-handed *forte*. It sounded even better.“²² Es ist schon fast bizarr, dass ein genialer Physiker, dem später – zu Unrecht – vorgeworfen wurde, an Massenvernichtungswaffen für Hitler gearbeitet zu

¹⁸ Brief Heisenbergs an seine Eltern vom 6. 12. 1924, zitiert nach *Werner Heisenberg – Liebe Eltern* (siehe Anm. 10), S. 84.

¹⁹ Brief Heisenbergs an seine Eltern vom 15. 11. 1926, zitiert nach ebenda, S. 113.

²⁰ Kai Bird u. Martin J. Sherwin, *J. Robert Oppenheimer. Die Biografie*, Übers. aus dem Amerikanischen von Klaus Binder, Berlin 2023, S. 76.

²¹ Victor Weisskopf, *Mein Leben*, aus dem Amerikanischen von Liselotte Julis, Bern u.a. 1991, S. 62.

²² Edward Teller, *Memoirs. A Twentieth-Century Journey in Science and Politics*, Cambridge (Mass.) 2001, S. 67.

haben,²³ und der Physiker, der tatsächlich die größte Waffe dieser Art entwickelte, so viel Feinsinn bei der Interpretation eines Bach-Präludiums aufbringen konnten.

Auch auf der achtmonatigen Weltreise, die Heisenberg 1929 unternahm, um Einladungen zu Vorträgen anzunehmen – die Beurlaubung dafür hatte er vor der Annahme des Rufes ausgehandelt – hat er, insbesondere in der ausgedehnten Tour durch die USA nicht nur in vielen Universitäten Vorträge gehalten, sondern auch Partner zum Musizieren gefunden.²⁴ Nur von der anschließenden Fahrt nach China, Japan und Indien sind keine musikalischen Aktivitäten überliefert, sie sind aber, wie wir Heisenberg und seine Biographen inzwischen kennen, damit keineswegs ausgeschlossen.

Als Professor in Leipzig schlug Heisenberg auch ein neues Kapitel als Musiker auf. Er nahm „nebenher an der Musikhochschule²⁵ beim Pianisten Hans Beltz Unterricht“.²⁶ Hans Beltz (1897–1977),²⁷ der seit 1919 am Konservatorium lehrt,²⁸ war ein gefragter Konzert-Pianist; er wurde 1944 in die von Adolf Hitler initiierte ‚Gottbegnadeten-Liste‘ aufgenommen, die ihn von Kriegsverpflichtungen befreite.²⁹ Bei ihm erarbeitete Heisenberg sich nun die Solopartien der großen Klavierkonzerte Schumanns und Beethovens, die er sogar auswendig lernte. Das bedeutet, dass er nun einen erheblichen Teil seiner Zeit dem Klavierspiel gewidmet haben muss. Außerdem hatte Beltz auch eine besondere Systematik des Übens entwickelt, die Heisenberg übernahm und bis zum Ende seines Lebens beibehielt „mit einer gewissen Sturheit“, wie seine Tochter Barbara Blum formulierte.³⁰ Die Übungen bestanden in chromatischen Fingerübungen und Tonleitern über die gesamte Klaviatur herauf und herunter, die in seiner Tochter Anna Maria stets „eine Mischung aus Bewunderung und Grauen“ weckten.³¹ Da er „auch manchmal die Mittagspause zum Üben benutzen“³² musste, und zwar an einem abgespielten Flügel, der in einem viel frequentierten Hörsaal stand,³³ dürften seine musikalischen Ambitionen in der Universität einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben.

Beltz hat Heisenberg auch in die Musiktheorie eingeführt und dadurch dem Physiker „einen rationalen Weg zur Musik eröffnet, so dass es ihm möglich wurde, zu erklären und

²³ Mark Walker, *Eine Waffenschmiede? Kernwaffen- und Reaktorforschung am Kaiser Wilhelm-Institut für Physik*, in *Vorabdrucke aus dem Forschungsprogramm „Geschichte der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft im Nationalsozialismus“*, hrsg. von Rüdiger Hachmann, Berlin 2005, 1. Satz.

²⁴ Cassidy, *Werner Heisenberg* (siehe Anm. 3), S. 328.

²⁵ Nach Auskunft des Archivs der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ vom 30. 5. 2024 war Heisenberg „kein offiziell eingeschriebener Student“.

²⁶ Heisenberg, *Der Teil und das Ganze* (siehe Anm. 2), S. 195.

²⁷ *Deutsches Musiker-Lexikon*, hrsg. von Erich H. Müller, Dresden 1929, S. 81.

²⁸ Beltz hatte am Leipziger Konservatorium von 1912 bis 1916 studiert, Klavier bei Robert Teichmüller und Musik-Theorie bei Stephan Krehl; er war aber kein Schüler des gleichzeitig dort lehrenden Max Reger.

²⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Beltz (24.05.2024).

³⁰ Blum-Heisenberg, *Musik und Philosophie* (siehe Anm. 4), S. 73.

³¹ *Werner Heisenberg – Liebe Eltern* (siehe Anm. 10), Nachwort der Herausgeberin, S. 352.

³² Heisenberg, *Der Teil und das Ganze* (siehe Anm. 2), S. 195.

³³ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 19. 9.1940, zitiert nach *Werner Heisenberg – Elisabeth Heisenberg „Meine liebe Li“*. *Der Briefwechsel 1937–1946*, hrsg. von Anna Maria Hirsch-Heisenberg, St. Pölten u. Salzburg 2011, S. 148.

in Worte zu fassen, was ihm die Musik bedeutete.“³⁴ Er hat dann auch nach Entsprechungen zwischen Physik und Musik gesucht und seine Ergebnisse sogar in einem Vortrag vor Kollegen präsentiert, der aber nicht erhalten ist. Das Erste, was er sich von dem Geldsegen erwarb, der mit dem Nobelpreis verbunden ist, war ein Blüthner-Flügel, den er wegen seines warmen Klangs anderen vorzog. Obwohl Beltz 1929 an die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik nach Berlin berufen wurde, riss die Verbindung nicht ab. Jedenfalls berichtete er 1933 einmal seiner Mutter: „Am Freitag hatte ich Klavierunterricht und wurde von Beltz ziemlich gelobt für das Es-dur Konzert von Beethoven.“³⁵

Aus der theoretischen und praktischen Arbeit mit Beltz erwuchs der Wunsch, „einmal eines der leichteren Klavierkonzerte von Mozart mit einem guten Orchester spielen zu dürfen, um [dank] sorgfältigen Nachvollziehens und Interpretierens [...] die Gedanken und Inhalte der ‚Könige der Musik‘ wie Bach oder eben Mozart, vergegenwärtig[en]“ zu können.³⁶ Dazu kam es lange nicht. Erst zu seinem 65. Geburtstag erfüllte ihm das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks schließlich diesen Wunsch. Ausgewählt wurde Mozarts Klavierkonzert in d-Moll KV 466. Nach sorgfältiger Vorbereitung fand am 3. Juli 1966 das Konzert in seinem Haus statt mit einer kleinen, am Original orientierten Besetzung des Orchesters unter der Leitung seines Schwiegersohnes Frido Mann (*1940), einem Enkel Thomas Manns, der vor seiner Karriere als Professor für Psychologie Musik studiert hatte.

Im Schatten des Nationalsozialismus

Die Wahl Hitlers zum Reichskanzler bildete 1933 für Heisenberg einen traurigen Kontrast zur Verleihung des Nobelpreises. Heisenberg war entsetzt über die Entlassung der jüdischen Beamten. Unter den Professoren traf es in der deutschen theoretischen Physik fast jeden zweiten. Zusammen mit dem Mathematiker Bartel von der Waerden (1903–1996) und dem Physiko-Chemiker Karl-Friedrich Bonhoeffer (1899–1957), einem Bruder des später ermordeten Theologen, wollte er von seiner Professur zurücktreten. Doch Max Planck (1858–1957), den er zuvor konsultierte, riet davon ab, weil es ohne Wirkung bliebe und zu viele Professoren sich über die vielen leeren Stellen für ihre Schüler freuen würden. Er riet dazu, „Inseln des Bestandes“ zu bilden, um die guten alten Werte in die Zeit nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes hinüberzuretten. Das hat Heisenberg befolgt.³⁷

In den nun beginnenden Jahren im Schatten des Dritten Reiches blieb die Musik eine wichtige Stütze für Heisenberg. 1933 gewann er mit dem Verleger Dr. Bücking,³⁸ einem Cellisten, und dem Archäologie-Professor Bernhard Schweitzer (1892–1966) neue Part-

³⁴ Blum-Heisenberg, *Musik und Philosophie* (siehe Anm. 4), S. 79.

³⁵ Brief Heisenbergs an seine Mutter vom 6. 12. 1924, zitiert nach *Werner Heisenberg – Liebe Eltern* (siehe Anm. 10), S. 213.

³⁶ Ebenda, S. 75.

³⁷ Heisenberg, *Der Teil und das Ganze* (siehe Anm. 2), S. 206–212.

³⁸ Laut Adressbuch der Stadt Leipzig 1937: Verlagsbuchhändler Dr. Helmut Bücking, Helfferichstr. 48 I.

ner für Kammermusik.³⁹ Am Rande einer Konferenz in Kopenhagen im September 1933 wurde der Kollege Hans Kopfermann (1895–1963) zum Cello-Partner beim Trio-Spiel.⁴⁰

Heisenbergs Musikverständnis kann man auch seinen Aussagen über zwei Pianisten entnehmen, die er besonders verehrte. Im November 1932 hörte er „in der Hauptprobe zum Gewandhauskonzert das Klavierkonzert von Beethoven in G-dur. Rudolf Serkin spielte ganz ernsthaft und ohne jede Konzession an äußerliche Technik, ich hab jeden Ton sozusagen in mich eingesogen und sehr viel gelernt.“⁴¹ Im Februar 1937, als Serkin längst nicht mehr in Deutschland auftreten konnte, lernte er Edwin Fischer (1886–1960) bei einem Mittagessen kennen. Davon schreibt er seinen Eltern: „Es ist immer etwas besonderes, Menschen zu begegnen, die eine Sache wirklich als Meister beherrschen. [...] Er weiß genau, wie wahnsinnig schwer alle wirkliche Leistung ist und spricht deshalb auch von denen, die nur halb so viel können wie er, nur mit dem größten Respekt. Abends hörte ich dann im Gewandhaus, wie er das C-moll Konzert von Beethoven spielte; das kannte ich gut, weil ich es früher einmal geübt und auswendig gelernt hatte. Jede Note war ausgearbeitet und auch das Ganze mit der größten Achtung vor Beethoven gespielt, es war ein großer Genuss.“⁴²

1937 wurde dann sein nächstes Schicksalsjahr, wieder im Guten wie im Bösen wie 1933. Inzwischen hatte sich in Leipzig ein fester Rahmen für die Kammermusik gebildet unter der Leitung des Jura-Professors Erwin Jacobi. Er war Primarius eines Streichquartetts, zu dem Heisenberg als Pianist hinzugekommen war. Zu den Hauskonzerten in vornehmen Wohnungen oder Villen ergingen förmliche Einladungen: „Unsere Klavier-Quartett-Abende, bei denen Herr Prof. Dr. Jacobi die Violine und Herr Professor Dr. Heisenberg das Klavier inne haben, beginnen um 7 Uhr. Die Herren erscheinen [...] im dunklen Anzug.“⁴³

Erwin Jacobi (1884–1965) war über viele Jahre der wichtigste Kammermusik-Partner Heisenbergs. Es ist deshalb angemessen, sein Schicksal näher zu beleuchten, zumal er auch als Jurist bedeutende Spuren hinterlassen hat. Erst 2008 erschien eine ausführliche Dissertation über ihn mit dem Titel *Von der Eigenkirche zum Volkseigenen Betrieb*. Erwin Jacobi, Sohn des jüdischen Warenhausbesitzers Rudolf Jacobi (1851–1940) in Zittau und seiner Frau Emma, geb. Smith (1859–1938), war demnach wie die Mutter protestantisch getauft worden. Nach Abschluss seiner umfassenden schulischen und musikalischen Ausbildung wollte er eigentlich Musik studieren. Er spielte schon als Schüler so gut Geige, dass er angeblich sogar einmal Max Reger begleiten durfte. Auf Druck der Eltern widmete er sich dann aber doch dem Studium der Rechtswissenschaften in München und Leipzig, das er 1907 mit einer Dissertation über ein kirchenrechtliches Thema abschloss; 1911 folgte die Habilitation. Wegen eines Herzleidens blieb ihm die aktive Teilnahme am Ersten Weltkrieg erspart. Schon 1916 wurde er als Professor für Verwaltungs- und Staats-

³⁹ Brief Heisenbergs an seine Mutter vom 9. 6. 1933, zitiert nach *Werner Heisenberg – Liebe Eltern* (siehe Anm. 10), S. 215

⁴⁰ Brief Heisenbergs an seine Mutter vom 21. 9. 1933, zitiert nach ebenda, S. 218.

⁴¹ Brief Heisenbergs an seine Mutter vom 10. 11. 1932, zitiert nach ebenda, S. 209.

⁴² Brief Heisenbergs an seine Mutter vom 6. 2. 1937, zitiert nach ebenda, S. 258.

⁴³ Blum-Heisenberg, *Musik und Philosophie* (siehe Anm. 4), S. 72

Recht an die Universität Leipzig berufen. 1917 heiratete er die auch aus Zittau stammende Diplom-Handelslehrerin Nora Smith. 1921 gründete er das Institut für Arbeitsrecht. Er engagierte sich auch für die Weiterbildung der Arbeiter an der Volkshochschule. Jacobi war ein angesehener Bürger im ausgehenden Kaiserreich und der Weimarer Republik, für den seine jüdische Abstammung nur noch historische Bedeutung hatte. Doch im Jahr 1933 gelang es auch namhaften Kollegen nicht, ihn mit Hinweis auf seine rechts-konservative Gesinnung vor der Versetzung in den Zwangsruhestand zu bewahren. Als „Mischling ersten Grades“ mit zwei arischen Großeltern (mütterlicherseits) war Jacobi nach den Nürnberger Gesetzen nicht so rechtlos wie sein Vater, der ihm das Haus der Familie in Zittau übertrug, um es vor der Arisierung zu retten. Jacobi erhielt auch eine Pension in Höhe von 80 Prozent seiner Bezüge. Beruflich hätte er als Jurist oder Künstler nur mit Genehmigung arbeiten dürfen; der drohenden Zwangsarbeit entging er, weil der zuständige Beamte, einer seiner Schüler, seine Akte verschwinden ließ. Jacobi engagierte sich in der Bekennenden Kirche. Er überlebte das Dritte Reich und wurde mit der Wiedereröffnung der Leipziger Universität im Januar 1946 wieder in sein altes Amt eingesetzt. Von 1947 bis 1949 war er Rektor der Universität als Nachfolger des Philosophen Hans-Georg Gadamer, mit dem er ebenso wie Heisenberg über musikalische Interessen befreundet war. Bis zum Ruhestand 1958 blieb er in Leipzig.⁴⁴

In einem Konzert mit Jacobi im Januar 1937 im Hause Bücking traf Heisenberg die junge Elisabeth Schumacher (1914–1998), die gerade erst nach Leipzig gekommen war, um dort nach Abbruch ihres Studiums in Freiburg wegen der Aussichtslosigkeit einer wissenschaftlichen Karriere als Frau im Nazi-Deutschland eine Buchhändler-Lehre zu beginnen. Sie unterhielten sich angeregt, bis das Konzert mit Beethovens Klaviertrio op. 1 Nr. 2 begann. Heisenberg berichtete, dass „der langsame Satz [*Largo con espressione*] von meiner Seite schon eine Fortsetzung des Gesprächs mit dieser ZuhörerIn“ wurde.⁴⁵ Schon im April schlossen sie die Ehe, aus der sieben Kinder hervorgehen sollten. Während des Dritten Reichs blieben Heisenbergs enge Freunde Jacobis, den Elisabeth als „großer Geiger und [...] reiche und äußerst liebenswürdige Persönlichkeit“ beschrieb. Nach seiner Entlassung „blieb uns nur, ihn mit ungebrochener Freundschaft zu umgeben und zu stützen.“⁴⁶

Dann geriet Heisenberg aber plötzlich selbst in Gefahr. Sein „Doktorvater“ Sommerfeld hatte ihn als seinen Nachfolger in München vorgeschlagen. Diese Berufung hätte Heisenbergs größten Wunsch erfüllt. Aber nun regte sich Widerstand in der NSDAP. Im Juli erschien die SS-Zeitschrift *Das schwarze Korps* mit einem Angriff auf der Titelseite: Heisenberg, der „Ossietzky der Physik“, sei ein „weißer Jude“, also ein vom jüdischen Geist beherrschter Arier, der „doppelt so bekämpfungswert“ sei wie ein echter Jude.⁴⁷ Der

⁴⁴ Martin Otto, *Von der Eigenkirche zum Volkseigenen Betrieb: Erwin Jacobi (1884–1965). Arbeits-, Staats- und Kirchenrecht zwischen Kaiserreich und DDR*, Tübingen 2008.

⁴⁵ Heisenberg, *Der Teil und das Ganze* (siehe Anm. 2), S. 128.

⁴⁶ Elisabeth Heisenberg, *Das politische Leben eines Unpolitischen. Erinnerungen an Werner Heisenberg*, München 1980, S. 53.

⁴⁷ Johannes Stark, *Weißer Juden in der Wissenschaft*, *Das schwarze Korps*, 15. Juli 1937, S.1; zitiert nach Cassidy, *Werner Heisenberg* (siehe Anm. 3), S. 465–468.

Vergleich mit Carl von Ossietzky (1889–1938) zeigt die akute Lebensgefahr, in die Heisenberg durch diesen Angriff geraten war. Denn der regime-kritische Journalist war zu diesem Zeitpunkt schon stark durch die Misshandlungen und Entbehrungen in der KZ-Haft gezeichnet und sollte bald darauf, im März 1938, daran sterben. Nun wäre es höchste Zeit gewesen, das ihm vorliegende Angebot einer Professur an der Columbia-University in New York anzunehmen, wo er viel bessere Arbeitsmöglichkeiten und mehr und bessere Studenten vorfinden würde, wo seine Familie sicher wäre und seine Kinder in Freiheit aufwachsen könnten. Stattdessen schrieb er an den SS-Führer Heinrich Himmler und bat ihn um die Wiederherstellung seiner Ehre, eine Formulierung, die wohl eher eine Anpassung an die nationalsozialistische Sprache als eine wörtlich zu nehmende Forderung war. Das war ein gewagter Schritt, aber, wie seine Frau schon erstaunt beobachtet hatte, zögerte Heisenberg oft nicht, unnötig große Risiken einzugehen.⁴⁸ Im Laufe der nun folgenden, von Himmler angeordneten Untersuchung musste er mehrmals zum Verhör in die berühmte Berliner Prinz-Albrecht-Straße. Er wurde dort zwar gut behandelt, aber die Schilder an den Wänden „Ruhig und tief durchatmen“ zeigten, dass sich das jederzeit ändern könnte.⁴⁹ Bis zum Ende seines Lebens erwachte er bisweilen schweißgebadet aus einem Traum, in dem er das Geräusch von Nazi-Schaftstiefeln auf der Treppe gehörte.⁵⁰ Dass Himmler ihn nach einem Jahr schließlich für „anständig“ erklärte und das Ende der Angriffe befahl, weil „wir es uns nicht leisten können, diesen Mann, der verhältnismäßig jung ist und Nachwuchs heranbringen kann, zu verlieren oder tot zu machen“,⁵¹ war weniger auf Heisenbergs Verteidigung, sondern auf den Einsatz einflussreicher Freunde zurückzuführen. Insbesondere der für die Luftwaffe wichtige Kollege Ludwig Prandtl (1915–1990), Direktor des Kaiser Wilhelm-Instituts für Strömungsforschung, hatte sich bei Himmler für ihn eingesetzt.⁵²

Nun war Heisenberg gerettet und vorerst unangreifbar, weil niemand wagte, Himmler in die Quere zu kommen. Aber der Traum der Sommerfeld-Nachfolge war zu Ende. Im Sommer 1939, als sich der bevorstehende Krieg schon ankündigte, folgte Heisenberg Einladungen der Columbia University und der Purdue University in Lafayette (Indiana) in die USA. Mit dieser Reise begann eine lange Zeit, in der das Ehepaar Heisenberg immer wieder getrennt war. Die Briefe, die sie sich schrieben, hat ihre Tochter Anna Maria Hirsch-Heisenberg so weit wie möglich gesammelt und herausgegeben.⁵³ Sie erlauben uns Einsichten in sein tägliches Leben und vor allem seine musikalischen Aktivitäten, die sonst kaum überliefert worden wären.

⁴⁸ E. Heisenberg, *Das politische Leben* (siehe Anm. 40), S. 67.

⁴⁹ Ebenda, S. 71.

⁵⁰ Cassidy, *Werner Heisenberg* (siehe Anm. 3), S. 478.

⁵¹ Abschrift des Briefes von Heinrich Himmler an SS-Gruppenführer Heydrich vom 21. Juli 1938 in Samuel Goudsmit, *ALSOS*, New York 1947, S. 116.

⁵² Cassidy, *Werner Heisenberg* (siehe Anm. 3), S. 481.

⁵³ *Werner Heisenberg – Elisabeth Heisenberg. „Meine liebe Li“*. *Der Briefwechsel 1937–1946*, hrsg. von Anna Maria Hirsch-Heisenberg, St. Pölten u. Salzburg 2011.

In den USA hielt er nicht nur viele Vorträge, er fand auch fast überall Partner zum Musizieren. Während des Besuchs in Lafayette begleitete er am 2. Juli den „Head of Department, der ganz gut Geige und Viola spielt. Natürlich Kegelstatttrio [Mozart] und Vivaldi.“ Den folgenden Sonntag, den er allein verbrachte, spielte er stundenlang Schubert.⁵⁴ Einige Tage später klagte er über die Hitze, bei der „fünf Minuten Klavierübungen [genügen], um so zu schwitzen, wie nach zwei Stunden Kasernenhofexerzieren“ Außerdem kämpfte er mit schlechten Klavieren, die die feuchte Wärme nicht vertrugen. Am 8. Juli erklang nach Stücken von Leclair und Händel das Horn-Trio von Brahms op. 40. Am folgenden Tag begleitete er „die Frau eines amerikanischen Kollegen, die wirklich recht gut singen kann,“ bei alten italienischen Gesängen und Liedern von Rossini, Mozart und Debussy. „Außerdem wurden noch ein paar Violinsonaten gespielt.“⁵⁵ Aber der „Head of Department“ spielte nicht nur Geige, er fragte Heisenberg am 11. Juli aber auch, unter welchen Bedingungen er dortbleiben würde. Am Abend wurde „lauter italienische, französische, moderne holländische Musik gespielt, ‚die mir völlig unbekannt ist.‘ Die französischen Lieder sind ungeheuer wirkungsvoll, raffiniert in der Harmonik, aber auch ‚leicht verdächtig‘ (böse Leute würden sagen: Champagner mit Schlagsahne).“⁵⁶ Dann berichtete er wieder, von „wirklich guter Musik“ bei Bekannten, auch von Schallplatten. Es wurden Duos Violine-Klavier gespielt und Grammophonplatten mit Musik von Händel, Mozart und Liszt gehört.⁵⁷ Am 18. Juli hatte der „Chef“ noch „einen Cellisten aufgetrieben, so dass wir mit ihm und einer ihm bekannten Geigerin Quartett spielen konnten. Wir haben den Beethoven und die zwei Mozarts durchgenommen; das war ein großer Genuss. [...] Jedenfalls hat es mir Spaß gemacht, bei dem Fehlen Jacobis so ein Quartett richtig selbst zu dirigieren. Wahrscheinlich werden wir heut oder morgen nochmal spielen; da der Cellist nicht kann, sollen Trios probiert werden, bei denen die Viola das Cello ersetzt. Wir haben neulich herausgebracht, dass das beim Schubert ganz anständig geht.“⁵⁸

Anfang August kehrte Heisenberg nach Deutschland zurück, ohne die Angebote aus Lafayette und das wiederholte der Columbia-University angenommen zu haben. Dabei sah er darin große Vorteile, wie er am 11. Juli an seine „Liebe Li“ schrieb: „Ich hätte hier sofort zehn mal so viele gescheite Schüler wie bei uns. Es würde also wohl auch aus meiner Arbeit mehr herauskommen. Aber wir sind eben hier nicht zu Hause“ Seine Frau verstand den Entschluss, in Deutschland zu bleiben, als Entscheidung „gegen die Familie, gegen ihre Sicherheit, gegen das einfachere und angenehmere Leben [und] in gewissem Sine gegen mich“. Sie erklärte sich sein Handeln damit, dass Heisenberg „sich zu ganz einfachen, von seiner eigenen Moral diktierten Entscheidungen durchgerungen“ habe, „daß er eben nach Deutschland gehöre und nicht einfach weglaufen könne, wenn

⁵⁴ Briefe Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 30. 6. und 2. 7. 1939, zitiert nach *Werner Heisenberg – Elisabeth Heisenberg „Meine liebe Li“* (siehe Anm. 33), S. 72–73.

⁵⁵ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 7. 7. 1939, zitiert nach ebenda, S. 78.

⁵⁶ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 11. 7. 1939, zitiert nach ebenda, S. 80.

⁵⁷ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 14. 7. 1939, zitiert nach ebenda, S. 82.

⁵⁸ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 18. 7. 1939, zitiert nach ebenda, S. 83–84.

Deutschland in Schuld, Unglück, ja sogar Verbrechen geraten war.“ Er „wußte bei dieser Entscheidung durchaus, dass er sich damit auch gegen die ‚weiße Weste‘ entschied.“⁵⁹ Dass er sich keine Illusionen über den bevorstehenden Krieg machte, beweist die Vorsorge für seine wachsende Familie: Er erwarb ein Holzhaus hoch in den bayerischen Alpen in Urfeld am Walchensee, das zuvor dem Maler Lovis Corinth gehört hatte. Tatsächlich blieb das Leben dort vom Krieg verschont.⁶⁰

In der Frage der Auswanderung drängt sich der Vergleich mit dem großen Dirigenten Fritz Busch auf, der einer der wenigen war, die Deutschland verließen, ohne dass sie selbst oder ihre Ehepartner, wie im Falle Thomas Manns, von der Judenverfolgung des Dritten Reichs bedroht waren. Busch war von lokalen SA-Horden aus der Semper-Oper in Dresden vertrieben worden, weil er angeblich ein „undeutsches“ Repertoire gepflegt und viele Juden engagiert hatte. Auch er wollte zuerst „seine Ehre“ wiederhergestellt sehen, bis ihm klar wurde, dass das von den „Ehrlosen“ nicht zu erwarten war. Obwohl sich Goebbels um ihn bemühte und ihm die Oberleitung der Bayreuther Festspiele anbot, verließ er Deutschland. Anders als Heisenberg, der in den USA bessere Arbeitsbedingungen vorgefunden hätte, war das für ihn als Dirigent ein Opfer, denn seine Erfolge in Buenos Aires und dem von ihm mitbegründeten Glyndebourne-Festival wogen den Verlust seiner Stellung und seiner Chancen in Deutschland nicht auf. Zwar hatten ihn die besonderen künstlerischen Möglichkeiten in Bayreuth fasziniert, doch waren sie mit einer Verherrlichung des Nazi-Regimes verbunden, an der er nicht mitwirken wollte.⁶¹

Heisenberg hat seine Entscheidung, in Deutschland zu bleiben, nach dem Krieg vielfach begründet mit Argumenten bis zum kategorischen Imperativ, denn die Auswanderung sei eben keine Maxime für das Handeln Alle, das ganz Volk könne nicht auswandern: „Ich hätte das Gefühl habt, Verrat zu begehen.“⁶² Vielleicht verweist dieser Satz auf eine tiefere Motivation für seine Entscheidung. Anfang des Jahres hatten Otto Hahn (1879–1968) und Fritz Straßmann (1902–1980) die Entdeckung der Kernspaltung bekannt gegeben. Ihre bisherige Kollegin Lise Meitner (1878–1968), die als österreichische Jüdin 1938 nach Schweden geflohen war, hatte Hahn vorab informiert, so dass sie als Erste mit ihrem Nefen Otto Frisch (1904–1979) die gewaltigen Energien berechnen konnte, die bei diesem Prozess freigesetzt werden. Nun wussten alle Physiker der Welt, dass damit völlig neue Möglichkeiten für die Energieversorgung der Menschheit, aber auch für eine furchtbare Waffe entstanden waren. Wenn Heisenberg in Deutschland geblieben sein sollte, um diese Entwicklung in verantwortliche Bahnen zu lenken, dann wäre seine Entscheidung nachvollziehbar.

⁵⁹ E. Heisenberg, *Das politische Leben* (siehe Anm. 46), S. 78–81.

⁶⁰ Werner Heisenberg – Elisabeth Heisenberg „Meine liebe Li“ (siehe Anm. 33), Einführung zum Jahrgang 1939 durch die Herausgeberin, S. 57.

⁶¹ Susanne Popp, *Berufung und Verzicht. Fritz Busch und Richard Wagner*, Köln 2013.

⁶² Heisenberg, *Der Teil und das Ganze* (siehe Anm. 2), S. 231–232.

Die halbherzige Leitung des Uranprojekts und wirkliche Interessen

Als im September 1939 der Krieg ausbrach, wurde Heisenberg nicht, wie er erwartete, zu den Gebirgsjägern in Sonthofen eingezogen, bei denen er früher geübt hatte. Stattdessen erhielt er zwei Einladungen nach Berlin. Bereits im April hatte der Reichsforschungsrat eine Gruppe von Wissenschaftlern zusammengerufen, um über die Möglichkeiten der Nutzung der neuen Energiequelle der Kernspaltung zu beraten. Diese Kollegen, die den sogenannten ersten Uran-Verein bildeten, hatten vorgeschlagen, Heisenberg hinzuzuziehen. Nach Kriegsbeginn riss allerdings das Heereswaffenamt (HWA), das ebenfalls im April ein Referat für die Kernenergie unter Leitung des Physikers Kurt Diebner (1905–1964) eingerichtet hatte, die Zuständigkeit an sich und gründete einen zweiten, größeren Uranverein, zu dem Heisenberg sofort eingeladen wurde. Er erhielt den Auftrag, die Grundlagen für die Nutzung der neuen Energiequelle darzustellen und zu bewerten.⁶³

Was dann geschah, ist umfassend dokumentiert. Die insgesamt 400 „Geheimberichte zur Nutzung von Atomkernenergien“, die die Wissenschaftler des Uranvereins zur internen Information mit zehn Durchlägen auf hauchdünnem Papier an das HWA schicken mussten, sind erhalten geblieben. Sie waren bei Kriegsende von einer Spezialeinheit der US-Armee „ALSOS“ geborgen worden. Ein Satz davon wurde in den 1980er-Jahren an das Kernforschungszentrum Karlsruhe zurückgegeben. Als dessen Leiter hat der Autor sie unmittelbar kennengelernt. Als sich das Forschungszentrum zu neuen Themen umorientierte, hat er sie 1998 genau am 60. Jahrestag der Entdeckung der Kernspaltung dem Deutschen Museum in München übergeben, dessen Archiv sie digitalisiert online verfügbar gemacht hat.⁶⁴ Auch von einem Fortschrittsbericht des HWA vom Februar 1942 ist ein Exemplar erhalten geblieben.⁶⁵ Und schließlich verfügen wir sogar über die Aufzeichnungen der Gespräche der zehn wichtigsten Mitglieder des Uranvereins während ihrer Internierung in England vom Juli 1945 bis Januar 1946, vor allem ihrer Reaktion auf die Nachricht vom Abwurf der ersten Atombombe auf Hiroshima.⁶⁶ Sie verraten dem Fachmann sehr viel über das Wissen, das sie bei ihrer Arbeit gewonnen hatten, aber vor allem auch über dessen Grenzen. Doch sind diese Dokumente bisher nur einseitig genutzt worden.

Da von der US-Armee in Deutschland keine auch nur halb-fertige Bombe und keine Spuren von Entwicklungsarbeiten dazu gefunden wurden, war dieses potenziell besonders brisante Uran-Projekt in Wirklichkeit das harmloseste Kapitel der Geschichte des Dritten Reichs. Für deutsche Historiker gab es Wichtigeres aufzuarbeiten. Dagegen musste in den USA und England, den nicht nur militärischen, sondern auch moralischen Siegern des Krieges, die Frage beantwortet werden, warum der vermutete Wettlauf gegen die deutschen Physiker nicht stattgefunden hatte, und warum sie diese Massenvernichtungswaffe

⁶³ Mark Walker, *Die Uranmaschine. Mythos und Wirklichkeit der deutschen Atombombe*, Berlin 1990, S. 30–32.

⁶⁴ <https://www.deutsches-museum.de/forschung/archiv>.

⁶⁵ *Energiegewinnung aus Uran*, hrsg. vom Heereswaffenamt, Archiv der MPG: AMPG i34-105.

⁶⁶ *Operation Epsilon. Die Farm-Hall-Protokolle erstmals vollständig, ergänzt um zeitgenössische Briefe und weitere Dokumente der 1945 in England internierten deutschen Atomforscher*, hrsg. von Dieter Hoffmann, Diepholz u. Berlin 2023; Jeremy Bernstein, *Hitler's Uranium Club* (siehe Anm. 1).

entwickelt und gegen einen bereits geschlagenen Feind noch zweifach eingesetzt hatten. So ist es nicht verwunderlich, dass die Geschichtsschreibung, ohnehin das Privileg des Siegers, überwiegend von amerikanischen und britischen Autoren geprägt wurde. Unter ihnen setzte sich schließlich der Historiker Mark Walker (*1959) durch, dem es gelang, durch Ausblenden wissenschaftlicher und technischer Dokumente aus dehnbar interpretierbaren allgemeinverständlichen Darstellungen, die in einem totalitären Regime nicht frei von Propaganda sein können, wenigstens Bemühungen um die Atombombe und ausreichende Grundkenntnisse für ihre Realisierung abzuleiten. Diese Fehlinterpretationen hat der Autor als Kernphysiker und aufgrund seiner Erfahrungen und Kenntnisse als Leiter der Kerntechnik-Programms der Bundesrepublik Deutschland von 1976 bis 1987 in den zurückliegenden zehn Jahren aufgedeckt und aus den wissenschaftlich-technischen Dokumenten die tatsächlich unternommenen und die eigentlich notwendigen und möglichen, aber unterlassenen Forschungsarbeiten beschrieben und bewertet.⁶⁷ Diese Arbeiten haben nach anfänglicher Ablehnung inzwischen große Beachtung gefunden. Zusammenfassend kann man sagen, dass das deutsche „Uranprojekt“ mit nur einem Promille des US-Manhattan Project viel zu klein war, um die komplexe Aufgabe der Entwicklungen von Reaktoren oder der Atombombe zu meistern. Auch zeigt die Beschränkung auf wissenschaftliche Institute ohne Ingenieure und Unternehmen, dass offenbar nur Grundlagen erforscht werden sollten und keine technisch umsetzbaren Ergebnisse erwartet wurden.

Auch wenn Heisenbergs geniale wissenschaftliche Leichtigkeit abgenommen hatte, legte er mit seiner Theorie der Kernenergienutzung auf 50 Seiten in zwei Teilen im Dezember 1939 und Januar 1940 eine eindrucksvolle Beschreibung der Möglichkeiten vor, Reaktoren zu bauen, um die Kernspaltung für die Energieerzeugung zu nutzen.⁶⁸ Er kam zu dem richtigen Ergebnis, dass für die Energieerzeugung nur das seltene Uran-Isotop 235 dienen kann, das nur zu 0,7 % in natürlichem Uran vorkommt. Heute wird für Reaktoren der Anteil des Uran 235 in Anreicherungsanlagen erhöht, aber damals gab es für die Trennung des Uran 235 von dem fast gleich großen, häufigen Uran 238 noch kein technisches Verfahren. Deshalb konzentrierte sich Heisenberg auf die Möglichkeit, Reaktoren mit Natururan zu bauen und legte mit seiner Theorie das Fundament für die erste Phase der Nutzung der Kernenergie. Dabei ging es hauptsächlich um die Frage, wie die bei der Spaltung entstehenden sehr energiereichen Neutronen effektiv abgebremst werden können, um das Uran 235 als langsame Neutronen besonders gut spalten zu können. Als

⁶⁷ Manfred Popp, *Misinterpreted Documents and Ignored Physical Facts*, in *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 39. Jg. (2016), 3. Heft, S. 265–282; ders., *Hitlers Atombombe – warum es sie nicht gab*, in *Spektrum der Wissenschaft* 38. Jg. (2016), 12. Heft, S. 12–21; ders., *Werner Heisenberg und das deutsche Uranprojekt im ‚Dritten Reich‘*, in *Quanten* 6, hrsg. von Konrad Kleinknecht, Stuttgart 2018, S. 9–67; ders., *Why Hitler did not have Atomic Bombs*, in *Journal of Nuclear Engineering* 2. Jg. (2021), 1. Heft, S. 9–27, <https://doi.org/10.3390/jne2010002>; ders. u. Piet de Klerk, *The Peculiarities of the German Uranium Project (1939–1945)*, in *Journal of Nuclear Engineering* 4. Jg. (2023), 3. Heft, S. 634–653; <https://doi.org/10.3390/jne4030040>.

⁶⁸ Werner Heisenberg, *Die Möglichkeit der technischen Energiegewinnung aus der Uranspaltung*, Deutsches Museum Archiv: FA 002-461, ders., *Bericht über die Möglichkeit der technischen Energiegewinnung aus der Uranspaltung (II)*, Deutsches Museum Archiv: FA 002-474.

Bremsmaterial hätte man große Mengen von heimischem Graphit verwenden können, entschied sich aber für das viel effektivere Schwere Wasser, das in geringen Mengen in dem inzwischen besetzten Norwegen hergestellt wurde. Auf der Grundlage von Heisenbergs Berechnungen begannen nun drei parallele Experimente mit dem Ziel, die Menge der benötigten Materialien zu minimieren: in Berlin und Leipzig unter Heisenbergs Regie, sowie in der Versuchsstelle des HWA in Gottow.

In einem Absatz beschrieb Heisenberg auch, wie ein möglicher Sprengstoff realisiert werden könnte, der alle bisherigen um viele Größenordnungen an Stärke übertreffen würde. Dabei blieb er sich insofern treu, als ihm dabei wie in der Doktorprüfung ein Fehler aus dem Bereich der klassischen Physik unterlief: er verstand die Bombe als explodierenden Reaktor. Wie der Unfall von Tschernobyl gezeigt hat, kann bei unverantwortlichen Eingriffen durchaus eine Explosion eintreten, die aus physikalischen Gründen aber nicht stärker als eine konventionelle ausfallen kann. Heisenbergs Forderung, dass man für einen Sprengstoff fast reines Uran 235 benötigt, war trotz der falschen Konzeption zufällig richtig, und damit auch seine Schlussfolgerung, dass eine Bombe in wenigen Jahren und unter den Bedingungen des Kriegs in Deutschland nicht realisiert werden könnte. Das trifft auf die Uran-Bombe tatsächlich zu, wenn man den gigantischen Aufwand in den USA für die Bombe, die Hiroshima zerstörte, zum Maßstab nimmt. Mitte 1940 wurde in Deutschland aber auch bekannt, dass es einen zweiten Weg zur Bombe gibt, in der statt Uran 235 das im Reaktor entstehende neue Element 94, das später Plutonium getauft wurde, verwendet wird. Auch dieser Weg schien Heisenberg unerreichbar, weil man ja erst einmal die Reaktortechnik beherrschen muss, um diesen Stoff zu gewinnen. Im Licht der Erfahrungen in den USA in Deutschland kann man aus heutiger Sicht jedoch nicht ausschließen, dass ein früh begonnenes Entwicklungsprojekt in Deutschland rechtzeitig vor Ende des Krieges Erfolg gehabt hätte.⁶⁹ Es unterblieb aber aufgrund von Heisenbergs vorsichtigen Bewertungen. Heisenberg hat nie von der Bombe gesprochen, ohne auf den großen Aufwand zu verweisen, den ihre Herstellung erfordern würde. Es gab deshalb in Deutschland keinerlei Arbeiten an der Uranbombe und zur Erkundung der Plutonium-Route.

Auch die Leitung des HWA kam zum Ergebnis, dass wie der ‚Chef des Heereswaffenamtes‘ General Emil Leeb (1881–1969) in einem bislang unbeachteten Bericht für die US-Armee formulierte „im Laufe des Krieges bei den vorhandenen Forschungsmitteln nicht mit einem Einsatz einer Atom-Bombe zu rechnen“ war.⁷⁰ Seitenlang klagte Leeb über dilettantische Einflussnahmen von Nationalsozialisten auf die Arbeit des HWA. Piet de Klerk und der Autor sind deshalb zu der Überzeugung gelangt, dass das HWA sogar Vorsorge gegen einen möglichen Beschluss Hitlers zum Bau der Bombe getroffen hatte, weil ein ehrgeiziges Entwicklungsprogramm wahrscheinlich erfolglos geblieben wäre, aber zu einem Kahlschlag in ihren mit der Wehrmacht abgestimmten prioritären Entwicklungen geführt hätte. Jedenfalls formulierte das HWA eine Vorbedingung für den Start eines Groß-

⁶⁹ Popp, *Why Hitler did not have Atomic Bombs* (siehe Anm. 60).

⁷⁰ Emil Leeb, *Aus der Rüstung des Dritten Reiches (Das Heereswaffenamt 1938–1945)*, Berlin u. Frankfurt a. M. 1958 (Beiheft 4 der Wehrtechnischen Monatshefte)

programms für die Bombenentwicklung, die einleuchtend, aber unnötig war: die Demonstration einer selbsterhaltenden Kettenreaktion der Kernspaltung. Dann verteilte das HWA die knappen Ressourcen an Uran und Schweren Wasser auf drei Experimentierstränge, statt sie in einem größeren Experiment einzusetzen, das sofort zum Erfolg geführt hätte. Für die ersten Schritte in die Reaktortechnik erlaubten aber die ‚unterkritischen‘ Experimente durchaus eine Optimierung der benötigten Mengen. Die parallelen Wege waren sogar sinnvoll, weil man mehr Varianten ausprobieren konnte. Sie reichten auch aus, den Nachweis zu erbringen, dass tatsächlich die Kernspaltung durch eine Kettenreaktion technisch genutzt werden kann. Hierfür genügte es, dass Heisenbergs Kollege Robert Döpel (1885–1982) im Frühjahr 1942 in Leipzig einen Anstieg der Neutronendichte in seinem Experiment beobachtete. Bisher wurde auch übersehen, dass die Konstruktion aller Reaktorexperimente in Deutschland völlig ungeeignet war, eine selbsterhaltende Kettenreaktion zu kontrollieren und die Experimentatoren vor der entstehenden radioaktiven Strahlung zu schützen. Wäre eines der Experimente, auch das letzte 1945 im „Atomkeller“ in Haigerloch, tatsächlich ‚kritisch‘ geworden, wie der Fachausdruck der Reaktortechnik lautet, hätte sich der Versuchsaufbau zerlegt, und die Umstehenden wären innerhalb weniger Tage an der erhaltenen Strahlendosis gestorben. Niemand hatte bisher bemerkt, dass keine der Versuchsanlagen dafür gerüstet war, das angebliche Ziel zu erreichen.



Abbildung 2. Nachbau des letzten Versuchs B 8 im Atomkellermuseum Haigerloch, Fotografie von Manfred Popp.

Als der Kriegsverlauf sich Anfang des Jahres 1942 wendete, veranstaltete das HWA eine Überprüfungskonferenz, weil nun eine Fokussierung seiner Arbeit auf nur kurzfristig erfolgversprechende Technologien angezeigt war. Danach zog es sich im Juni 1942 aus dem Projekt zurück, setzte aber seine eigenen Arbeiten zur Reaktorentwicklung fort, von der vorsichtshalber in ihrem Fortschrittsbericht des Projektes nicht die Rede gewesen war. Doch auch die Arbeiten der Wissenschaftler gingen unter der Ägide des Reichsforschungsrates unverändert weiter, obwohl nun von einer Bedeutung für den Krieg überhaupt nicht mehr die Rede sein konnte.

Im Vergleich zu den vielen erfolgreichen technischen Entwicklungen während des Krieges wundert man sich, dass das Uranprojekt nie aus der Phase von Grundlagenarbeiten herauskam. Es waren die großen Defizite und Denkfehler der Nationalsozialisten, die sie das Potential der neuen Energiequelle nicht erkennen ließen. Ihre Selbstüberschätzung verleitete sie zur Annahme eines raschen Sieges, für den eine Super-Bombe nicht notwendig erschien und sogar zu spät kommen würde. Ihr Rassenwahn verführte sie dazu, unter Ablehnung der „jüdischen“ Relativitätstheorie und Quantenphysik einer „Deutschen Physik“ anzuhängen, die die Kernspaltung aber nicht erklären konnte. Da die Führung kein Interesse zeigte, gab es für das Uran-Projekt keine angemessene Finanzierung. Die Beamten des HWA und des Reichsforschungsrats aber ermöglichten wenigstens ein Grundlagenprogramm, um späteren Vorwürfen von Versäumnissen vorzubeugen. Konkrete technische Fortschritte waren davon nicht zu erwarten.

Heisenberg spielte auch virtuos auf diesem politischen Klavier. In allen Vorträgen und Diskussionen sprach er nicht nur über die Chancen, Reaktoren für die zivile Energieversorgung zu entwickeln, sondern erwähnte auch die Möglichkeit, einen um viele Größenordnungen stärkeren Sprengstoff zu realisieren, aber nie ohne hinzuzufügen, wie lang und schwierig der Weg dahin sei. Während er an der Entwicklung der Reaktortechnik arbeitete, versuchte er nie, größere Klarheit über die Anforderungen für den Bau einer Atombombe zu erlangen. Wahrscheinlich hatte er 1937 im Verhörkeller die Einsicht gewonnen, dass man dort nur verschweigen kann, was man nicht weiß. Jedenfalls können wir in den Farm Hall-Protokollen Wort für Wort nachlesen, wie er am 6. August 1945 nach der Information über den Einsatz der Atombombe in Hiroshima – nach dem Abklingen der ersten Erregung – im Gespräch mit Hahn versucht, die Größe der Bombe zu berechnen. Dabei unterliefen ihm so viele physikalische und mathematische Fehler, dass alle Physiker aus diesem Abschnitt geschlossen haben, dass dies sein erster Versuch gewesen sein muss.⁷¹ Sein früherer Assistent Teller kommentiert Heisenbergs falsche Berechnung der kritischen Masse für eine Bombe in einem Video sogar mit sichtbarem Stolz, weil der große Heisenberg die gleichen Anfängerfehler macht wie er zu Beginn seiner Arbeit für das Manhattan Project.⁷²

Heisenberg war der intellektuelle Leiter des Uranprojekts, obwohl er keine offizielle

⁷¹ Manfred Popp u. B. Cameron Reed, *Heisenberg and the Bomb – The Physics*, in Vorbereitung.

⁷² Edward Teller, *Heisenberg, Bohr and the atomic bomb* (34/147), <https://www.youtube.com/watch?v=C1hLnZtgcSE>.

Leitungsfunktion hatte. Um das zu verstehen, muss man ein wenig über die Denkweisen der Physiker wissen. In der Physik entwickelt sich das Verständnis über Aufbau und Funktion der Materie im Wechselspiel zwischen der Theorie, die die bekannten Fakten mathematisch beschreibt, und Experimenten, die nachprüfen, ob oder wie weitgehend sie zutrifft. Die klassische Frage des Physikers ist – bezogen auf den Wissensstand – „Stimmt das eigentlich?“ Die Entdeckung eines Fehlers in den Lehrbüchern ist für den Ingenieur eine Katastrophe, aber für den Physiker ein Grund zum Feiern. Und jeder einzelne, egal welchen Ranges, kann unter Umständen erzwingen, dass die Formulierung der Naturgesetze geändert werden muss, so wie das etwa einem einfachen Angestellten an einem Patentamt, Albert Einstein, mit der Relativitätstheorie gelang. Die höchste Autorität der Physiker ist die Natur selbst, die auf intelligent gestellte Fragen antwortet. Menschliche Autoritäten respektieren Physiker soweit nötig, aber wirklich Respekt haben sie nur vor besseren Kollegen. In der Zeit, von der hier die Rede ist, war Heisenberg international als bester deutscher Physiker angesehen.⁷³ Deshalb war Heisenberg ohne Konkurrenz der intellektuelle Leiter des Programms. Er war es, der die Strategie bestimmte; er hielt in den Konferenzen des Uranvereins die Eröffnungsvorträge. Nicht an den offiziellen Programmleiter, sondern an ihn waren stets die Fragen der Politiker gerichtet, wie etwa im Gespräch mit Rüstungsminister Albert Speer im Juni 1942.⁷⁴ Als das Kaiser Wilhelm-Institut für Physik 1939 zur Hälfte vom HWA beschlagnahmt und Diebner als amtierender Direktor eingesetzt wurde, erzwangen die Wissenschaftler die Ernennung eines angemessenen Beraters, natürlich Heisenberg, der im Juni 1942, als das Institut wieder freigegeben wurde, zum Direktor ernannt wurde. Heisenberg hatte auch das Monopol, über die Möglichkeit der Atombombe und die Schwierigkeiten, sie zu realisieren, zu sprechen. Nur er und seine engsten Mitarbeiter haben dazu schriftliche Äußerungen hinterlassen, kein anderer unter den hundert im Projekt tätigen Wissenschaftler hat sich während des Kriegs dazu geäußert. Keiner hat im Gegensatz zu Heisenbergs Linie vorgeschlagen, ein Entwicklungsprogramm für die Bombe zu starten. Verstärkt wurde seine Autorität durch die Verteilung der Wissenschaftler über 22 Städte von Wien bis Danzig. Sie kamen nur selten zusammen, und wenn, dann nur zu offiziellen Konferenzen, bei denen man keine delikaten Fragen ansprechen konnte. Da sie sich kaum kannten, konnten sie bei Zusammenkünften auch nicht abschätzen, ob der Gesprächspartner ein Anhänger oder Gegner des Regimes war. Heisenbergs enger Mitarbeiter Karl Wirtz hielt das fehlende Vertrauen unter den Wissenschaftlern unter dem Nationalsozialismus für einen wesentlichen Grund für das magere Ergebnis.⁷⁵

Angesichts der prägenden Rolle Heisenbergs für die Strategie des Uranvereins ist es unmöglich zu sagen, was geschehen wäre, hätte Heisenberg das Angebot der Columbia University angenommen. Die Gefahr, dass ein ehrgeiziger Physiker die Gelegenheit ergriffen hätte, für das Regime bedeutend zu werden, war groß. Selbst Heisenbergs

⁷³ Rudolf E. Peierls, *The Bomb That Never Was*, in *The New York Review of Books* vom 22. 4. 1993, S. 1.

⁷⁴ Albert Speer, *Erinnerungen*, Frankfurt a. M. u. a. 1969, S. 240.

⁷⁵ Karl Wirtz, *Im Umkreis der Physik*, Karlsruhe 1988, S. 57.

enger Mitarbeiter Carl-Friedrich von Weizsäcker war zeitweise nicht vor Gedanken gefeit, man könne durch die Arbeit an der Atombombe für Hitler so wichtig werden, dass man ihn vielleicht in einigen Punkten zur Vernunft bringen könnte.⁷⁶ Wenn Heisenberg in Deutschland geblieben war, weil er sich verantwortlich fühlte für das, was dort aus der neu entdeckten Energiequelle entstehen würde, dann hat er segensreich gewirkt. Er hat sich nie gerühmt, aus moralischen Gründen die Arbeit an einer Atombombe in Deutschland verhindert zu haben. Aber dafür könnte maßgeblich sein, dass die internierten deutschen Wissenschaftler in Farm Hall Sorgen hatten, nach ihrer Rückkehr in Deutschland für die Niederlage im Krieg verantwortlich gemacht zu werden.⁷⁷ Heisenberg hat deshalb stets betont, dass der Verzicht auf ein Projekt zur Entwicklung der Atombombe richtig war, weil er so viele Kräfte und Finanzmittel gebunden hätte, dass der Krieg noch früher verloren worden wäre. Das muss nicht die ganze Wahrheit, nicht sein eigentliches Motiv gewesen sein. Man muss auch bedenken, dass Heisenberg nicht mehr erlebt hat, dass ein Bundespräsident im Jahr 1985 den 8. Mai 1945 als Tag der Befreiung und nicht mehr der Niederlage bezeichnete.

Wie sehr die amerikanischen Historiker Heisenberg missverstanden haben, zeigt, dass sogar sein detailliertester Biograph Cassidy davon spricht, Heisenberg habe „fieberhaft“ bei der Erforschung der Kernspaltung mitgearbeitet.⁷⁸ Das Gegenteil ist der Fall: Die Briefe, die er aus Berlin seiner Frau nach Urfeld schrieb, belegen sein Desinteresse für die Arbeit am Uranprojekt. Er klagt ständig: „viel Gerede und wenig richtige Arbeit“;⁷⁹ „Die Leute im Institut sind so entsetzlich langweilig“;⁸⁰ und „wie wenig ich eigentlich jetzt leiste und arbeite. Die Zeit verträgle ich mit Kleinkram, es gibt auch keinen Gegenstand, auf den man die Kraft ganz konzentrieren könnte. Nur die Musik kommt natürlich jetzt mehr zu ihrem recht als bisher. [...] Morgen gehts wieder nach Berlin, da werd ich doch wieder herumsitzen u. nichts Gescheites arbeiten.“⁸¹ „Ich bin lieber hier in Leipzig, als in Berlin. Hier kann ich wenigstens in Ruhe meinen eigenen Gedanken nachgehen, dort muss ich den ganzen Tag unfruchtbaren Betrieb machen“⁸² „weil ich Arbeiten machen muss, die gar keinen Sinn haben. [...] Im Grunde [sind] sie doch völlig belanglos.“⁸³ „Die Tage vergehen hier, indem man irgendwelche sinnlosen Arbeiten macht, im Institut und außerhalb, es ist immer das Gleiche.“⁸⁴

Heisenbergs wirkliches wissenschaftliches Interesse galt nicht der Kerntechnik,

⁷⁶ Interview mit Carl-Friedrich von Weizsäcker, in Dieter Hoffmann, *Operation Epsilon. Die Farm-Hall-Protokolle oder Die Angst der Alliierten vor der deutschen Atombombe*, Berlin 1993, S. 338ff.

⁷⁷ Bernstein, *Hitler's Uranium Club* (siehe Anm. 1), S. 125.

⁷⁸ Cassidy, *Werner Heisenberg* (siehe Anm. 3), S. 12.

⁷⁹ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 12. 7. 1940, zitiert nach „*Meine liebe Li*“ (siehe Anm. 33), S. 120.

⁸⁰ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 10. 10. 1949, zitiert nach ebenda, S. 156.

⁸¹ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 17. 6. 1941, zitiert nach ebenda, S. 169.

⁸² Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 13. 7. 1941, zitiert nach ebenda, S. 177.

⁸³ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 30. 5. 1943, zitiert nach ebenda, S. 220.

⁸⁴ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 21. 7. 1943, zitiert nach ebenda, S. 222.

sondern der der nächsten Phase der Kernphysik. Er hatte sich im Studium so wenig für Experimentalphysik interessieren können, dass seine Promotion beinahe daran gescheitert war; ebenso mäßig war sein Interesse an den seine Reaktor-Theorie testenden Experimenten. Er hat diese Theorie auch nie weiterentwickelt und verfeinert. Denn nicht, dass ihm dabei einige Fehler unterlaufen sind, ist erstaunlich, davor ist auch ein Genie nicht gefeit, aber dass er die Fehler über Jahre nicht bemerkte und korrigierte, zeigt, dass er sich damit nicht weiter beschäftigt hat. Stattdessen hatte er sich längst dem nächsten Thema der Physik zugewandt, der Elementarteilchen-Physik. Nicht Neutronen und Protonen, die Kernbausteine, die bei der Spaltung wichtig sind, sondern deren innerer Aufbau interessierte ihn nun. Um diese Strukturen sichtbar zu machen, benötigte man aber Partikel mit sehr viel höheren Energien, als sie bei radioaktiven Zerfällen auftraten oder – erst recht – in den noch primitiven Hochspannungsanlagen erzeugt werden konnten. Deshalb richtete sich sein Interesse auf die Kosmische Strahlung, die oberhalb der Erd-Atmosphäre sehr hochenergetische Partikel enthält. Damals waren die Experimente auf Ballonflüge angewiesen, ein Notbehelf. Die notwendigen großen Beschleunigeranlagen entstanden erst nach dem Krieg. Im Jahr 1942 organisierte Heisenberg ein internationales Symposium über kosmische Strahlung, in dem mit 14 Vorträgen der aktuelle Stand der bisherigen Erkenntnisse zusammengetragen wurde. 1943 veröffentlichte er die Ergebnisse in einem Buch.⁸⁵ Anschließend veröffentlichte er eine große Arbeit in drei Teilen als Grundlage über das künftig wichtig werdende neue Gebiet der Elementarteilchenphysik,⁸⁶ eine sehr anspruchsvolle Pionier-Tat. Es ist mit dem Bau immer größerer Teilchenbeschleuniger noch heute das finanziell aufwändigste Gebiet der zweckfreien Grundlagenforschung.

Ein Kontrast zu Heisenbergs angeblich „fieberhaften“ Arbeit waren auch seine Reisen zu Vorträgen über die neuere Physik, über die kosmische Strahlung und sogar über Goethes Farbenlehre, manchmal auch über die S-Matrix der Quantenmechanik. Walker hat sie anklagend aufgelistet, waren es doch Auftritte als „good-will-ambassador“ des Dritten Reichs.⁸⁷ Und in der Tat zählten diese Vortragsreisen in besonderer Weise zu den Kompromissen, die er im Dritten Reich eingehen musste; angesichts der behandelten Themen eigentlich harmlos, hätte er da nicht die Notwendigkeit gesehen, „unser System zu verteidigen.“ Diese Formulierung findet sich ausgerechnet in einem Brief an seine Frau aus Kopenhagen vom 18. September 1941⁸⁸ und gibt damit einen Hinweis auf den Grund für das Scheitern seines Gesprächs mit Bohr. Im Mai und Juli 1941, noch einmal

⁸⁵ *Kosmische Strahlung. Vorträge gehalten im Max Planck-Institut Berlin-Dahlem. Arnold Sommerfeld zu seinem 75. Geburtstag am 5. Dezember 1943 gewidmet*, hrsg. von Werner Heisenberg, Berlin 1943.

⁸⁶ Werner Heisenberg, *Die beobachtbaren Größen in der Theorie der Elementarteilchen*, Teile 1–3, in *Zeitschrift für Physik* Bd. 120 (1943), S. 513–538 u. 673–702 u. Bd. 123 (1944), S. 93–112.

⁸⁷ Mark Walker, *Nazi Science. Myth, Truth, and the German Atomic Bomb*, Cambridge (Mass.) u. a. 1995, S. 159–178.

⁸⁸ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 18. 9. 1941, zitiert nach „*Meine liebe Li*“ (siehe Anm. 33), S. 194.

im September 1944 hielt er Vorträge in Wien,⁸⁹ im April 1941⁹⁰ und im Oktober 1942 in Budapest, einmal unternahm er die lange und im Krieg nicht ungefährliche Reise nur für einen Vortrag über Goethes Farbenlehre. Besonders oft war er in der Schweiz, in Zürich, in Basel und in Bern. Im Februar 1942 war er in der okkupierten Slowakei, im Oktober 1943 eine Woche in den besetzten Niederlanden, 1944 reiste er noch einmal nach Kopenhagen und in die Schweiz.⁹¹

In seinen Briefen an seine Frau berichtete Heisenberg auch auffallend oft über Arbeit im Garten des Leipziger Hauses, einmal, im Oktober 1939, dass er „die letzten Obstbäume abgeleert“ habe und der ganze Keller voll von Äpfeln sei.⁹² Im Juni 1940 hat er in zwei Stunden 20 Pfund „Kirschen abgenommen“, dabei „drohte [er] dauernd durch Niesen von der hohen Leiter zu fallen. [...] Um meinen Anzug zu schonen u. in Anbetracht der Hitze hab ich das übrigens in der Badehose gemacht.“⁹³ Im Juni 1942 hat er einmal über vier Stunden Unkraut gejätet.⁹⁴ Später setzte sich auch in Hechingen das Ernten und Beschaffen von Obst fort, das er dann nach Urfeld schickte, einmal 1 $\frac{1}{2}$ Zentner.⁹⁵

Schließlich wurde er noch Mitglied der seit 1863 bestehenden illustren Mittwochsgesellschaft, in der sich Prominente zu Vortrag und Abendessen trafen. Im Juli 1944 war die Runde, darunter General Ludwig Beck und der Chirurg Ferdinand Sauerbruch in Heisenbergs Institut in Dahlem zu Gast. Er bewirtete sie mit Himbeeren, die er selbst im Garten gepflückt hatte. Heisenberg war besorgt wegen der offen gezeigten Verachtung des Regimes und sogar Anspielungen auf ein geplantes Attentat auf Hitler. Nach dem 20. Juli 1944 wurden Beck und drei Mitglieder, die Verbindungen zu den Widerstandskämpfern hatten, hingerichtet und die Gesellschaft aufgelöst.

Die meiste Zeit widmete er weiter der Musik, auch als Theoretiker: Am 6. Oktober 1940 schrieb er seiner Frau um Mitternacht, er sei nach zwei Stunden Studium von Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert „noch innerlich ganz erfüllt und unruhig von der herrlichen Musik. Die letzte Nacht hab ich, da ich schlecht schlafen konnte, im Geist einen Coronavortrag⁹⁶ zurechtgebaut über das Konzert, mit genauer Angabe der Architektur, der Mathematik in den einzelnen Motiven, Vorspielen der einzelnen Themen mit Angabe der Instrumentation, und schließlich müsste das ganze Konzert vorgespielt werden. Das Werk ist so unglaublich geschlossen, das man garnicht fertig würde mit dem Aufzählen aller die

⁸⁹ Rudolf Pozdena, *Das Weltbild der neuen Physik. Professor Heisenberg sprach in Wien*, in *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 120 vom 1. 5. 1941, S. 4 und [Zusammenfassung von] Werner Heisenberg, *Entwicklung der neueren Physik*, in *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 197 vom 18. 7. 1941, S. 4, und Hans Hartmann, *Heisenberg über die Ultrastrahlen*, in *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 246 vom 6. 9. 1944, S. 2.

⁹⁰ *Erster Vortrag des Nobelpreisträgers Heisenberg in Budapest*, in *Pester Lloyd* Nr. 96 vom 29. 4. 1941, S. 6.

⁹¹ Walker, *Nazi Science* (siehe Anm. 75), S. 156-181.

⁹² Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 14. 10. 1939, zitiert nach „*Meine liebe Li*“ (siehe Anm. 33), S. 106.

⁹³ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 12. 6. 1940, zitiert nach ebenda, S. 115.

⁹⁴ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 2. 6. 1942, zitiert nach ebenda, S. 201.

⁹⁵ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 10. 10. 1944, zitiert nach ebenda, S. 261.

⁹⁶ Als ‚Corona‘ bezeichnete sich eine achtköpfige interdisziplinäre Professorenrunde, die sich zu Vorträgen traf. (Brief Heisenbergs an seine Mutter vom 10. 11. 1932, siehe Anm. 10.)

Architekturausmachenden Symmetriebeziehungen. Aber leider habe ich in der nächsten Zeit keinen solchen Vortrag zu halten.“⁹⁷

Er ging öfter ins Gewandhaus zu Konzerten. 1940 übte er viel und lernte das 5. Klavierkonzert von Beethoven in Es-Dur auswendig. Die Konzerte mit Jacobi gingen fast den ganzen Krieg über weiter. Sie fanden nun auch bei Jacobis (so am 6. März 1940) und im Haus Heisenbergs (am 4. April 1940) statt. Im Juni 1941 spielten sie eine Sonate von César Franck, im Juli wirkt er an Max Regers Sonate für Violine und Klavier c-Moll op. 139 mit, diesmal offenbar mit Schwierigkeiten: „So schön ich die Mozart-Variationen finde, mit den Sonaten kann ich wenig anfangen. Mir scheint seine Musik so formlos, beim Spielen zerfließt mir alles [...]. Natürlich spiele ich den Reger auch schlecht, teils weil er mir technisch schwer vorkommt, teils weil er mir eben unklar ist.“ Am 22. Juni 1941 spielte er mit Jacobi die Sonate in A-Dur von César Franck. Im April 1942 wurde die Ferntrauung ihrer Haushaltshilfe in Urfeld mit einem Konzert bei Jacobis gefeiert. Gespielt wurden Robert Schumanns Klavierquintett Es-Dur op. 44 und Franz Schuberts Fantasie C-Dur D 934 mit dem Zitat des Liedes „Oh du Entrissene mir“, das die beiden Freunde trotz der hohen technischen Anforderungen besonders gerne und oft spielten.⁹⁸ Am 15. Januar 1944 feierte Jacobi seinen 60. Geburtstag in Leipzig, obwohl seine Wohnung nach einem großen Luftangriff am 4. Dezember 1943 nur noch teilweise bewohnbar war. Heisenberg erinnerte sich später: „Sehr deutlich ist noch eine nächtliche Wanderung über den schon in eine Bruchlandschaft verwandelten Augustaplatz zu Ihrem Haus in Erinnerung. Ich glaube, ich wollte Ihren 60. Geburtstag mitfeiern und war von Berlin gekommen.“⁹⁹ Im Mai 1944, wieder in Berlin, spielte er „das erste Beethoven-Trio“ mit einem „nicht so besonders gut[en]“ Cellisten „vom Butenandtschen Institut“. Im gleichen Monat kam Heisenberg noch einmal zum Musizieren nach Leipzig, und im Juni waren Jacobis zu Besuch in Heisenbergs Haus in Urfeld.¹⁰⁰

Auch in Hechingen setzte sich Heisenbergs Konzerttätigkeit fort. Im März 1944 lud er Wirtz und andere Kollegen zu sich in seine „schöne Wohnung“ ein. Ein neu hinzugekommener junger Mitarbeiter, der bis Frühjahr 1943 bei der Gebirgsartillerie Kriegsdienst geleistet hatte, Maximilian Pahl, sang „eine Menge Lieder [...]. Er kann wirklich anständig singen. Am Schluss schmetterte er die die Figaro-Arie aus dem Barbier von Sevilla, es war ein wahres Vergnügen.“¹⁰¹ Im Juni spielte Heisenberg mit Pfadfindern ein Beethoven-Trio,¹⁰² später beteiligte er sich mit einem Vivaldikonzert an einem Musikabend,¹⁰³

⁹⁷ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 6. 10. 1940, zitiert nach „*Meine liebe Li*“ (siehe Anm. 33), S. 154.

⁹⁸ Barbara Blum-Heisenberg, private Mitteilung an den Verfasser.

⁹⁹ Brief Heisenbergs an Jacobi vom 13. 1. 1964, zitiert nach Martin Otto, *Von der Eigenkirche zum Volkseigenen Betrieb* (siehe Anm. 44), S. 257.

¹⁰⁰ Brief Heisenbergs an seine Mutter vom 16.5. 1944, zitiert nach *Werner Heisenberg – Liebe Eltern* (siehe Anm. 10), S. 335.

¹⁰¹ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 5. 3. 1944, zitiert nach „*Meine liebe Li*“ (siehe Anm. 33), S. 237.

¹⁰² Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 13. 6. 1944, zitiert nach ebenda, S. 245.

¹⁰³ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 6. 8. 1944, zitiert nach ebenda, S. 250.



Abbildung 3. Werner Heisenberg mit unbekanntem Kammermusikpartnern, Fotografie. Privatbesitz Barbara Blum-Heisenberg. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

und veranstaltete selbst am 17. August „eine große Einladung [...]: 10 Personen (Laues, [...], Wirtzens, Pahl); ich nehme an, dass es den Leuten Spass gemacht hat (Schubert, Brahms, Wolf, am Schluss Richard Strauss als ‚Reisser‘)“.¹⁰⁴ Im September entdeckte er, dass in der Bibliothek des alten Rathauses von Hechingen zwei Flügel standen. Er gewann „die Tochter des hiesigen Chordirektors“ als Partnerin. „Obwohl sie aussieht wie ein unbedarftes Bauernmädchel spielt sie tatsächlich ausgezeichnet, und wir haben eine Mozart-Sonate, ein Bach-Konzert, Schumann- und Brahmsvariationen gespielt. Es ging genauso gut wie mit Jacobi und Bücking.“¹⁰⁵ Mit Pahl kommt es sogar zu einem öffentlichen Liederabend im Februar 1945 in Hechingen mit 500 Zuhörern. „Pahl hat den großen Saal mit seiner Stimme spielend gefüllt und sang so gut wie noch nie. Das Publikum tobte vor Begeisterung, besonders nach der ‚Zueignung‘ von Strauss, die natürlich ein wunderbarer Abschluss war.“ Heisenberg „bekam eine Reihe von Freundlichkeiten zu hören [...]; als ich im Vorübergehen die Bemerkung hörte ‚wie Raucheisen‘ ging mir natürlich glatt

¹⁰⁴ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 18. 8. 1944, zitiert nach ebenda, S. 253.

¹⁰⁵ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 30. 9. 1944, zitiert nach ebenda, S. 257–258.

herunter.“¹⁰⁶ Michael Raucheisen (1889–1984) war damals *der* Liedbegleiter nahezu aller prominenten Sänger.

Wurden Heisenbergs Zeichen wahrgenommen?

Heisenberg war selbstbewusst genug anzunehmen, dass sein Bleiben in Deutschland im Ausland die Sorge um eine Entwicklung der Atombombe für das Nazi-Regime vergrößerte. Ein Versuch, diese Sorge zu zerstreuen, war sein Besuch bei Bohr in Kopenhagen im September 1941, berühmt geworden vor allem durch das ebenso dramatisch eindrucksvolle wie naturwissenschaftlich und historisch korrekte Drama von Michael Frayn *Copenhagen*.¹⁰⁷ Heisenberg war wohl in der Absicht gekommen, Bohr in vorsichtiger Form wissen zu lassen, dass er die Entwicklung einer Atombombe verhindere, sicherlich in der Hoffnung, dass dieser Mittel und Wege finden würde, diese Nachricht in der Physikwelt zu verbreiten. Dieser Versuch scheiterte, weil sich die beiden Freunde, der Vertreter der siegreichen Deutschen und der unter deren Besatzung Leidende und um das Leben seiner jüdischen Frau besorgten Frau Fürchtende nicht mehr verstanden. Auch nach dem Krieg konnten sie sich nicht über den Inhalt des Gesprächs einigen.

Heisenberg muss sich auch bewusst gewesen sein, dass er wegen seiner hervorgehobenen Stellung in Deutschland und seiner Bekanntheit in den USA im Visier amerikanischer und britischer Geheimdienste sein musste. Auch wenn er sich nie dazu geäußert hat, so waren seine zahlreichen und sichtbaren Nebenaktivitäten auch eine Botschaft an die Welt außerhalb Deutschlands sehen. Weil Heisenberg nicht sagen durfte, dass er nicht an der Bombe arbeitete, ohne wegen Hochverrat angeklagt zu werden, blieb nur der Weg, Zeichen zu senden von dem, was er wirklich tat. Und das tat er, indem er genauso weiter lebte wie bisher, was unmöglich gewesen wäre, wenn er die Verantwortung für ein anspruchsvolles Entwicklungsprogramm gehabt hätte. Und selbst wenn er nicht oder nicht in allen Fällen damit absichtlich Botschaften sandte, Zeichen eines weitgehend selbstbestimmten Lebens waren es in jedem Fall. Den Zensoren fiel nicht auf, dass das früher Normale unter den Bedingungen des Krieges eigentlich höchst ungewöhnlich war.

Tatsächlich sind zwei seriöse Wissenschaftler bekannt, die über Heisenberg und das deutsche Uranprojekt an die westlichen Alliierten berichtet haben:

Paul Rosbaud (1896–1963), ein österreichischer Chemiker, informierte den britischen Geheimdienst. Er hatte in Deutschland zunächst für das Journal *Metallwirtschaft* gearbeitet, war ab 1939 aber im Springer Verlag für *Die Naturwissenschaften* zuständig, damals eine der angesehensten Fachzeitschriften der Welt. An dieser Stelle gewann er einen hervorragenden Überblick über den Stand der Spitzenforschung in Deutschland.

¹⁰⁶ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 23. 2. 1944 zitiert nach ebenda, S. 276.

¹⁰⁷ Die empfehlenswerte deutsche Ausgabe ist: Michael Frayn, *Kopenhagen. Stück in zwei Akten*, aus dem Englischen übers. von Inge Greiffenhagen u. Bettina von Leoprechting, mit einem Nachwort von Michale Frayn und einem Anhang mit zwölf wissenschaftshistorischen Lesarten zu ‚Kopenhagen‘ zusammengestellt von Matthias Dörries, München 1998.

Hahns Terminkalender verzeichnet allein im September 1939, in dem der zweite Uranverein gegründet wurde, zwei Besuche Rosbauds in Hahns Labor.¹⁰⁸ Er sorgte dann auch für eine schnelle Veröffentlichung über die Entdeckung der Kernspaltung durch Hahn und Straßmann und beugte so einer möglichen Geheimhaltung vor. Von dieser Schlüsselstellung im deutschen Wissenschaftssystem aus übermittelte Rosbaud unter dem Decknamen „Der Greif“, dem Wappentier der Familie seiner Mutter, regelmäßig Informationen nach England. Der amerikanische Physiker Arnold Kramish (1923–2010), der am Manhattan Project mitwirkte, hat über ihn ein Buch geschrieben. Auch wenn man dessen Untertitel *The Greatest Untold Espionage Story of World War II* als Warnung vor Übertreibungen deutet, hat der Autor doch viele glaubwürdige Hinweise für die Existenz der „Greifs“ und über seine Tätigkeit zusammengetragen.¹⁰⁹

Paul Rosbauds älterer Bruder war der Dirigent Hans Rosbaud (1895–1962), der bis heute vor allem bei den Liebhabern moderner Musik unvergessen ist. Die Verbindung von Naturwissenschaft und Musik machte Heisenberg für dieses Brüderpaar besonders interessant. Ihre herausgehobenen Stellungen in Nazi-Deutschland waren jedoch durchaus fragil.

Kramish hat herausgefunden, dass Hans und Paul Rosbauds Mutter, die Grazer Pianistin Anna Rosbaud (1856–1897) unverheiratet geblieben war, aber immer wieder Kontakt zu dem Dom-Organisten Josef Heinnisser hatte, der anderweitig verheiratet war. Er war der Vater der Brüder und zwei weiterer Kinder, was sie ihnen aber selbst auf dem Totenbett verschwiegen. Hans und Paul hatten den fehlenden Vater nie vermisst und eine gute Ausbildung erhalten. Erst ab 1933, als man in Deutschland für die Ausübung öffentlicher Ämter einen ‚Ariernachweis‘ erbringen musste, wurde das Fehlen eines Vaters zum Problem. In ihrer Not hatten die Brüder einen Grazer Nachbarn, den Straßenbahnschaffner Johann Strajner, überredet, in einer eidesstattlichen Erklärung die Vaterschaft zu übernehmen. Er tat das, allerdings so dilettantisch, dass das Dokument keiner Nachprüfung standgehalten hätte. Sie blieb aber glücklicherweise aus. Ein weiteres Problem war, dass Pauls Frau Hilde Jüdin war. Paul nutzte die guten Verbindungen nach England, die er seit der Gefangenschaft hatte, in die er zu seinem Glück als österreichischer Soldat am Isonzo geraten war; er wurde dabei so gut behandelt, dass er zum Anglophilen wurde und viele Freundschaften knüpfte. So konnte er leicht arrangieren, dass Hilde nach London umzog, was auch praktisch war, weil er inzwischen eine neue Freundin hatte. Er schickte Hilde regelmäßig Geld, und da der Höchstbetrag eng begrenzt war, erweckten seine häufigen Briefe nach London keinen Verdacht. Was in seinen Berichten stand, ist bis heute unbekannt, denn die Akte Rosbaud des britischen Geheimdienstes ist auch 80 Jahre nach den Ereignissen noch nicht öffentlich zugänglich.

Trotzdem wissen wir, was er berichtet haben muss. Denn Paul Rosbaud hat zusammenfassend über das deutsche Uranprojekt gesagt, die deutschen Physiker hätten gewusst, dass

¹⁰⁸ Zitiert nach Vera Kaiser, *Hat Otto Hahn mit den Nazis kollaboriert?*, in *Radiochemie, Fleiss und Intuition. Neue Forschungen zu Otto Hahn*, hrsg. von Vera Kaiser, Diepholz u. Berlin 2018, S. 304–305.

¹⁰⁹ Arnold Kramish, *The Griffin. The Greatest Untold Espionage Story of World War II*, London 1986.

man eine Atombombe herstellen kann, aber keine Ahnung gehabt, *wie*;¹¹⁰ dies übrigens in schöner Übereinstimmung mit anderen prominenten Physikern wie Goudsmit,¹¹¹ Teller,¹¹² Hans Bethe, dem Leiter der Theoriegruppe in Los Alamos,¹¹³ und Peierls.¹¹⁴ Die Historiker des Uranprojekts haben allerdings diese Aussagen von Experten nie zur Kenntnis genommen. Rosbaud konnte also nur berichtet haben, dass nicht an der Bombe gearbeitet wurde. Da das Fehlen von Aktivitäten schwerer zu beweisen ist ihr Vorhandensein, kann man durchaus annehmen, dass gerade auch Heisenbergs – in den USA ja wohl bekannte – musikalische Aktivitäten in Rosbauds Berichten breiten Raum eingenommen haben.

Der zweite Informant, diesmal des US-Geheimdiensts Office of Strategic Services (OSS), war der damals führende Schweizer Physiker Paul Scherrer (1890–1969), dessen Namen heute das größte Forschungsinstitut der Schweiz in Villingen trägt. In Wikipedia heißt es, dass „er aufgrund seiner engen Kontakte zum deutschen Kernphysiker Werner Heisenberg entscheidende Informationen zum Stand der Entwicklung der Atombombe in Nazi-Deutschland lieferte.“¹¹⁵ Scherrers Tätigkeit für den OSS ist umfassend belegt.¹¹⁶ Die angeblich „engen Kontakte“ zu Heisenberg beschränkten allerdings auf Zusammenreffen bei einigen von Heisenbergs Vortragsreisen in die Schweiz. Der elf Jahre ältere Scherrer war nicht an der Entwicklung der Quantenphysik beteiligt, so dass beide vor dem Krieg kaum wissenschaftliche Verbindungen hatten. Heisenbergs Frau sorgte sich sogar, er könne „als Deutscher auf viel Hass treffen.“¹¹⁷ Erleichtert schrieb er am 11. November „Scherrers sind reizend zu mir“. Überall, selbst von Taxifahrern und Kellnern, sei er freundlich behandelt worden. Vom Zug wurde er vom Vorsitzenden der Studentenschaft abgeholt, Scherrer traf er erst am folgenden Tag bei seinem Vortrag und danach in dessen Haus, „bis 1/4 1 h“ mit „einer langen Diskussion über moderne Kunst. [...] über Politik wurde zum Glück nicht mehr voel gesprochen, aber wir hatten uns am Abend vorher in freundlichster Weise darüber geeinigt, nicht überall einig zu sein.“¹¹⁸ Es wäre alledrings ungewöhnlich, wenn die beiden Physiker nicht auch über ihre aktuellen Arbeiten gesprochen hätten. Scherrer kann also entweder nichts oder nur berichtet haben, dass Heisenberg sich für Kosmische Strahlung interessiert und an den Grundlagen der künftigen Elementarteilchenphysik arbeitet, wahrscheinlich auch, dass er viel und gerne Musik macht.

¹¹⁰ Paul Rosbaud, *Review of Robert Jungk, Brighter Than a Thousand Suns*, in *Discovery* 20. Jg. (1959), 3. Heft (März), S. 96–97, zitiert nach Horst Kant, *Werner Heisenberg and the German Uranium Project*, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 203 (2002), S. 13.

¹¹¹ Goudsmit, *ALSOS* (siehe Anm. 45), S. 139.

¹¹² Edward Teller, *Heisenberg hat die Atombombe sabotiert*, in Michael Schaaf, *Heisenberg, Hitler und die Bombe. Gespräche mit Zeitzeugen*, Diepholz u. Berlin 2001, S. 114–116, erw. Neuausg. Diepholz u. Berlin 2018, S. 181.

¹¹³ Hans Bethe, *The German Uranium Project*, in *Physics Today* 53. Jg. (2000), 7. Heft, S. 34–36.

¹¹⁴ Rudolf E. Peierls, *The Bomb That Never Was* (siehe Anm. 66), S. 6–9.

¹¹⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Scherrer (14.01.2025)

¹¹⁶ Thomas Powers, *Heisenbergs Krieg. Die Geheimgeschichte der deutschen Atombombe*, aus dem Amerikanischen von Wilfried Sczegan, Hamburg 1993, S. 532–542.

¹¹⁷ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 17. 11. 1942, zitiert nach „*Meine liebe Li*“ (siehe Anm. 47), S. 209.

¹¹⁸ Brief Heisenbergs an Elisabeth Heisenberg vom 19. 11. 1942, zitiert nach ebenda, S. 211–212.

Mit geringem Aufwand hätten die Sicherheitsdienste im Ausland wissen können, dass Heisenberg nicht an einem Entwicklungsprojekt für die Atombombe beteiligt war, schon allein aufgrund der Zeichen durch die umfangreichen Nebentätigkeiten. Mindestens eine seiner Aktivitäten ist tatsächlich als Zeichen wahrgenommen worden. Schon allein aus dem Seminar über kosmische Strahlung hatten russische Wissenschaftler geschlossen, dass er nicht an der Atombombe arbeiten konnte.¹¹⁹ Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch in den USA diese Schlussfolgerung gezogen wurde, aber Genaueres ist nicht bekannt.

Wissenschaftler benötigen ohnehin keine Geheimdienste um zu erfahren, was ihre Kollegen in anderen Ländern erforschen; sie gingen damals in ihre Bibliothek und studierten die wissenschaftlichen Fachjournale, heute ist es noch einfacher.

In Deutschland wurden die Arbeiten zur Nutzung der Kernspaltung geheim gehalten; bis Mai 1945 wurden 400 Geheimberichte verfasst. Nicht zu verheimlichen war aber, dass eben keine Arbeiten über die Nutzungsmöglichkeiten der Kerntechnik veröffentlicht wurden. Dagegen wurden aber unter Mitwirkung der Mitglieder des Uranvereins während des Krieges zu anderen Themen der Kernphysik weitere 500 Arbeiten sogar noch bis Anfang 1945 regulär veröffentlicht. Vor allem die vielen amerikanischen und britischen Wissenschaftler in Los Alamos, der abgeriegelten Stadt der Bombenbauer, die in Deutschland studiert hatten, und vor allem Heisenbergs Schüler hätten (und haben vielleicht auch) feststellen können, dass in Deutschland zwar ein geheimes Programm zur Kernspaltung existierte, das aber so wenig anspruchsvoll war, dass es Heisenberg und den anderen Wissenschaftlern viel Spielraum für andere Arbeiten ließ.

In den USA gab es bis Juni 1942 eine ähnliche Situation. Dort hatten sich die Kernphysiker Mitte 1940 geeinigt, Arbeiten zur Kernspaltung zwar bei den Journalen einzureichen, aber die Veröffentlichung bis zum Ende des Krieges aufzuschieben. Mit dem Beginn des Manhattan Project im Juni 1942 aber wurden etwa 3000 Wissenschaftler für ihre Kollegen im Ausland vollständig unsichtbar, weil sie nun in einem streng geheim gehaltenen Programm so stark eingebunden waren, dass sie auch keine Zeit und Gelegenheit mehr für andere Arbeiten hatten. Heisenberg wusste, dass es für die emigrierten jungen Wissenschaftler in den USA schwierig war, angemessene Arbeit zu finden, weil selbst für dieses große Land zu viele gleichzeitig kamen, aber konnte annehmen, dass von seinen sämtlich hochbegabten Schülern zumindest einige angemessene Stellen bekommen hätten. Wenn er vergeblich nach Publikationen seiner Schüler gesucht hat und keine einzige fand, musste er daraus schließen, dass sie an einem geheimen Projekt arbeiten. Auch ihr Schweigen war ein Zeichen. Offenbar wurde auf beiden Seiten übersehen, dass man zwar viel geheim halten kann, nur nicht, dass viel geheim gehalten wird.

Warum haben Heisenbergs Zeichen nicht zur Aufgabe des Manhattan Project geführt? Dass in Deutschland nicht an der Bombe gearbeitet wurde, war zwar eigentlich für die

¹¹⁹ Carl-Friedrich von Weizsäcker, *Gespräche mit Feinberg in Moskau*, zitiert nach Helmut Rechenberg, *Kopenhagen 1941 und die Natur des deutschen Uranprojektes*, in *Werner Heisenberg 1901–1976. Festschrift zu seinem 100. Geburtstag*, hrsg. von Christian Kleint, Helmut Rechenberg u. Gerald Wiemers, Leipzig 2005 (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig), S. 179.

Alliierten eine gute Nachricht, aber sie war unerwünscht. Das Manhattan Project war angeblich gegründet worden, um einer Atombombe Hitlers zuvorzukommen. Ohne diese Drohung war die üppige Finanzierung ebenso in Gefahr wie die Motivation der 3000 Forscher in Los Alamos, und schließlich hätte man dann die Entwicklung dieser Massenvernichtungswaffe selbst rechtfertigen müssen. Doch das Beenden des Zweiten Weltkriegs war nur der Anlass für das Manhattan Project, dessen Größe ein Vielfaches dessen betrug, was für einen raschen Sieg über das großwahnsinnige Deutschland erforderlich gewesen wäre. Dafür hätten einige wenige Atombomben ausgereicht, aber die Dimension der Anlagen des Manhattan Project, die die Herstellung von mehr als hundert Atombomben pro Jahr erlaubten, zeigte, dass es nicht zur Beendigung des Zweiten Weltkriegs, sondern der Vorherrschaft in der entstehenden Konfrontation mit der Sowjet-Union diene. Außerdem wollte Admiral Leslie M. Groves, der militärische Leiter des Manhattan Project, nie eine Atombombe gegen Deutschland einzusetzen. Ein Abwurf auf eine japanische Stadt versprach ein viel schlimmeres Schadensbild als bei den solider gebauten deutschen Städten.¹²⁰ Wenn „Der Greif“ also über Heisenbergs wenig fieberhafte Arbeit berichtet hat, dann wurden diese Berichte wahrscheinlich sofort vernichtet, und jedenfalls den in Los Alamos kasernierten bis zu 3000 Wissenschaftlern verheimlicht. Die Sorge, sie dadurch zu demotivieren, war allerdings unberechtigt. Obwohl sich die jüdischen Wissenschaftler, die Deutschland hatten verlassen müssen, für den Bau der Atombombe ursprünglich verdingt hatten, um einer Bombe in Hitlers Händen zuvorzukommen, hatten sie sich inzwischen so in die Arbeit an den schwierig zu lösenden Problemen verbissen, dass nur zwei von ihnen ausschieden, als die Nachricht von der deutschen Kapitulation am 8. Mai 1945 eintraf.¹²¹

Werner Heisenberg war ein Mensch mit vielen Facetten und Fähigkeiten. Als Physiker hat einen festen und ehrenvollen Platz in den ewigen Annalen der Physik. Als Leiter des Uran-Projekts im Dritten Reich musste er Kompromisse eingehen, die sein Bild bis heute trüben. Es ist aber an der Zeit anzuerkennen, dass er nur damit erreichen konnte, dass in Deutschland nicht an der Atombombe gearbeitet wurde. Dass er wesentlich dazu beitrug, dass der größte Massenmörder aller Zeiten, Adolf Hitler, nicht auch noch über eine Atombombe verfügen konnte, würde auch schlimmere als die von ihm eingegangenen rein verbalen Kompromisse rechtfertigen. Und er hat auch den amerikanischen und britischen Kollegen, darunter vielen Freunden, Zeichen geben, dass der Bau von Atombomben jedenfalls nicht nötig ist, um einer Bombe Hitlers zuvorzukommen, in dem er zeigte, dass er ausreichend Zeit hatte für das, was ihm am wichtigsten war: Wissenschaft und Musik.

Als Physiker wird Heisenberg unvergessen bleiben, vielleicht wird in Zukunft auch anerkannt, dass er eine Atombombe Hitlers verhinderte und versuchte der Atombombenentwicklung in den USA die Grundlage zu entziehen. Als Pianist hat er dagegen kaum

¹²⁰ *Atomic Bomb Scientists. Memoirs, 1939–1945*, hrsg. von Josef J. Ermenc, London 1989, S. 252–253.

¹²¹ Viktor Weisskopf, *Mein Leben. Ein Physiker, Zeitzeuge und Humanist erinnert sich an unser Jahrhundert*, aus dem Amerikanischen übers. von Liselotte Julius, Bern u. a. 1991.

unvergängliche Spuren hinterlassen. Zum Glück aber existiert eine Aufnahme des Konzerts mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks mit Mozarts Klavierkonzert in d-Moll KV 466.¹²²

Danksagung

Frau Barbara Blum-Heisenberg danke ich für die kritische Durchsicht dieses Aufsatzes und nützliche Hinweise, insbesondere auch für die Überlassung eines Fotos ihres Vaters am Flügel und die Zustimmung zu dessen Abdruck. Meinem Partner Piet de Klerk danke ich ebenfalls für hilfreiche Anmerkungen.

¹²² <https://suppose.de/produkt/heisenberg/> (24.06.2024).

DOMINIK AXTMANN

Max Reger in der *Musica sacra* und anderen Publikationen des Allgemeinen Cäcilienverbands

Zur Vielschichtigkeit in Max Regers Leben und Œuvre zählt seine schon frühe ‚Konvertierung‘ zumindest im kompositorischen Bereich zum protestantischen Bekenntnis – obwohl Reger als Katholik aufwuchs und erzogen wurde. Die vielfältigen Gründe dafür sind an anderer Stelle bereits ausführlich diskutiert worden,¹ ebenso die Frage, warum Reger überhaupt Musik zur liturgischen Verwendung komponierte.² Betrachtet man geistliche Werke in Regers Umfeld nach ihrer Verwendbarkeit in Gottesdiensten, schlossen zeitgenössische Vorschriften und Usancen für den protestantischen Gottesdienst grundsätzlich nur solche Werke aus, die entweder den zeitlichen Rahmen eines Gottesdiensts sprengten oder spezifisch katholische Sujets transportierten, etwa Marien- oder Sakramentslieder (*Tantum ergo*, *Ave verum*) oder gegebenenfalls Kompositionen mit lateinischen Titeln, die aufgrund ihres ‚römischen‘ Texts – aus dem Gregorianischen Choral stammend – einen ‚katholischen Geist‘ symbolisierten. Außerdem waren Konzerte, welche die Aufführung umfangreicherer und damit längerer und kostspieligerer geistlicher Werke oder Orgelwerke ermöglichten, in protestantischen Kirchen erlaubt und üblich, während katholische Kirchen ausschließlich der liturgischen Nutzung vorbehalten waren. Für die katholische Gottesdienstmusik galten wesentlich restriktivere Vorschriften; sie diente in der Regel lediglich als Begleitung zu liturgischen Handlungen,³ und deutschsprachige Gemeindelieder bildeten die Ausnahme im Rahmen sogenannter „Singmessen“ oder bei eher volkstümlichen Andachten.⁴ Texte sowie Kompositionen von protestantischen Dichtern und Komponisten waren weitgehend tabu. Auch die nach Regers Meinung im Durchschnitt höhere Qualität von protestantischen im Vergleich zu katholischen Chören, Chorleitern

1 Dominik Axtmann, *Max Regers Chorwerke für den kirchlichen Gebrauch – das große Netz der „kleinen Form“*, in *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, hrsg. von Susanne Popp u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2010 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXI), S. 370–374.

2 Ebenda, S. 368–369.

3 Dominik Axtmann, *Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900*, in *Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Kongressbericht Mainz 2012*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXIII), S. 93–95.

4 Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 1, 5. Aufl. Bonn 2004, S. 205ff.

und Organisten ist bereits untersucht worden.⁵ Dennoch: Reger komponierte auch Musik „zum gottesdienstlichen Gebrauch“⁶ in katholischen Kirchen. Von den über 140 geistlichen Chorwerken Regers – darunter großdimensionierte Werke wie der *100. Psalm* op. 106 ebenso wie viele kurze Choralsätze – und zahlreichen Choralvorspielen für Orgel sind jedoch nur 43 explizit für den katholischen Gottesdienst komponiert worden:

Chor mit Orgel:

Tantum ergo Es-dur für gemischten Chor und Orgel (möglicherweise Fragment) WoO V/3 (1901)

Vier *Tantum ergo* für Sopran und Alt (oder Tenor und Bass) op. 61b (1901)

Vier *Tantum ergo* für gemischten Chor und Orgel op. 61c (1901)

Vier Marienlieder für Sopran und Alt (oder Tenor und Bass) op. 61e (1901)

Vier Marienlieder für gemischten Chor und Orgel op. 61f (1901)

Chor a cappella:

Tantum ergo g-Moll für gemischten Chor (1895) WoO VI/2

Gloriabuntur in te omnes für gemischten Chor WoO VI/3 (1895)

Kyrie eleison (Erster Satz einer Messe für 5-stg. gem. Chor) (verschollen) WoO VI/4

Maria, Himmelsfreud' für gemischten Chor WoO VI/12 (1899)

Acht *Tantum ergo* op. 61a für gemischten Chor (1901)

Acht Marienlieder op. 61d für gemischten Chor (1901)

Sechs Trauergesänge (Leichenlieder) op. 61g für gemischten Chor (1901)

Einige weitere Werke tragen genuin katholische Titel:

Aus Zwölf Stücke für Orgel op. 59: sog. „Orgelmesse“: *Kyrie eleison, Gloria in excelsis, Benedictus, Te Deum* (1901)

Ave Maria! aus *Monologe* für Orgel op. 63 Nr. 7 (1902)

Ave Maria aus *Zwölf Stücke für Orgel* op. 80 Nr. 5 (1904)

Requiem für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel WoO V/9 (1914; unvollendet)

Etlliche weitere Chorwerke und Choralvorspiele für Orgel, denen ein aus einem katholischen Gesangbuch entnommener Text (lediglich Nr. 7 aus Acht Grabgesänge für gemischten Chor WoO VI/15) oder ein überkonfessionell verwendetes Lied (das sich sowohl in protestantischen wie katholischen Gesangbüchern findet) zugrunde liegt, wären ebenfalls für die katholische Kirchenmusik verwendbar gewesen.

Adalbert Lindners Aussage, „daß Regers Kompositionen in der maßgebenden katholischen kirchenmusikalischen Presse lange Zeit entweder völlig totgeschwiegen oder

⁵ Dominik Axtmann, *Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900* (siehe Anm. 3), S. 91–120.

⁶ *Leicht ausführbare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauch* op. 61.

aber sehr ungünstig beurteilt wurden“,⁷ ist zwar von der bisherigen Reger-Forschung als eine der Ursachen für Regers Zurückhaltung auf diesem Gebiet akzeptiert, jedoch nicht kritisch untersucht worden. Mit der „maßgebenden katholischen kirchenmusikalischen Presse“ meint Lindner die Publikationen bzw. Verbandsorgane des 1868 gegründeten „Cäcilien-Vereines für alle Länder deutscher Zunge“, dem Dachverband der katholischen Kirchenmusik in den deutschsprachigen Ländern bzw. dessen Protagonisten, nach dessen Vorstellung die katholische Kirchenmusik nach historischem Vorbild restauriert werden sollte.⁸ Die Geschichte des noch heute existierenden – mittlerweile in Nationalverbände aufgespaltenen – Allgemeinen Cäcilienverbands (ACV) ist wechselhaft, insbesondere die seiner Publikationen, und nicht lückenlos erforscht. Über seine Publikationen erlangte der Verband, seit 1870 zudem päpstlich legitimiert⁹, schnell eine Monopolstellung in der katholischen Presselandschaft und Deutungshoheit in kirchenmusikalischen Fragen. Um Adalbert Lindners Feststellung nicht nur bis zum Zeitpunkt seiner Äußerung, sondern auch in Fortsetzung bis in unsere Zeit überprüfen zu können, ist ein Blick in die einzelnen Publikationen des Cäcilienvereins und deren Register notwendig.¹⁰

Die Publikationen des Allgemeinen Cäcilienvereins

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik/Cäcilienvereinsorgan (1866–1928)

Musica sacra (seit 1868)

Cäcilienvereins-Katalog (1870–1916)¹¹

Cäcilienkalender (1876–1885)

Kirchenmusikalisches Jahrbuch (seit 1886)

Alle Publikationen des ACV lassen sich von ihrer jeweiligen Erstausgabe bis ins Jahr 2019 über gedruckte Register nach Beiträgen über oder von Komponisten durchsuchen und so deren Relevanz für die katholische Kirchenmusikpresse taxieren. Von insgesamt 4328 Nummern des *Cäcilienvereins-Katalogs* sind nur die ersten 3538 Nummern in

⁷ *Max Regers Verhältnis zum evangelischen Choral und zur katholischen Kirchenmusik*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 2. Heft (1921), S. 11.

⁸ Dominik Axtmann, *Max Regers Chorwerke für den kirchlichen Gebrauch* (siehe Anm. 1), S. 372–373.

⁹ Das Breve Pius' IX. „*Multum ad movendos animos*“ vom 16. Dezember 1870 approbierte den *Allgemeinen Cäcilienverein für die Länder deutscher Sprache*, gegründet 1868 vom Regensburger Theologen und Kirchenmusiker Franz Xaver Witt (1834–1888), als eine Organisation päpstlichen Rechts und bestätigte deren Forderungen, beim liturgischen Gottesdienst und den festzeitlichen Messgesängen nur lateinische vollständige Texte, volkssprachlichen Gesang nur außerliturgisch und bei den „Stillmessen“ zuzulassen.

¹⁰ Eine ähnliche Untersuchung für die niederländische Orgelzeitschrift unternahm Jan Smelik, *Reger in Het orgel. Een bijdrage aan de receptiegeschiedenis van Max Reger in Nederland*, in *Het Orgel. Tijdschrift van de Nederlandse Vereniging van Organisten en Kerkmusici* 112. Jg. (2016), 6. Heft, S. 4–13.

¹¹ Vgl. Eberhard Kraus, *Die Referenten des Caecilienvereins-Katalogs und der von ihnen in ihren Beurteilungen vertretene kirchenmusikalische Standpunkt*, in *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hubert Unverricht, Tutzing 1988, S. 183–202.

N^o. 1. Probe-Nummer. 1866.

Fliegende Blätter

für
katholische Kirchen-Musik.
Für Deutschlands Volksschullehrer,
sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik herausgegeben
unter Mitwirkung mehrerer Künstler von
Franz Witt.

Die „Fliegende Blätter“ für katholische Kirchenmusik sind in 12 H., 6 Bänden nach monatlicher Abtheilung vierteljährig herausgegeben und bis Ende des 1. u. 2. H. im Jahr fortwährend zu beziehen. Jede Abtheilung kostet nur 10 Pf. bei Vorbestellung im Voraus. Die Abtheilung ohne Nummer wird für 20 Pf. bei Vorbestellung bezogen.

Aufruf.

Die Leiter meiner Professur, der Zustand der katholischen Kirchenmusik überhaupt in Mitteln (Oberbayern, Niederbayern und Oberpfalz) wird das Versehen dieser Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik nicht sonderlich übersehen. Ich habe nämlich dort schon (n. 30) die Notwendigkeit der Gründung einer musikalischen Zeitung besprochen, welche die Bedürfnisse der Landesschullehrer im Auge fassend, nur Beschränkungen über das zunächst Nöthige und täglich Rothwendige und zwei höchstens dreistimmige Sätze mit Orgelbegleitung als Beilagen gibt. Was wollen alle die Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik? Sie wollen Alles, was auf Kirchenmusik sich bezieht, in den Kreis ihrer Besprechungen ziehen: Die einzelnen Theile des katholischen Gottesdienstes, die Messe, die Messen, die Antiphonen etc.; dann die für dieselben componirten Werke der früheren und jetzigen Zeit einer ruhigen Kritik unterwerfen; über den Gesang, besonders die Orgel, schreiben; sie wollen über bemerkenswerthe Aufführungen berichten, und lieber Conventen- und weltliche Musik nicht ganz ausschließen, besonders aber auch praktische, leicht ausführbare und doch werthvolle Beilagen geben. Wir wollen nicht zu viel versprechen — die Zeit wird einzeln lehren, was diese Blätter leisten wollen und wirklich leisten. Aber ich glaube, es sollte allen Chorregenten erwünscht sein, ein wohlfeiles Blatt zu erhalten, worin sie neue Anregung in ihrer Thätigkeit auf dem Chore erhalten. Alle Freunde der Kirchenmusik, welche dieselbe immer mehr lieben und ihren erhabenen Besatz näher bringen wollen, sollen in demselben einen Mittelpunkt für ihre Bemühungen erhalten. Ich bitte darum auch Alle, ihre Kräfte mit dem meinigen zu vereinigen; dem Ueberflüssigen (franklos) Bescheid einzuräumen aber den Zustand der Kirchenmusik, aber ihre Bedürfnisse, aber besondere Aufführungen, besonders des Cantus Gregorianus, recht leicht und wahrhaft kirchliche Compositionen zum Abdruck bereit zu stellen, besonders aber auch der Verbreitung dieser Blätter sich mehr anzunehmen. In der obengenannten Beschriftung ist auch von der Notwendigkeit der Gründung eines Vereines für Kirchenmusik die Rede. Es wäre erwünscht, Stimmen darüber zu vernahmen, ob jetzt schon an die Gründung eines solchen Vereines gegangen werden soll und ob nicht in einigen Gegenden sich Kräfte finden, welche der Kirchenmusik sich annehmen und für die Gründung derselben tätig sein wollen.

N^o. 1. 1868.

MUSICA SACRA.

Beiträge zur Reform und Förderung
der
katholischen Kirchenmusik,
herausgegeben von Franz Witt.

Die „Musica sacra“ ist in 12 H., 6 Bänden nach der Abtheilung vierteljährig herausgegeben und bis Ende des 1. u. 2. H. im Jahr fortwährend zu beziehen.

Eine Bearbeitung des Choral's „Pange lingua“ von Witz.

Witz hat „zwei Epochen aus Berna's Faust“ für Orgeln erdichtet (s. 1) Der nächste Theil 2) Der Rang in der höchsten (Mittel-)Höhe. Beide sind Belegstücke für gewöhnliche Orgeln. Am empfehlenswerthen ist eine Bearbeitung des Choral's „Pange lingua“, welche eine Anwendung derselben, die nicht die Intercesse ersetzen dürfte.

Der mittlere Theil „Hilf mir mit mir entfang“ „Hilf mir mit mir entfang“ nach der ersten Besetzung 18 Takte lang, die sich von einigen Worten der Hölle, Geben, Glanzzeiten u. verändert wird.

Langsam und duster.

Ziemlich.

Man möchte ein solches Festspielchen im Walde, ein warmes, festliches Klängen, mehrheitlich gebildet durch ein solches Klängen der Streichinstrumente auf dem ersten Mittelteil, h. u. 12 Takte lang. „O Nachtigall, du fliehe, rast, sing! Dein Wiedersehen ein jedes Wort herdring! u.“ ruft man der Natur und der Komposition. „Hilf mir mit mir entfang“ — der sich für „Jubilationsmusik“ interst. welche sich diese Stelle. Ich bringe die Streichinstrumente in zwei Stellen zusammen. Die erste Stelle gibt genau die zweite Violine; die erste Violine (Violini divisi) bildet ganz dieselbe Melodie anfangs um die Clarinet höher, dann unisono mit der zweiten. Die zweite Stelle enthält die Bass- und Violon.

allabiate a una stringenda.

Abbildungen 1–4. Die Titelseiten der Fliegenden Blätter 1866, der Zeitschrift Musica sacra 1868, des Caecilien Kalenders 1876 und des Vereins-Catalogs 1876. Archiv Erich Weber, Regensburg. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

**Caecilien
Kalender**
für das Schaltjahr 1876.

Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule
von
Fr. X. Haberl,
Dozenthelmschüler in Regensburg.

Druck von Friedrich Pöhl in Regensburg, Her. Hof- und Univers.-

Vereins-Catalog.

(Begonnen 1870.)

Die von dem allgemeinen deutschen Caecilien-Vereine empfohlenen und
deshalb in den „Vereins-Catalog“ aufgenommenen kirchenmusikalischen
oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke enthaltend.

Eine selbständige Beilage
zu den
„Fliegenden Blättern für katholische Kirchen-Musik von Fr. Witt.“
(Vgl. die „Geschäfts-Ordnung“ in Nr. 1 des V. Jahrganges der Fl. Bl. f. K.-M.)

Inhalt: Nr. 165 — 303.

Separat-Ausgabe.

1876.
Regensburg, New York und Cincinnati.
Druck und Verlag von Friedrich Pastel.

mehreren Registerbänden indiziert; aber alle Ausgaben des Katalogs und seiner Register sind als durchsuchbare Digitalisate zugänglich, wenn auch die Verteilung auf insgesamt elf PDF-Dateien die Suche unkomfortabel macht.¹² 2010 erschien ein gedrucktes Generalregister der *Musica sacra* für die Jahre 1868 bis 2009;¹³ 2011 folgte ein gemeinsamer Registerband für die *Fliegenden Blätter/Cäcilienvereinsorgan*, den *Cäcilienkalender* und das *Kirchenmusikalische Jahrbuch* für die Jahre 1866 bis 2009.¹⁴ Ein weiterer Registerband für *Musica sacra* und *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, der die Zeit von 2010 bis 2019 umfasst, wurde 2020 ebenfalls in Druckform herausgegeben.¹⁵ Auf den Internetseiten der *Musica sacra* war bis März 2024 ein Online-Register für die *Fliegenden Blätter/Cäcilienvereinsorgan*, die *Musica sacra*, den *Cäcilienkalender* und das *Kirchenmusikalische Jahrbuch* verfügbar, das eine Suche nach Titel, Autor und Ausgabe in allen – auch den nach 2019 erschienenen – Ausgaben ermöglichte. Nach einer Systemumstellung der *Musica sacra*-Homepage liegen der Redaktion die Daten des bisherigen Online-Registers lediglich als einzelne CSV-Dateien vor, deren Inhalte nicht alle miteinander verknüpft sind. Im Hinblick auf eine vollständige Suche nach Max Regers Erscheinen in den ACV-Publikationen war deshalb Eile geboten.¹⁶

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik/Cäcilienvereinsorgan (1866–1928)

1866, zwei Jahre vor der Gründung des Cäcilienvereins, veröffentlichte Franz Xaver Witt¹⁷ „unter Mitwirkung mehrerer Musiker“ erstmals die *Fliegenden Blätter für katholische Kirchen-Musik*. Diese Publikation diente zunächst als Forum und Informationsblatt für „Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik“, wie es im Untertitel der ersten Ausgaben beschrieben wird. „Sie wollen Alles, was auf die Kirchenmusik sich bezieht, in den Kreis ihrer Besprechungen ziehen: Die einzelnen Theile des katholischen Gottesdienstes, die Messe, die Vesper, die Litaneien; dann die für dieselben componirten Werke der früheren und jetzigen Zeit einer ruhigen Kritik unterwerfen;

¹² <https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/caecilienvereins-kataloge/>, abgerufen am 10.02.2025.

¹³ *Musica sacra. Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik. Generalregister 1868–2009*, hrsg. von Marius Schwemmer, Oswald Freudenreich u. Fabian Weber im Auftrag des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland (ACV), Regensburg 2010.

¹⁴ *CVO / KmJb. Fliegende Blätter / Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Generalregister 1866–2009*, hrsg. von Marius Schwemmer, Oswald Freudenreich u. Fabian Weber, Regensburg 2011.

¹⁵ *Musica sacra. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Generalregister 2010–2019*, hrsg. von Marius Schwemmer, Oswald Freudenreich u. Fabian Weber für den Allgemeinen Cäcilien-Verband für Deutschland (ACV), Regensburg 2020.

¹⁶ Der Verfasser dankt Irene Rohrwild, Sekretärin des ACV, für die Erstellung zahlreicher Scans, Erich Weber, ehemaliges Vorstandsmitglied des Allgemeinen Cäcilienverbands für Deutschland, für die Hilfe bei der Auflösung von Autorenkürzeln in der *Musica sacra* sowie Fabian Weber, Layouter der *Musica sacra*, für die Bereitstellung der Abbildungen.

¹⁷ Der katholische Priester Franz Xaver Witt (1834–1888) hatte in seiner Schrift *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern* (Regensburg 1865) über (aus seiner Sicht) kirchenmusikalische Missstände seiner Zeit geklagt und 1868 den Allgemeinen Cäcilienverein als Erneuerungsbewegung der katholischen Kirchenmusik gegründet, dem Witt 20 Jahre mit kurzer Unterbrechung als Generalpräses vorstand.

über den Gebrauch der Instrumente, besonders der Orgel, belehren; sie wollen über bemerkenswerthe Aufführungen berichten, und hiebei Oratorien- und weltliche Musik nicht ganz ausschließen, besonders aber auch praktische, leicht ausführbare und doch wertvolle Beilagen gegen.“¹⁸ Mit Gründung des „Allgemeinen Cäcilienvereins“ im Jahr 1868 wurden sie zu dessen offiziellem Verbandsorgan mit dem Zusatz *Cäcilienvereinsorgan* (CVO). Ein besonderer Schwerpunkt der *Fliegenden Blätter* lag auf Berichten aus den verschiedenen Cäcilienvereinen, die im Zuge der Cäcilianischen Bewegung auf Pfarrei-, Dekanats-, Bezirks- oder Bistumsebene entstanden. Die *Fliegenden Blätter* entwickelten sich zum zentralen Organ für die Veröffentlichung von Berichten über die „Thätigkeit“ und „Wirksamkeit“ dieser Gruppierungen. Dies spiegelte sich auch in den mehrfachen Änderungen des Untertitels ab Ende 1871 wider: „Zugleich Organ des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins“, „Zugleich Organ des ‚Cäcilien-Vereines für alle Länder deutscher Zunge‘“, bis hin zu „Offizielles Organ des ‚allgemeinen Cäcilien-Vereines für die Diözesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz‘“. Ab 1911 wurde der Haupttitel in *Cäcilienvereinsorgan* geändert, unter dem die Zeitschrift bis zur Fusion mit der *Musica sacra* im Jahr 1929 weitergeführt wurde.¹⁹

Selbstverständlich kannte auch Max Reger die *Fliegenden Blätter* und wusste um deren Verbreitung in der katholischen Kirchenmusikszene.²⁰ Reger wird darin jedoch nur ein einziges Mal in einem 1905 erschienenen Bericht in der Rubrik „Vermischte Nachrichten und Notizen“ erwähnt.²¹

Cäcilienvereins-Katalog (1870–1916)²²

Wollte ein Komponist seine Werke in der katholischen Kirchenmusik-Praxis verbreitet wissen, waren jedoch weniger wohlwollende Erwähnungen oder Rezensionen in den *Fliegenden Blättern*, sondern eine Aufnahme in den *Cäcilienvereins-Katalog* entscheidend. Der im Jahr 1870 als *Selbständige Beilage zum Cäcilienvereinsorgane (Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik)* initiierte Katalog diente zunächst als Informationsquelle über vom Verein empfohlene Notenausgaben und Schriften zur Kirchenmusik. Konzipiert als „eine Orientierungshilfe für Organisten und Kirchenmusiker“, entwickelte er sich rasch zu einer Art ‚positivem Index‘, also einem „Index librorum prohibitorum“ mit umgekehrten Vorzeichen“;²³ denn „nicht aufgenommene Werke hatten nur wenig Chance, im

¹⁸ Franz Xaver Witt, *Aufruf*, in *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik* 1. Jg. (1866), 1. Heft, S. 1.

¹⁹ Vgl. Fabian Weber, *Anmerkungen zum Generalregister*, in *CVO / KmJb. Fliegende Blätter / Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Generalregister 1866–2009* (siehe Anm. 14), S. VI.

²⁰ Vgl. Brief Regers an Richard Linnemann (Verlag C. F. W. Siegel) vom 22. 9. 1902, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 209.

²¹ Hugo Löbmann, *Zwei Artikel aus Leipzig. I. Max Reger; II. Requiem von Berlioz*, in *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 40. Jg. (1905), 4. Heft, S. 54–56.

²² Vgl. Eberhard Kraus, *Die Referenten des Caecilienvereins-Katalogs und der von ihnen in ihren Beurteilungen vertretene kirchenmusikalische Standpunkt*, in: *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hubert Unverricht, Tutzing 1988, S. 183–202.

²³ Paul Mies, *Bemerkungen zu dem Wort „Cäcilianismus“*, in *Musica sacra* 88. Jg. (1968), 5. Heft, S. 231–235,

überregionalen Geltungsbereich des Vereins aufgeführt zu werden“.²⁴ Nach der Geschäftsordnung hatte der Generalpräses des ACV ein von den Verlegern eingesendetes Werk zunächst dahingehend zu überprüfen, ob es sich „dem Inhalte nach“ für die Aufnahme in den *Cäcilienvereins-Katalog* eigne und danach zwei Referenten zu bestimmen. Der Verleger musste dann „auf Anweisung des Generalpräses“ das betreffende Werk an diese zwei Referenten senden, „welche ihr Urteil dem Redakteur des Cäcilienvereinsorgans und des Vereins-Kataloges übermitteln.“²⁵ Bis zu seiner letzten Ausgabe im Jahr 1916 wurde in insgesamt sieben Bänden über insgesamt 4328 Publikationen – überwiegend Notenausgaben und Neu-Kompositionen – geurteilt, von Max Reger jedoch nur über zwei seiner Beiträge zur katholischen Kirchenmusik:

Der 1899 im Auftrag des Regensburger Domkapellmeisters Franz Xaver Engelhart für die von diesem herausgegebene Sammlung *Marienlob*²⁶ entstandene a-cappella-Chorsatz *Maria, Himmelsfreud* WoO VI/12 entsprach nicht den Vorstellungen des Rezensentenkollegiums und wurde, ebenso wie der Beitrag des Regensburger Domorganisten Joseph Renner jun., ausdrücklich von einer Aufnahme in den Katalog ausgenommen. Einer der drei Rezensenten, Alois David Schenk, begründete seine Entscheidung damit, Regers Stück sei „harmonisch zu schwülstig“.²⁷ Bereits kurz zuvor hatte Franz Xaver Haberl,²⁸ seit 1899 Generalpräses des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins, Regers Stück (Nr. 13) in der Zeitschrift *Musica sacra* scharf kritisiert.²⁹

Zitat S. 232.

²⁴ Raymond Dittrich, *Die Autographen von Max Reger in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, in Max Reger (1873–1916) – Spuren in Regensburg. Zum 100. Todestag des Komponisten. Begleitheft zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg [...] 9. Mai bis 14. Juli 2016*, hrsg. von Camilla Weber, Regensburg 2016 (= Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg: Kataloge und Schriften, Bd. 36), S. 29–30.

²⁵ *Cäcilienvereins-Katalog. Selbständige Beilage zum Cäcilienvereinsorgane. (Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik)*, Neue Folge, Bd. 3 (ab 7. März 1900 mit Nr. 2501), S. 1. – Vgl. *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*, 35. Jg. (1900), 2. Heft, S. 24.

²⁶ Zu dieser Sammlung vgl. Fritz Wagner u. Heinrich Kammerer, *Angelus durus seiner Domspatzen. Franz Xaver Engelhart (1861–1924). Domkapellmeister und Komponist. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens sowie ein Verzeichnis seiner Werke*, Deggendorf 2011 (= *Komponisten aus Niederbayern*, Bd. 2), S. 98–100.

²⁷ *Cäcilienvereins-Katalog* (siehe Anm. 25), Nr. 2676 (S. 70).

²⁸ Franz Xaver Haberl (1840–1910) war katholischer Priester, Kirchenmusiker und Musikforscher. Haberl wirkte 1871–82 als Domkapellmeister und Inspektor der Dompräbende in Regensburg und gründete dort 1874 die erste katholische Kirchenmusikschule und 1879 einen Palestrina-Verein. 1899 wurde er zum Generalpräses des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins gewählt. Haberl gab seit 1876 den *Cäcilien-Kalender* heraus, den er 1886 zum *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* erweiterte; seit 1889 redigierte er die kirchenmusikalische Zeitschrift *Musica sacra* und seit 1899 auch die *Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik* (später: *Cäcilienvereinsorgan*). Unter seiner Redaktion erschienen neue Ausgaben der liturgischen Gesangbücher in Fortführung der *Editio Medicae* von 1614. Er besorgte von Band 10 an die 1862 begonnene Gesamtausgabe der Werke von Palestrina bis zu ihrem Abschluss 1894 mit Band 33 (4. Nachtragsband erschien 1907), seit 1894 auch einen Teil der Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso (21 Bände, 1894–1927). Vgl. August Scharnagl, *Franz Xaver Haberl (1840–1910) – Musiker und Musikforscher*, in *Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister. Festschrift Ferdinand Haberl zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Franz A. Stein, Regensburg 1977, S. 233–246.

²⁹ Franz Xaver Haberl, Rezension in der Rubrik *Vom Bücher- und Musikalienmarkte*, in *Musica sacra* 33. Jg. (1900), 11. Heft, S. 130.

Der zweite Eintrag eines Reger'schen Werks im *Cäcilienvereins-Katalog* erfolgte wenige Jahre später – dieses Mal mit einer wohlwollenden Aufnahme des Opus 61, den *Leicht ausführbaren Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche*, die Reger 1901 auf besonderes Gesuch Richard Linnemanns, des Herausgebers der Zeitschrift *Sängerkirche* und Verlagsinhabers der Firma C. F. W. Siegel in Leipzig,³⁰ komponiert hatte und die „denkbar einfachst u. leichtest ganz dem kirchlichen Gebrauche in der katholischen Kirche angepaßt sind“.³¹ Nach einer verhaltenen, aber im Gegensatz zu *Maria, Himmelsfreud* nicht völlig ablehnenden Besprechung von Franz Xaver Haberl in der *Musica sacra*³² erfuhr es im *Katalog* als Nr. 2907 und 2908 eine auf vier Seiten ausführliche Rezension durch insgesamt vier „Referenten“.³³ Wie wichtig Reger die Aufnahme seiner katholischen Gebrauchsmusik in den *Cäcilienvereins-Katalog* war, zeigen eine entsprechende Bitte an dessen Herausgeber, den Generalpräses des Cäcilienvereins Franz Xaver Haberl,³⁴ die Vermittlung von Rezensionsexemplaren³⁵ und eine Nachfrage bei Haberl, wann die Besprechungen erscheinen.³⁶ Entsprechend erfreut zeigte sich Reger dann über die tatsächlich erfolgte Aufnahme, durch die „nun für op 61 der Weg [...] gebahnt“ sei.³⁷ Überschwänglich war die Kritik jedoch nicht: Für Johann Nepomuk Ahle erweckten die Kompositionen „kein besonderes Interesse, dürften aber für schwächere Chöre wohl brauchbar sein. [...] Auf feinere Ausarbeitung und Feile hätte noch mehr verwendet werden sollen“.³⁸ Hermann Müller sieht im Komponisten Reger vielversprechendes Potenzial und bespricht anschließend jedes Heft der Marienlieder und Trauergesänge einzeln. Einige der Marienlieder würden „bei dem Wohlklänge und Flusse ihrer Melodik [...] prächtig klingen“,³⁹ die Trauergesänge sich aber nicht für den Gottesdienst eignen, und leicht ausführbar seien die meisten Gesänge nicht. Johann Georg Mayer hingegen findet gerade die Trauergesänge gelungen und seziert auf zwei Seiten teilweise satztechnische Details, vor allem in Bezug auf Chromatik bzw. deren nach cäcilianischem Ideal notwendiger „Entsagung“. „Bei wiederholtem Anhören“ kann er sich „mit den Eigenheiten der Reger'schen

³⁰ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1921, 3. erw. u. erg. Aufl. Regensburg 1938, S. 306.

³¹ Brief Regers an Richard Linnemann (Verlag C. F. W. Siegel) vom 20. 11. 1901, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 192.

³² Franz Xaver Haberl, Rezension in der Rubrik *Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen* in *Musica sacra* 35. Jg. (1902), 5. Heft, S. 55 und in der Rubrik *Vom Bücher- und Musikalienmarkte*, ebenda, S. 64.

³³ *Cäcilienvereins-Katalog* (siehe Anm. 25), Nr. 2907 und Nr. 2908 (S. 197-200).

³⁴ Brief Regers an Franz Xaver Haberl vom 29. 5. 1902, veröffentlicht in *Max Reger (1873–1916) – Spuren in Regensburg* (siehe Anm. 24), S. 29.

³⁵ Postkarte Regers an Richard Linnemann (Verlag C. F. W. Siegel) vom 6. 6. 1902, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 207.

³⁶ Brief Regers an Franz Xaver Haberl vom 15. 8. 1902, veröffentlicht in: *Max Reger (1873–1916) – Spuren in Regensburg. Zum 100. Todestag des Komponisten. Begleitheft zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg [...] 9. Mai bis 14. Juli 2016*, hrsg. von Camilla Weber, Regensburg 2016, S. 31f. (mit Farbfaksimile von S. 1 und 4).

³⁷ Brief Regers an Richard Linnemann (Verlag C. F. W. Siegel) vom 22. 9. 1902, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung, Ep. Ms. 209.

³⁸ *Cäcilienvereins-Katalog* (siehe Anm. 25), Nr. 2907, S. 197.

³⁹ Ebenda, Nr. 2908, S. 197–199.



Abbildung 5. *Franz Xaver Haberl*, Ölgemälde von unbekannter Hand, 1887. Archiv Erich Weber, Regensburg. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

Musik, namentlich auch mit den zeitweilig darin vorkommenden, schon etwas schärferen Dissonanzen“ anfreunden. Eine Tonmalerei wie die Imitation des Glockengeläutes durch die Orgel in Nr. 1 von Opus 61f passe allerdings „nie und nimmer in eine Kirche“.⁴⁰

Reger hatte für die streng cäcilianisch-kirchlichen Urteilkriterien der Rezensenten wenig Verständnis und wagte es, das Auswahlverfahren für eine Aufnahme in den Katalog bei Haberl selbst zu kritisieren. Als Anlass schob er vor, dass die Messen Josef Gabriel Rheinbergers zu seinem Erstaunen nicht in den Katalog aufgenommen worden waren, ihm aber „schon öfters Werke begegnet sind, welche zwar in den Katalog des Cäcilienvereins aufgenommen sind, die aber besser ungeschrieben geblieben wären!“⁴¹

Cäcilienkalender (1876–1885)

Der *Cäcilienkalender* wurde „redigiert zum Besten der kirchlichen Musikschule von Fr. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg“⁴² und Gründer der dortigen „Katholischen Kirchenmusikschule“. Er erschien bis zur Begründung des *Kirchenmusikalischen Jahrbuchs* 1886 in zehn Jahrgängen und diente wirtschaftlich, wie der Untertitel besagte, der finanziellen Unterstützung der Kirchenmusikschule. „Für das Notenpult des Kirchenmusikers bestimmt“⁴³ umfasste er einen ausführlichen Kalender mit Platz für Eintragungen, Berichten über das Vereinsleben sowie kirchenmusikgeschichtliche Beiträge. Beliebt war die humorvolle Rubrik „Durcheinander“ mit Glossen und Rätseln, bis sich der Kalender ab 1883 in einen „Wissenschaftl. u. belehrender Theil“ und einen „Unterhaltender u. erheiternder Theil“ gliederte. Max Reger wurde im *Cäcilienkalender* kein einziges Mal erwähnt, da er bei dessen Einstellung 1885 erst zwölf Jahre alt war – Regers erste Komposition für den katholischen Gottesdienst entstand erst zehn Jahre später.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch (seit 1886)

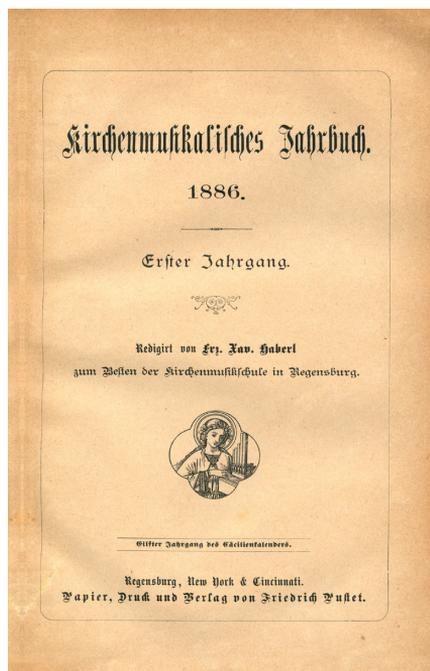
Nach dem letzten Jahrgang 1885 stellte Haberl den *Cäcilienkalender* ein und gründete das *Kirchenmusikalische Jahrbuch* (KmJb), das er bis 1907 redigierte. Im Gegensatz zum *Cäcilienkalender* war das *Kirchenmusikalische Jahrbuch* von Anfang an als rein wissenschaftliches Periodikum konzipiert, das Raum auch für umfangreichere Beiträge bot und sich in die Rubriken „Abhandlungen und Aufsätze“, „Besprechungen und Kritiken“ und „Repertorium musicae sacrae“ (bis 1903) gliederte. Nachfolger Haberls wurde 1908 der Regensburger Priester Karl Weinmann (1873–1929), der 1910 auch das Direktorat der Kirchenmusikschule übernahm und schließlich 1926 Generalpräses des ACV wurde.

⁴⁰ Ebenda Nr. 2908, S. 199–200.

⁴¹ Brief Regers an Franz Xaver Haberl vom 15. 8. 1902, vgl. *Max Reger (1873–1916) – Spuren in Regensburg* (siehe Anm. 24), S. 31–32 (mit Farbfaksimile von S. 1 und 4).

⁴² So der Untertitel sämtlicher Ausgaben.

⁴³ Marius Schwemmer, *Eine weitere Enzyklopädie der Kirchenmusik der letzten 142 Jahre*, in *CVO / KmJb. Fliegende Blätter / Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Generalregister 1866–2009* (siehe Anm. 14), S. IV.



Abbildungen 6–7. Die Titelseiten des *Caecilien Kalenders* 1883 und des *Kirchenmusikalisches Jahrbuchs* 1886. Archiv Erich Weber, Regensburg. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

Doch gab es für das *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* nach dem 24. Jahrgang (1911) eine längere Unterbrechung. Danach übernahm 1930 mit dem Jahrgang 25 Karl Gustav Fellerer (1902–1984) im Auftrag des ACV und seiner Musikwissenschaftlichen Kommission die Schriftleitung. Schon längere Zeit bestand eine enge ideelle Verbindung zur Görres-Gesellschaft,⁴⁴ die das *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* auch finanziell unterstützte. Von 1939 bis 1949 erschienen keine *Kirchenmusikalisches Jahrbücher*. Fellerer, seinerzeit Privatdozent in Münster, dann Ordinarius an der Katholischen Universität in Freiburg (Schweiz) und seit 1939 an der Universität zu Köln, war der erste Laie (Nicht-Geistliche) im Amt des Schriftleiters und formte bis 1976 in entscheidender Weise Inhalt und Stil des *Kirchenmusikalisches Jahrbuchs*.⁴⁵ Fellerer war Schüler von Joseph Haas⁴⁶ in München gewesen und später (1961–1980) Kuratoriumsmitglied des Max-Reger-Instituts.

⁴⁴ Die Görres-Gesellschaft wurde 1876 zur „Pfleger der Wissenschaft im katholischen Deutschland“ gegründet. Zur Geschichte der Görres-Gesellschaft vgl. Rudolf Morsey, *Die Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft. Streiflichter zu ihrer Geschichte?*, Paderborn u. a. 2009.

⁴⁵ Zu Fellerers Rolle im Nationalsozialismus vgl. Ernst Klee, *Fellerer, Karl Gustav*, in *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M. 2007, S. 149.

⁴⁶ Joseph Haas (1879–1960) lernte 1904 Max Reger kennen und folgte ihm 1907 zum Musikstudium nach Leipzig, das er am 24. Juni 1908 abschloss. (Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig, Archiv: A, I.1, 9933 (Studienunterlagen)). Später war er Berater Elsa Regers und Gründungsmitglied des Kuratoriums der Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung.

Möglicherweise war es seiner Initiative oder einem Hinweis vom Reger-Schüler Haas an Fellerer zu verdanken, dass um 1953, dem 80. Geburtstag von Max Reger, und 1956, um Regers 40. Todestag, insgesamt vier Artikel von Rudolf Walter über Regers Choralvorspiele erschienen.⁴⁷

Rudolf Walter (1918–2009) war von September 1945 bis Mai 1948 Organist an St. Josef in Weiden gewesen, der 1900 errichteten katholischen Kirche in Max Regers Heimatstadt, in der zuvor Katholiken und Protestanten die St.-Michaels-Kirche als Simultaneum gemeinsam genutzt hatten. Seine musikwissenschaftliche Dissertation schrieb er 1949 über Max Regers Choralvorspiele für Orgel⁴⁸, und auch später bildete Reger – für einen katholischen Kirchenmusiker seiner Zeit eher untypisch – sowohl in seinen musikwissenschaftlichen als auch künstlerischen Arbeitsfeldern (als Organist und Chorleiter) eine feste Konstante. Es verwundert nicht, dass Walter in seinen vier Artikeln für das *Kirchenmusikalische Jahrbuch* seine Dissertation als Grundlage verwendet.

1977 übernahm mit einer Doppelausgabe Günther Massenkeil (1926–2014), von 1966 bis zu seiner Emeritierung 1991 Ordinarius an der Universität Bonn, die Schriftleitung des *Kirchenmusikalischen Jahrbuchs*, das er bis einschließlich 2011 ausschlaggebend prägte.⁴⁹ Von 1975 bis 2011 war er Leiter der Sektion für Musikwissenschaft der Görres-Gesellschaft und von 1970 bis 2000 Kuratoriumsmitglied (1972 bis 1997 Kuratoriumsvorsitzender) des Max-Reger-Instituts, das bis 1995 seinen Sitz in Bonn hatte. In den 1980er-Jahren nahm er als Bass-Bariton einige Reger-Gesänge auf und edierte 1988/1990 vier der fünf Choralkantaten Regers.⁵⁰ Anlässlich des 75. Jahrestags von Regers Tod erschienen 1991 zwei Beiträge von Massenkeils ehemaligen Doktorandinnen und Mitarbeiterinnen des Max-Reger-Instituts, Susanne Popp (seit 1973, 1981 bis 2019 geschäftsführend) und Susanne Shigihara (1979 bis 1999) im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch*.⁵¹

In bislang 108 Jahrgängen (1886–2024) des *Kirchenmusikalischen Jahrbuchs* sind also nur sechs Artikel von drei Autor/-innen über Werke Max Regers enthalten.

⁴⁷ Rudolf Walter, *Die Gesangbuchquellen der Choralbearbeitungen Max Regers*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 36. Jg. (1952), S. 64–76. – Rudolf Walter, *Max Regers Choralvorspiele op. 67 und 79b in ihrem Verhältnis zu J. S. Bach und vorbachschen Meistern*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 37. Jg. (1953), S. 103–114. – Rudolf Walter, *Max Regers Choralvorspiele in ihrer Auseinandersetzung mit geschichtlichen Vorbildern*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 38. Jg. (1954), S. 94–107. – Rudolf Walter, *Max Regers Choralvorspiele*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 40. Jg. (1956), S. 127–138.

⁴⁸ Rudolf Walter, *Max Regers Choralvorspiele für Orgel*, Diss. Mainz 1949.

⁴⁹ Vgl. Marius Schwemmer, *Eine weitere Enzyklopädie der Kirchenmusik der letzten 142 Jahre* (siehe Anm. 43), S. IV.

⁵⁰ Vgl. Susanne Popp, *Erinnerungen an Günther Massenkeil*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 27. Heft (2015), S. 26–29.

⁵¹ Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75. Jg. (1991), S. 29–62. – Susanne Popp, *Melancholische Konfessionen für Kirche und Konzertsaal. Zu Max Regers Einsiedler op. 144a*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75. Jg. (1991), S. 63–77.

Musica sacra (seit 1868)

Die Zeitschrift wurde 1868 erstmals als *Musica sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik* von Franz Xaver Witt herausgegeben. Zu Beginn bildete sie eine Ergänzung zu den seit 1866 erschienenen *Fliegenden Blättern*, die ebenso der weiteren Verbreitung der Ziele des Allgemeinen Cäcilienverbands dienten, aber den umfangreichen Stoff nach Witts Meinung nicht allein bewältigen konnten. Waren die *Fliegenden Blätter* ab 1868 das offizielle *Cäcilien-Vereins-Organ* (CVO) und mussten somit auch alle Funktionen einer niederschweligen Vereinszeitschrift erfüllen, beabsichtigte Witt mit der neuen Zeitschrift *Musica sacra* eine etwas wissenschaftlichere Ausrichtung, um die angestrebte Reform der Kirchenmusik auf „eine gesicherte theoretische, geistig-geistliche, theologisch-liturgische Grundlage“⁵² stellen zu können.

Als 1889 Franz Xaver Haberl, stellvertretender Generalpräses des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Verbands und Direktor der von ihm im Jahr 1874 gegründeten Kirchenmusikschule, die Schriftleitung für die *Musica sacra* übernahm, strebte dieser eine stärkere inhaltliche Gliederung und ein noch wissenschaftlicheres Profil an, etablierte aber auch nach strengen cäcilianischen Kriterien ein zensurartiges Rezensionssystem. Wahrscheinlich unter dem Druck schwieriger wirtschaftlicher Zeitumstände erschien *Musica sacra* von 1922 bis 1924 nicht. Im Zuge der 23. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienverbands 1928 in Köln wurde eine Fusionierung (ab dem Jahrgang 1929) des *Cäcilienvereins-Organs* (der früheren *Fliegenden Blätter*, Jg. 60) und der *Musica sacra* (Jg. 59) zur Zeitschrift *Cäcilien-Vereins-Organ Musica sacra. Monatschrift für Kirchenmusik und Liturgie* beschlossen. Dieser Schritt hatte das Ziel, eine auflagenstarke und aussagekräftige Fachzeitschrift zu schaffen.⁵³ 1931 hatte Karl Gustav Fellerer, bereits seit einem Jahr Schriftleiter des *Kirchenmusikalischen Jahrbuchs*, auch die Schriftleitung der *Musica sacra* übernommen. Mit Ablauf des Jahres 1937 stellte die *Musica sacra* aufgrund der zunehmend schwierigeren politischen Verhältnisse ihr Erscheinen ein. Eine neue Zeitschrift *Die Kirchenmusik* sah sich in sechs Jahrgängen (1938 bis 1943) als Nachfolgerin; ihr erster Schriftleiter, der Kölner Domkapellmeister und seit 1930 Generalpräses des ACV, Johannes Mölders (1881–1943), begründete deren Erscheinen u. a. mit dem Verlagswechsel (von Pustet, Regensburg, zu Schwann, Düsseldorf) und mit „neuzeitlichen pressegesetzlichen Bestimmungen, die selbstverständlich aufs genaueste befolgt werden müssen [...]“.⁵⁴ Nach nur sechs unvollständigen Jahrgängen und einem verheerenden Bombenangriff auf die Kölner Innenstadt im Juni 1943 wurde *Die Kirchenmusik* nach Heft 4/1943 eingestellt. Erst im April 1949 wurde die *Musica sacra* in ihrem 69. Jahrgang (nun der Jahrgangs-Zählung des CVO folgend), „auf ausdrückliches Verlangen des hohen

⁵² Vgl. Erich Weber, *142 Jahre Cäcilien-Verbands-Organ Musica sacra*, in *Musica sacra. Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik. Generalregister 1868–2009*, hrsg. von Marius Schwemmer, Oswald Freudenreich u. Fabian Weber im Auftrag des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland (ACV), Regensburg 2010, S. VIII.

⁵³ Vgl. ebenda, S. X.

⁵⁴ Johannes Mölders, *Unsere neue Zeitschrift*, in: *Die Kirchenmusik*, 1. Jg. (1938), 1. Heft, S. 2.

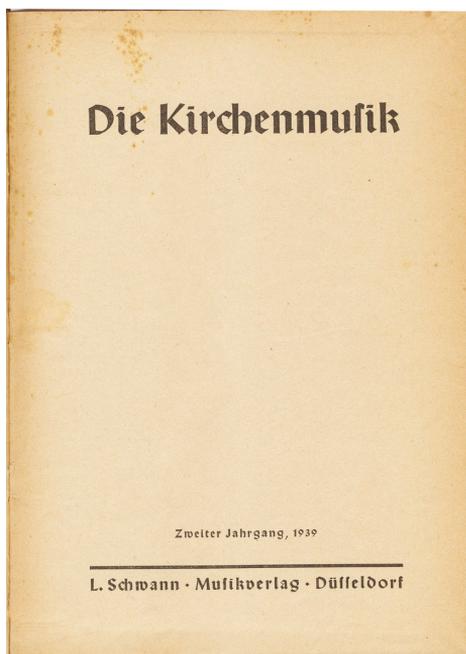


Abbildung 8. Die Titelseite des 2. Jahrgangs von *Die Kirchenmusik* 1939. Archiv Erich Weber, Regensburg. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

Episkopates“⁵⁵ wieder verlegt, allerdings mit dem Titel *Zeitschrift für Kirchenmusik. Cäcilien-Vereins-Organ*, den sie bis 1955 führte. Ab 1956 „erscheint das CVO unter neuem und doch altem Titel: *Musica sacra*, Cäcilien-Verbands-Organ für die deutschen Diözesen im Dienste des kirchenmusikalischen Apostolates“.⁵⁶ Bei der Recherche ist es nicht immer einfach, bei der häufig verwendeten Abkürzung „CVO“ zwischen den *Fliegenden Blättern*, die ab 1911 *Cäcilienvereinsorgan (CVO)* hießen, und der Funktionsbezeichnung als Verbandsorgan, das seit 1929 die *Musica sacra* war, zu unterscheiden. Auch der Cäcilienverein als Herausgeber seiner Publikationen änderte mehrmals seinen Namen und hatte erst 1957 im Titel das Wort „Verein“ durch „Verband“ ersetzt.⁵⁷

Im Rahmen der Jahrhundertfeier des ACV 1968 in Regensburg wurde die bisherige Monatsschrift *Musica sacra* in ihrem 88. Jahrgang aus wirtschaftlichen und fachlichen Gründen⁵⁸ eine Zweimonatsschrift. Nach einer umfangreichen Leserumfrage zur Jahrtausendwende erhielt die Zeitschrift mit Zustimmung des ACV-Vorstands ein neues Erscheinungsbild und ein größeres Format. Der Titel der Zeitschrift wurde präzisiert zu *Musica sacra. Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik*, und ab dem 130. Jahrgang wurden sowohl der Umschlag als auch der Innenteil farbig gestaltet.

⁵⁵ Friedrich Frei, *Auferstehung*, in: *Zeitschrift für Kirchenmusik. Cäcilien-Vereins-Organ*, 69. Jg. (1949), 1. Heft, S. 4.

⁵⁶ Johannes Overath, *Zum Neuen Jahre des Herrn 1956*, in: *Musica sacra. Cäcilien-Vereins-Organ*, 76. Jg. (1956), 1. Heft, S. 2.

⁵⁷ Vgl. Erich Weber, *142 Jahre Cäcilien-Verbands-Organ Musica sacra* (siehe Anm. 52), S. XII.

⁵⁸ Wilhelm Lueger, „*Musica sacra*“ wird Zweimonatsschrift, in *Musica sacra* 87. Jg. (1967), 12. Heft, S. 337.

Untertitel der *Musica sacra*

Musica sacra

Jahrgänge 1–54 (1868–1921)

| | |
|-----------|---|
| 1868–1888 | Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik |
| 1889–1895 | Monatschrift für Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik |
| 1896–1899 | Halbmonatschrift für Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik |
| 1900–1910 | Monatschrift für Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik |
| 1911–1921 | Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik |

Jahrgänge 55–67 (1925–1937)

| | |
|-----------|--|
| 1925–1930 | Monatschrift für Kirchenmusik und Liturgie |
| 1931–1937 | Kirchenmusikalische Monatsschrift |

Die Kirchenmusik, Jahrgänge 1–6 (1938–1943)

| | |
|-----------|---------------------|
| 1938 | Zeitschrift des ACV |
| 1939–1943 | – ohne Untertitel – |

Jahrgang 68 entfällt, da die Zählung der *Fliegenden Blätter/Cäcilien-Vereins-Organs* fortgeführt wird

Zeitschrift für Kirchenmusik

Jahrgänge 69–75

| | |
|-----------|---|
| 1949–1955 | Zeitschrift für Kirchenmusik – Cäcilien-Vereins-Organ |
|-----------|---|

Musica sacra

Jahrgänge 76–145 (2025)

| | |
|-----------|--|
| 1956–1979 | Cäcilien-Verbands-Organ |
| 1980–1984 | Zeitschrift des Allgemeinen Cäcilienverbandes für die Länder der deutschen Sprache |
| 1985–1989 | Zeitschrift des Allgemeinen Cäcilienverbandes für die Länder deutscher Sprache |
| 1990–1999 | Zeitschrift des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland |
| 2000–2007 | Zeitschrift für katholische Kirchenmusik |
| seit 2008 | Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik |

Schriftleiter der *Musica sacra*

| Jahr | Name | Infos |
|-----------|----------------------|---------------------------------|
| 1868–1888 | Franz Xaver Witt | |
| 1889–1910 | Franz Xaver Haberl | 1910, Nr. 1-8/9 |
| 1910–1919 | Karl Weinmann | 1910, Nr. 10-12 |
| 1920–1921 | Max Sigl | |
| 1925–1929 | Karl Weinmann | 1929, Nr. 1-10 |
| 1929–1930 | Friedrich Frei | 1929, Nr. 11-12 |
| 1931–1937 | Karl Gustav Fellerer | |
| 1938 | Johannes Mölders | <i>Die Kirchenmusik</i> |
| 1939–1943 | Edmund Joseph Müller | <i>Die Kirchenmusik</i> |
| 1949–1953 | Franz Tack | Heft 1: April 1949 |
| 1954–1964 | Wilhelm Lueger | |
| 1965–1969 | Clemens Ganz | |
| 1970 | Heribert Bister | |
| 1971–1978 | Peter Lambertz | 1978: Nr. 1 –3 |
| 1978–1979 | Rainer Ruß | 1978: Nr. 4–6 |
| 1980–1998 | Franz A. Stein | Heft 5-6: Stefan Klöckner i. V. |
| 1999–2005 | Stefan Klöckner | |
| 2005–2015 | Marius Schwemmer | |
| seit 2016 | Dominik Axtmann | |

Um sich der zentralen Bedeutung der *Musica sacra* für die katholische Kirchenmusikszene zu vergewissern, muss man „sich einmal die Arbeit machen und die Inhaltsverzeichnisse wirklich lesen. Sie sind geradezu ein Kompendium des Kirchenmusikstudiums, ohne die abgedruckten Erkenntnisse nun als unabdingbar oder sakrosankt zu erklären“.⁵⁹ Mit jeweils über 400 Seiten Umfang bilden die 24 (1896–1899), zwölf bzw. sechs Hefte eines Jahrgangs jeweils einen äußerlich und inhaltlich stattlichen Band, ein Kompendium kirchenmusikalischer Theorie, Praxis und Geschichte. *Musica sacra* nahm außer der fachlichen Seite immer auch eine chronistische Funktion wahr, verstärkt nach der Fusion mit dem CVO vor allem im Berichtsteil. Die Rubriken Gedenktage, Personen und Profile boten Platz, namhafte und verdiente Persönlichkeiten des Musik- und Kirchenmusiklebens und ihr Wirken vorzustellen.⁶⁰ Diese kamen aber auch als Autoren zu Wort und konnten – nach Ermessen des jeweiligen Schriftleiters – in Fachbeiträgen, Rezensionen, Berichten, Kommentaren und Leserbriefen beitragen. Für die Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Deutschland ist daher *Musica sacra* eine unverzichtbare Quelle.

⁵⁹ Franz Alois Stein, 99 Jahre „*Musica sacra*“, in *Musica sacra* 100. Jg. (1980), 1. Heft, S. 34).

⁶⁰ Vgl. Erich Weber, 142 Jahre Cäcilien-Verbands-Organ *Musica sacra* (siehe Anm. 52), S. XIII.

Zu Regers Lebzeiten finden sich nur fünf Beiträge in der *Musica sacra*, die sich entweder mit kleinen Chorsätzen für die katholische Liturgie oder Orgelwerken befassen. Das erste Erwähnen Regers in der *Musica sacra* findet sich in der Rezension seines Chorsatzes *Maria, Himmelsfreud* WoO VI/12, das als Beitrag für die von Franz Xaver Engelhart herausgegebene Sammlung *Marienlob*⁶¹ entstanden war. 14 Komponisten hatten je einen Satz für gemischten Chor a cappella (Nr. 9 auch mit obligater Orgel) mit marianischem Text geliefert. Der erste Satz ist eine Alternativvertonung desselben Texts „Maria, Himmelsfreud“ durch Engelhart selbst, da dieser mit Regers Beitrag entweder nicht zufrieden war oder eine negative Besprechung durch die cäcilianische Presse befürchtete. Denn der Rezensent war kein Geringerer als der Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins und Schriftleiter der *Musica sacra* selbst, Franz Xaver Haberl. Dieser lobte die meisten Komponisten der Sammlung für die Beachtung cäcilianischer Kompositionsprinzipien und Ästhetik wie „grösste Einfachheit und natürlichste Deklamation“ sowie „Zierlichkeit und zarte Farbengebung“,⁶² kritisierte aber die Beiträge Nr. 13 (Reger) und Nr. 14 (Joseph Renner jun.) scharf. Die beiden Komponisten hätten „so viel Heckenrosen und chromatisches Gestrüppe ihrem Blumenstrausse beigegeben, dass schon der Anblick auffällt und die duftigen Texte durch Windungen der Stimmen, schwer sangbare Intervalle, auffallende, aber unschöne Akkordfolgen geradezu erstickt werden.“ Bei Reger seien es „besonders die kurzatmigen Perioden, welche beängstigen, überdies äusserst unsangbar figuriert und chromatisch überwürzt“. Die Nummern 13 und 14 schlossen sich für eine Empfehlung „von selbst aus“.⁶³ Reger veranlasste dies zur Kontaktaufnahme mit Renner und kündigte diesem an, sich wegen dieser Kritik bei Haberl beschweren zu wollen.⁶⁴ Wenig später scheint der erste Groll verfolgen zu sein, denn eine diesbezügliche Beschwerde Regers bei Haberl ist nicht überliefert. Stattdessen tröstet er Renner in einem weiteren Brief wegen der schlechten Kritik und bekundet, dass es Anspruch der modernen Musiker sein müsse, mehr „als diatonisches „Dreiklangsgemüse“ zu schreiben. Er rät dringend, keine Rezensionsexemplare mehr zu verschicken und mahnt an, im Stile weiter „deutsch“ zu bleiben.⁶⁵ Wenig später wurden den beiden von Haberl kritisierten Beiträgen folgerichtig auch die Aufnahme in den wichtigen *Cäcilienvereins-Katalog* verweigert.

Regers nächster Versuch, auch auf dem Markt für katholische Kirchenmusik Fuß zu fassen, waren die *Leicht ausführbaren Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche* op. 61. Für eine weite Verbreitung der Chorsätze unter katholischen Kirchenchören war

⁶¹ *Marienlob. Lieder zu Ehren der seligsten Jungfrau Maria. 14 Originalkompositionen für gemischten Chor*, hrsg. von Franz X. Engelhart, Regensburg 1900.

⁶² Franz Xaver Haberl, Rezension in der Rubrik *Vom Bücher- und Musikalienmarkte*, in *Musica sacra* 33. Jg. (1900), 11. Heft, S. 130.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Brief Regers an Joseph Renner jun. vom 26. 11. 1900, zitiert in Eberhard Kraus, *Max Regers Briefe an Joseph Renner*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 17. Heft (1968), S. 12–25.

⁶⁵ Brief Regers an Joseph Renner jun. vom 3. 12. 1900, zitiert in Werner Huber, *Leben und Werk des Regensburger Domorganisten und Komponisten Joseph Renner jun. (1868-1934). Ein Beitrag zum süddeutschen Spät-Cäcilianismus*, Tutzing 1991 (= *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft*, Bd. 8), S. 227-229.

zwar in erster Linie eine Aufnahme in den berüchtigten *Cäcilienvereins-Katalog* notwendig, aber wie schon beim gescheiterten *Maria, Himmelsfreud* führte die Prozedur nur über eine vorherige Vorlage beim ACV-Generalpräses und Schriftleiter Franz Xaver Haberl und einer Besprechung in der *Musica sacra*. Im Mai-Heft 1902 attestierte schließlich der von Reger zwar nicht geschätzte, aus strategischen Gründen jedoch hofierte Haberl den Tantum ergo-Kompositionen „ein durchaus individuelles Gepräge“, betonte mit Blick auf die „Durchschnittschöre [...]“ trotz Regers „Versicherung „leicht ausführbar“ [...] die ungeahnte, überraschende und öfters gar zu rasche Harmoniefolge“.⁶⁶ Er monierte auch einige Stellen – was Reger gegenüber seinem Verleger als „vollständigst hinfällig“ abtat⁶⁷ –, empfahl jedoch letztlich eine Aufführung „jenen Chören, welche einen großen Bedarf an diesem eucharistischen Texte haben, und über treffsichere, rhythmisch geschulte und dem Dirigenten durchaus gehorsame und nachgiebige Sänger verfügen, denn gewöhnlich, unpassend oder unwürdig ist keine einzige der mit hohem Ernste und starkem Talente komponierten Nummern“.⁶⁸ Haberl erkannte bei den Marienliedern an, „daß sich der harmonie- und phantasiereiche Komponist vor jeder Sentimentalität, leierhaften Melodie und dem sogenannten volkstümlichen Marienliederton sorgfältig gehütet hat“⁶⁹, kritisierte Opus 61f Nr. 1 („Es klingt durch Wald und Feld und Auen“) als „fast zu sehr pastorale für Maiandachten“ und betonte mit Blick auf alle Marienlieder und Trauergesänge: „Die nicht gewöhnlichen, ja ungewohnten Harmonieklänge und Kadenzierungen will Referent nicht prinzipiell tadeln, glaubt sie jedoch erwähnen zu müssen, um Chöre, die nicht über ein wohlgeschultes, neuartige Akkorde und Intervalle mühelos intonierendes Stimmenmaterial gebieten, nicht irre zu führen.“⁷⁰ Reger erkannte selbst, dass diese Rezension zwar nicht überschwänglich war, man damit aber dennoch „sehr zufrieden sein“ könne, wenn man Haberls „so engherzigen, total rückständigen Standpunkt“ in Betracht ziehe, „der mit Argusaugen darüber wacht, daß ja kein freieres Leben sich im Cäcilienverein regt“.⁷¹ Schließlich sei mit dieser Kritik Opus 61 nun dem eigentlichen Zweck, einer wohlwollenden Besprechung im *Cäcilienvereins-Katalog*, „Thür und Thor geöffnet!“⁷² Um diese weiter zu unterstützen, bedankte sich Reger bei Haberl für die freundliche Besprechung und bat um die baldige Aufnahme des Werkes in den Vereinskatalog.⁷³

⁶⁶ Franz Xaver Haberl, Rezension in der Rubrik *Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen* in *Musica sacra* 35. Jg. (1902), 5. Heft, S. 55.

⁶⁷ Brief Regers an Richard Linnemann (Verlag C. F. W. Siegel) vom 30. 5. 1902, Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 206.

⁶⁸ Franz Xaver Haberl, Rezension in der Rubrik *Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen* in *Musica sacra* 35. Jg. (1902), 5. Heft, S. 56.

⁶⁹ Franz Xaver Haberl, Rezension in der Rubrik *Vom Bücher- und Musikalienmarkte*, in *Musica sacra* 35. Jg. (1902), 5. Heft, S. 64.

⁷⁰ Ebenda, S. 64.

⁷¹ Brief Regers an Richard Linnemann (Verlag C. F. W. Siegel) vom 30. 5. 1902 (siehe Anm. 67).

⁷² Ebenda.

⁷³ Brief Regers an Franz Xaver Haberl vom 29. 5. 1902, zitiert in *Max Reger (1873–1916) – Spuren in Regensburg. Zum 100. Todestag des Komponisten. Begleitheft zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg [...] 9. Mai bis 14. Juli 2016*, hrsg. von Camilla Weber, Regensburg 2016. S. 29.

Bereits im Oktober desselben Jahres (1902) erschien die nächste Kritik eines Reger'schen Werks in der *Musica sacra*. Offenbar hatte der Verleger, der F. E. C. Leuckart Verlag in Leipzig, ein Exemplar der *Monologe* op. 63 (Zwölf Stücke für Orgel) an Haberl zur Besprechung gesandt – möglicherweise motiviert durch die vorangegangene Akzeptanz von Regers op. 61. Waren die 38 *Leicht ausführbaren Kompositionen* explizit „für den gottesdienstlichen Gebrauch“ und die katholische Kirchenmusik konzipiert gewesen – und nur nach der dafür vorgesehenen Eignung urteilten die Cäcilianer –, fehlte den Orgelstücken op. 63 aber dieses Attribut. Reger hatte die „Monologe nicht zum gottesdienstlichen Gebrauche, sondern für die Konzertorgel bestimmt [...], obwohl sich einige No auch beim Gottesdienste verwenden lassen.“⁷⁴ Damit war eine harsche Ablehnung seitens Haberls, der nicht wissen konnte, ob sich Reger naiverweise selbst eine positive Besprechung erhoffte oder der Verlag ohne dessen Wissen ein Rezensionsexemplar eingesandt hatte, vorgezeichnet. Haberl kommt auch gleich zum Schluss, dass für die Kirche „kaum eine Nummer brauchbar oder empfehlenswert“ ist, belässt es aber nicht allein bei der Frage um die gottesdienstliche Eignung, sondern spinnt Gedanken über „das Häßliche in der Musik“ – für ihn verkörpert durch Dissonanzen –, das „im Hinblick auf die Königin der Instrumente, welche in der Kirche das Schöne, Erhabene, Heilige, Erschütternde, Ergreifende, nicht aber das Häßliche, den Zwiespalt eines nach Erlösung und Frieden vergeblich ringenden Menschen öffentlich und subjektiv darzustellen bestimmt ist“, in der Kirche „nicht existenzberechtigt“⁷⁵ sei. Doch Haberl verlässt auch die musikalische Ebene und beleidigt Reger als Person: „Wenn nun die Seele Reger's so voll von Dissonanzen ist, dann ruft er sicher bei jedem Mitfühlenden tiefstes Mitleid hervor“.⁷⁶ Zwar ist weder diese noch eine andere Rezension in der Rubrik „Organaria“ mit einer Autorenenkung versehen, aber Leser der *Musica sacra* konnten davon ausgehen, dass es sich dabei – wenn nicht anders gekennzeichnet – um den Schriftleiter selbst handelte, zumal am Heftbeginn. Die weiter hinten stehende Rubrik „Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen“ ist dann auch mit „F. X. H.“ unterzeichnet.⁷⁷ Reger nutzte wiederum die vermeintlich anonyme Herkunft der Rezension („Mir ist der Herr Verfasser dieser Kritik gänzlich unbekannt“) für einen Beschwerdebrief an Haberl,⁷⁸ in dem er sich über „diese sich durch seltene Oberflächlichkeit auszeichnende Kritik“ echauffierte. Der Rezensent hätte „die letzten 200 Jahre unserer musikalischen Entwicklung verschlafen“ und solle „von einer weiteren Mitarbeiterschaft an *Musica sacra*“ entbunden werden. Abschließend versicherte er, „daß ich mich über die Besprechung nicht alteriert habe u. ich nur sehr bedaure, daß

⁷⁴ Brief Regers an Franz Xaver Haberl vom 15. 10. 1902, zitiert in Jürgen Libbert, *Ein unbekannter Brief von Max Reger an Franz Xaver Haberl*, in *Die Oberpfalz. Monatsschrift für Geschichte, Schrifttum, Volks- und Heimatkunde*, 104. Jg. (2016), 1. Heft (Januar/Februar), S. 15–24 (mit Abbildung des kompletten Faksimiles), hier S. 22.

⁷⁵ Franz Xaver Haberl, Rezension in der Rubrik *Organaria* in *Musica sacra* 35. Jg. (1902), 10. Heft, S. 111.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ *Musica sacra* 35. Jg. (1902), 10. Heft, S. 119.

⁷⁸ Brief Regers an Franz Xaver Haberl vom 15. 10. 1902, zitiert in Jürgen Libbert, *Ein unbekannter Brief von Max Reger an Franz Xaver Haberl* (siehe Anm. 74), S. 18–22.

Sie meine Monologe nicht besprochen haben.“ Der Herr stünde „mit seinem Urtheil über mein op 63 ganz allein [...]. Alle anderen Zeitungen haben ganz anders darüber geschrieben.“⁷⁹ In dem vorgetäuschten Unwissen von Haberls Autorschaft konnte Reger mit den cäcilianischen Kritikern abrechnen, ohne Haberl direkt anzugreifen. Denn auch Reger wusste, wer der Autor war und berichtete seiner Braut Elsa von Bercken belustigt, wie er diesen hinters Licht geführt hatte.⁸⁰ Dennoch konnte sich der 29-jährige Reger nicht sicher sein, ob Haberl ihm seine vorgespielte Naivität abnahm und nahm daher ein Zerwürfnis mit dem 62-jährigen Geistlichen und ACV-Generalpräses billigend in Kauf. In Haberls persönlichem Band der *Musica sacra*, der heute in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg aufbewahrt wird, sind die Seiten 111 und 112, worauf die Kritik über Regers op. 63 gedruckt stehen, herausgerissen.⁸¹ Danach kam es nicht mehr zu einer offiziellen Besprechung eines Reger'schen Werks in der *Musica sacra*, aber eben auch nicht zu einer Reger'schen Komposition für den katholischen Gottesdienst, die dazu geeignet gewesen wäre.

Das musikalische, ideologische und persönliche Tischtuch war zerschnitten, wie eine letzte Erwähnung Regers zu dessen Lebzeiten in der *Musica sacra* zeigt: 1905 berichtete ein anonymes Leser in der Rubrik „Vermischte Nachrichten und Mitteilungen“ vom Kauf Reger'scher Orgelwerke, die jedoch „bei uns [...] keinen Platz haben“. Op. 46 (*Phantasie und Fuge über B-A-C-H*) „strotzt ja von Häßlichkeiten“, und er könne „über Mängel bei Reger noch ein Buch schreiben“.⁸² Zwar fehlt dem Verriss von Opus 46 und Regers Ästhetik eine Autorenerkennung, aber die „Redaktion“ merkt noch an, dass sie sich bei dieser Zuschrift an eine Aufführung des *Gloria in excelsis* (Op. 59 Nr. 8) erinnere und dem „Korrespondenten applaudieren“ müsse. Die „Redaktion“ bestand aus dem Schriftleiter Franz Xaver Haberl.

Erst unter der Schriftleitung von Karl Weinmann (1910–1919 und 1925–1929) findet der Name Reger wieder Erwähnung in der *Musica sacra*: im Juni 1916 mit einer ganz an das Heftende gesetzten kurzen Todesmeldung⁸³ und im darauffolgenden Heft mit einem ausführlichen, vom Schriftleiter selbst verfassten Nekrolog.⁸⁴ Als katholischer Priester scheint es ihm darin besonders wichtig, Reger als schlussendlich „zum Glauben seiner Kindheit“ zurückgekehrt und „ausgesöhnt mit seiner Kirche“ darzustellen.⁸⁵ In vollem Umfang war dies jedoch nicht möglich gewesen, da Reger 1902 nach der Heirat mit Elsa von Bercken (geb. von Bagenski), einer geschiedenen Protestantin, von der katholischen Kirche exkommuniziert worden war, und so wird auch nicht von einer Spendung der Sterbesakramente berichtet, sondern lediglich von einer „Lebensbeichte“ Regers, für die ihm der katholische Priester Rudolf Nowowiejski, der 1909 an der Regensburger Kirchen-

⁷⁹ Ebenda, S. 22.

⁸⁰ Brief Regers an Elsa von Bercken vom 17. 10. 1902, Max-Regger-Institut: Ep. Ms. 1849.

⁸¹ Vgl. Jürgen Libbert, *Ein unbekannter Brief von Max Reger an Franz Xaver Haberl* (siehe Anm. 74), S. 18.

⁸² *Musica sacra* 38. Jg. (1905), 9./10. Heft, S. 123.

⁸³ *Musica sacra* 49. Jg. (1916), 6./7. Heft, S. 112.

⁸⁴ Karl Weinmann, *Max Reger †*, in *Musica sacra* 49. Jg. (1916), 8. Heft, S. 119–124.

⁸⁵ Ebenda, S. 119.

musikschule unter Haberl studiert hatte, die Absolution erteilt habe. Zwar kommt für Weinmann Reger nach wie vor „als katholischer Kirchenmusiker [...] wohl kaum in Betracht“, begründet diese Einschätzung aber – anders als vorherige Beurteilungen aus dem cäcilianischen Umfeld – nicht mit stilistischen Kriterien, sondern lediglich mit der geringen Anzahl an Kompositionen für den katholischen Gottesdienst im Verhältnis zu dessen Œuvre; „sie verschwinden vollständig unter dem fast eineinhalbhundert Werken, die der 43jährige Meister geschaffen“⁸⁶ hat. Mit seiner „phänomenalen Kontrapunktik und der aufs höchste Maß gebrachten Harmonik“ sei Reger ein „Revolutionär“ gewesen, und „so gebührt dem Meister doch sicherlich einer der ersten Plätze in der Orgelliteratur aller Zeiten“.⁸⁷ Regers Bezeichnung als „Meister“ und die Wertschätzung von Regers stilistischen Eigenheiten, die zuvor noch als „unkirchlich“ gegolten hatten, spiegeln eine völlig andere Einschätzung von Regers Relevanz auch für die katholische Kirchenmusik wider als noch unter Weinmanns Vorgängern. Erstmals wird quasi offiziell die prinzipielle Verwendbarkeit von Regers Orgelwerken auch für katholische Organisten dokumentiert, indem Weinmann zunächst eine „chronologische Übersicht der Orgelwerke“ des protestantischen (!) Reger-Schülers Hermann Keller nachdruckt⁸⁸ und anschließend praktische Hinweise „für den katholischen Organisten“⁸⁹ gibt. Weinmann schließt seinen argumentativen Kreis von Regers angeblicher Versöhnung mit Glauben, Kirche und sich selbst mit der Idee, „daß Reger, - und zwar nicht nur in seinen Orgelwerken, - allmählich von der überkomplizierten Schreibweise seiner früheren Zeit abkommen und in ruhigeren Jahren, Sturm und Drang endlich überwindend, auch in ruhigere, gemäßigtere Bahnen einlenken wollte.“⁹⁰

So wie auch der *Cäcilienvereins-Katalog* als ‚positiver Index‘ nach dem Tod von Franz Xaver Haberl nicht fortgeführt und nach 1916 nicht mehr aufgelegt wurde, wandelte sich auch die *Musica sacra* nach und nach einer objektiveren und wissenschaftlicheren Betrachtung von Komponisten und ihren Werken zu, wobei strenge cäcilianische und kirchliche Kriterien nicht mehr den alleinigen Maßstab für eine Beurteilung eines Werks bildeten. Grundlage dafür schufen auch ‚Liturgische Bewegungen‘⁹¹ in der katholischen Kirche, die sich um eine Reform des im Wesentlichen seit 1570 geltenden tridentinischen Ritus bemühten, wofür auch eine größere Vielfalt der gottesdienstlichen Musik, eine Steigerung des Gemeindegesangs, mehr volkssprachige Lieder und höherwertige Instrumental-, insbesondere Orgelmusik gefordert wurden. Letztlich mündeten diese Reform-

⁸⁶ Ebenda, S. 120.

⁸⁷ Ebenda, S. 121.

⁸⁸ Hermann Keller, *Max Regers Orgelwerke*, in *Neue Musik-Zeitung* 37. Jg. (1916), 18. Heft, S. 285–287.

⁸⁹ Karl Weinmann, *Max Reger †* (siehe Anm. 84), S. 123.

⁹⁰ Ebenda, S. 124.

⁹¹ So etwa ausgehend von geistlichen Zentren wie Solesmes, Beuron und Maria Laach, im akademischen Bereich und bei ‚Internationalen Liturgischen Studientreffen‘ (1950–1960). Vgl. Theodor Maas-Ewerd, *Liturgische Bewegung*, in *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd. 6, hrsg. von Walter Kasper, 3. Aufl. Freiburg i. Br. 1997. – Rudolf Pacik, *Liturgische Bewegung*, in *Oesterreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Barbara Boisits, Bd. 3, Wien 2004.

bestrebungen 1963 in der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium*⁹² des Zweiten Vatikanischen Konzils, die auch ein Kapitel zur Kirchenmusik enthielt,⁹³ und in einen neuen Ritus, der bis 1975 auch im deutschsprachigen Raum eingeführt wurde,⁹⁴ eine aktivere Gemeindebeteiligung vorsah und die Verwendung der Volkssprachen ermöglichte. Zeitgleich erschien mit dem *Gotteslob*⁹⁵ erstmals ein gemeinsames Gebet- und Gesangbuch für alle deutschsprachigen römisch-katholischen Bistümer (mit Ausnahme der Schweiz und Liechtensteins).

Solche Bestrebungen zur aktiveren Gemeindebeteiligung waren auch Reger nicht unbekannt gewesen – allerdings von evangelischer Seite: Seit dem Spätjahr 1899 stand Reger in Kontakt mit Friedrich Spitta, dem Sohn des berühmten Bach-Biographen Philipp Spitta, und dessen Theologenkollegen Julius Smend, die beide die (später so genannte) „ältere liturgische Bewegung“⁹⁶ repräsentierten und jährlich abwechselnd die *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* redigierten, in der zahlreiche loberfüllte Rezensionen Reger'scher Werke, biographische Notizen über ihn und eine ganze Reihe von Chorsätzen und Choralvorspielen abgedruckt wurden. Als Prediger an der Straßburger Thomaskirche erprobte Spitta neue Gottesdienstformen, gründete dort den Akademischen Kirchenchor und konnte damit „sein Idealkonzept des liturgischen Miteinanders von Chor, Gemeinde, Liturg erproben und umsetzen“.⁹⁷ Für solche Voraussetzungen schrieb Reger zwischen 1903 und 1906 seine innovativen fünf Choralkantaten WoO V/4 mit einer jeweils variablen, kleinen Instrumentalbesetzung, Soli (die aus dem Chor besetzt werden können), gemischtem Chor (dessen Stimmen als Choralatz homophon geführt werden) – und Gemeindegesang.

Katholischerseits wurden jedoch erst nach Regers Tod nach und nach die Voraussetzungen geschaffen, auch jene kleineren Chor- und Orgelwerke Regers aufzuführen, die entweder evangelische Choräle zur Grundlage hatten, für evangelische Chöre oder nicht primär für den liturgischen Gebrauch entstanden waren. Dementsprechend rückten auch Regers Werke erst später in den Blick der *Musica sacra*; Aufsätze zu ihm und seinen Werken finden sich – sieht man von Tonträger- und Notenrezensionen ab – gehäuft in

⁹² *Constitutio de Sacra Liturgia / Konstitution über die Heilige Liturgie*. Lateinischer Text aus *Acta Apostolicae Sedis* 56 (1964), 97–138. Deutsche Übersetzung hrsg. im Auftrag der deutschen, österreichischen und schweizerischen Bischöfe von den liturgischen Kommissionen der Bischofskonferenzen Deutschland, Österreich und der Schweiz, verbesserte Fassung. In *Lexikon für Theologie und Kirche, Das Zweite Vatikanische Konzil, Konstitutionen, Dekrete und Erklärungen, Lateinisch und Deutsch. Kommentare, Teil I*, Freiburg i. Br. u. a. 1966, S. 9–109.

⁹³ Kapitel 6.

⁹⁴ *Die Feier der Heiligen Messe. Messlektionar. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch*, Freiburg i. Br. u. a. 1981.

⁹⁵ *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch*, Freiburg i. Br. u. a. 1975.

⁹⁶ Konrad Klek, *Erlebnis Gottesdienst. Die liturgischen Reformbestrebungen um die Jahrhundertwende unter Führung von Friedrich Spitta und Julius Smend*, Göttingen 1996 (= Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung, hrsg. von Martin Rößler und Jürgen Henkys, Bd. 32), S. 24.

⁹⁷ Konrad Klek, *Friedrich Spitta (1852–1924)*, in *Gottesdienst als Feld theologischer Wissenschaft im 20. Jahrhundert*, Bd. 1, hrsg. von Benedikt Kranemann u. Klaus Raschzok, Münster 2011 (= Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Bd. 98), S. 1109.

Jubiläumsjahren, erstmals zum 60. Geburtsjahr 1933 u. a. mit einem kurzen Porträt Regers aus katholischer Sicht des Karl-Hasse-Schülers Alfons Bopp (1905–1989), der erstmals in der *Musica sacra* bedauerte, dass die „katholische Kirchenmusikwelt zu ihrem eigensten Schaden leider nicht das richtige Verständnis für ihn aufbrachte“.⁹⁸ Die Argumentation, Reger hätte mehr genuin katholische oder lateinische Kirchenmusik komponiert, wenn er länger gelebt hätte und nicht daran gehindert worden wäre, hält sich teilweise noch in den Beiträgen der folgenden Jahrzehnten und ist auch 1940 in Hans Kühners Artikel *Zu einem unbekanntem Briefe Max Regers*⁹⁹ zu finden, der einzigen Erwähnung Regers in der Zeitschrift *Die Kirchenmusik*, die von 1938 bis 1943 als Ersatz für die eingestellte *Musica sacra* erschien und deren Register in dem der *Musica sacra* integriert ist – wenngleich deren Jahrgänge nicht in die Jahrgangszählung der *Musica sacra* aufgenommen wurde.

In 144 Jahrgängen der *Musica sacra* wird sich in 93 Beiträgen auf insgesamt 225 Seiten mit Max Reger und seinen Werken auseinandergesetzt, sei es in Tonträger-, Noten- und Buchbesprechungen, Berichten, größeren Artikeln oder als Notenbeigabe.¹⁰⁰ Filtert man Tonträgerbesprechungen, Konzertankündigungen und kurze Meldungen heraus, sind es immer noch 83 Beiträge, weshalb eine detaillierte Besprechung aller Reger-Beiträge in der *Musica sacra* an dieser Stelle nicht möglich ist. Diese insgesamt große Zahl an Reger-Beiträgen muss jedoch in Relation zur Anzahl der Ausgaben und Jahrgänge gesetzt werden, sodass sich ein differenziertes Bild ergibt: Von einzelnen Beiträgen wie Hans Klotz' *Gedanken zur Orgelmusik Max Regers*¹⁰¹ 1962 und Ferdinand Kaufmanns Porträt von *Max Regers Tantum ergo-Kompositionen für a cappella-Chor*¹⁰² 1968 abgesehen, gruppieren sich Reger-Artikel lange Zeit lediglich um die Jubiläen wie dem 50. Todestag 1966 (Friedrich Högner: *Bekanntnis zu Max Reger*)¹⁰³ und dem 100. Geburtstag 1973 mit gleich vier Beiträgen in Heft 2, das unter dem Thema „Kirchenmusik zur Osterzeit – Max Reger *1873 – Vinzenz Goller *1873“ stand und u. a. Hugo Rahners¹⁰⁴ Beitrag über *Das Religiöse in Werk und Stil Max Regers*¹⁰⁵ enthielt, dessen Darlegungen den Versuch unternahmen, „den Weg aufzuzeigen, der den Komponisten – bestimmt von einem im Religiösen liegenden Wesenskern – neben Werken höchster sinfonischer und

⁹⁸ Alfons Bopp, *Max Reger*, in *Musica sacra* 63. Jg. (1933), 11. Heft, S. 248.

⁹⁹ Hans Kühner, *Zu einem unbekanntem Briefe Max Regers*, in *Die Kirchenmusik* 3. Jg. (1940), 12. Heft, S. 175–176. Darin geht es um einen Brief Regers an Fritz Steinbach bezüglich seines *Ein Hymnus vom Tode und ewigen Leben* WoO V/5. Hans Kühner (1912–1986) war einer der Schützlinge Elsa Regers und gab 1948 mit ihrem Einverständnis das *Neue Max Reger-Brevier* heraus.

¹⁰⁰ Übersicht siehe https://maxreger.info/rso/data/Axtmann2025/Axtmann2025_Reger_Artikel.xlsx.

¹⁰¹ Hans Klotz, *Gedanken zur Orgelmusik Max Regers*, in *Musica sacra* 82. Jg. (1962), 8./9. Heft, S. 251–254.

¹⁰² Ferdinand Kaufmann, *Max Regers Tantum ergo-Kompositionen für a cappella-Chor*, in *Musica sacra* 88. Jg. (1968), 2. Heft, S. 75–78.

¹⁰³ Friedrich Högner, *Bekanntnis zu Max Reger*, in *Musica sacra* 86. Jg. (1966), 12. Heft, S. 342–347.

¹⁰⁴ Hugo Ernst Rahner (1906–1974) hatte beim Reger- und Straube-Schüler Emanuel Gatscher (1890–1946) studiert und über die Choralphantasien Regers promoviert (*Max Regers Choralphantasien für die Orgel. Eine Studie über Grundlagen und Werden des Regerschen Orgelstils*, Diss. Heidelberg 1936, Kassel 1936 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 5)).

¹⁰⁵ Hugo Ernst Rahner, *Das Religiöse in Werk und Stil Max Regers. Zum 100. Geburtstag des Komponisten am 19. März 1973*, in *Musica sacra* 93. Jg. (1973), 2. Heft, S. 84–93.



Abbildung 9. Die Titelseite des 1. Hefes von *Musica sacra* 2016; die Coverabbildung ist dem Bildarchiv des Max-Reger-Instituts entnommen. Archiv des Allgemeinen Cäcilienverbands für Deutschland, Regensburg. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

vokaler Entfaltung zu bewußt einfacher, „leicht ausführbarer“ Musik führt.“¹⁰⁶ In Heft 5 gibt Ferdinand Haberl¹⁰⁷ – nicht zu verwechseln mit Regers früherem Kritiker Franz Xaver Haberl – auf fünf Seiten einen Überblick über Regers Leben und Werk, einschließlich der liturgischen „Gebrauchsmusik für die katholische Kirche“.¹⁰⁸

Danach erschien erst 1985 wieder ein Beitrag, der ausschließlich Reger gewidmet war (Kristian Kuhnle, *Max Reger: Lateinisches Requiem und Dies irae*),¹⁰⁹ gefolgt von einzelnen Artikeln in ebenfalls längeren Zeitabständen (1992, 1998, 2004, 2015),¹¹⁰ die

¹⁰⁶ Ebenda, S. 92.

¹⁰⁷ Ferdinand Haberl (1906–1985) war katholischer Priester, ab 1939 Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg und ab 1970 Leiter des Päpstlichen Instituts für Kirchenmusik in Rom.

¹⁰⁸ Ferdinand Haberl, *Max Reger – 1873-1916*, in *Musica sacra* 93. Jg. (1973), 5. Heft, S. 314–318.

¹⁰⁹ Kristian Kuhnle, *Max Reger: Lateinisches Requiem und Dies irae*, in *Musica sacra* 105. Jg. (1985), 5. Heft, S. 363–366.

¹¹⁰ Günter Berger, *Das Ringen um eine werkgerechte Interpretation von Regers Orgelwerken*, in *Musica sacra* 112. Jg. (1992), 2. Heft, S. 164–167. – Klaus Linsenmeyer, *Max Regers Choralvorspiele im Kirchenjahr*, in *Musica sacra* 118. Jg. (1998), 5. Heft, S. 429–435. – Rudolf Walter, *Zu Max Regers letzten Lebensjahren. Unbekannte Briefe von Zeitgenossen*, in *Musica sacra* 124. Jg. (2004), 5. Heft, S. 12–13. – Heinz-Walter Schmitz, *Späte Utopie. 100 Jahre Dreißig kleine Choral-Vorspiele von Max Reger*, in *Musica sacra* 135. Jg. (2015), 6. Heft, S. 326–327.

überwiegend Regers Orgelwerke behandelten. Das fünfte Heft des 118. Jahrgangs (1998) stand unter dem Thema „Max Regers Choralvorspiele“, enthielt jedoch lediglich einen diesbezüglichen Beitrag von Klaus Linsenmeyer in der Rubrik „Aus der Praxis – für die Praxis“ mit einer Synopse von Regers Choralvorspielen mit den Liedern des katholischen Gesangbuchs *Gotteslob*¹¹¹ in jahreszeitlicher Abfolge.¹¹²

In den Reger-Jubiläumsjahren 2016 (100. Todestag) und 2023 (150. Geburtstag) sowie in deren Fortsetzung erschienen mit insgesamt 27 Reger-Beiträgen mehr als in allen Jahren zuvor. Den Auftakt zum Reger-Jahr 2016 machte noch in der letzten Ausgabe des Jahres 2015 eine Reminiszenz *100 Jahre Dreißig kleine Choral-Vorspiele* op. 135a,¹¹³ bevor 2016 unter der neuen Schriftleitung von Dominik Axtmann nahezu alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Max-Reger-Instituts Beiträge lieferten und etliche kleinere Chor- oder Orgelwerke Regers als Notenbeigabe¹¹⁴ herausgegeben wurden. Auch der Schriftleiter selbst, als Doktorand häufig zu Gast im Max-Reger-Institut, trug mit zwei eigenen Artikeln¹¹⁵ ebenso wie vier weitere ‚externe‘ Autoren zu schließlich insgesamt 15 Reger-Beiträgen in 2016 bei. In Fortsetzung zum Reger-Jahr 2016 erschienen Ende 2017 und Anfang 2018 in insgesamt vier Folgen der Versuch des Leipziger Orgelprofessors Martin Schmeding, „aus der Sicht des Interpreten der Leipziger Aufführungspraxis von Regers Orgelwerken nachzuspüren“.¹¹⁶ Im Reger-Jahr 2023 (150. Geburtstag) war gleich das erste Heft mit drei umfangreicheren Beiträgen¹¹⁷ der „Musik von Max Reger“¹¹⁸ gewidmet, und 2024 gab es im Nachgang in der Rubrik „Aufs Pult gelegt“ eine Werkschau von Regers kleineren Orgelwerken.¹¹⁹

¹¹¹ *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch*, Freiburg u. a. 1975.

¹¹² Klaus Linsenmeyer, *Max Regers Choralvorspiele im Kirchenjahr*, in *Musica sacra* 118. Jg. (1998), 5. Heft, S. 429–435.

¹¹³ Heinz-Walter Schmitz, *Späte Utopie. 100 Jahre Dreißig kleine Choral-Vorspiele von Max Reger*, in *Musica sacra* 135. Jg. (2015), 6. Heft, S. 326–327.

¹¹⁴ *Ach, Gott, verlass mich nicht!* op. 79f Nr. 6, 3. Heft, S. 9*–10*. – *Behold, the Days Come, Saith the Lord* WoO VI/23 Nr. 1, 5. Heft, S. 17*–18*. – *Ein fröhlich's Gesang unser Lieben Frauen, Osterfreud' genant* WoO VI/14 Nr. 5, 2. Heft, S. 5*–6*. – *Es ist gewißlich an der Zeit* op. 135a Nr. 8, 6. Heft, S. 23*. – *Macht hoch die Tür* op. 135a Nr. 16, 6. Heft, S. 22* – *Maria, Himmelsfreud'* op. 61d Nr. 7, 1. Heft, S. 3*. – *Tantum ergo* op. 61d Nr. 1, 1. Heft, S. 1*–2*. – *The Word was Made Flesh* WoO VI/23 Nr. 2, 5. Heft, S. 19*–20*. – *Vom Himmel hoch, da komm ich her* op. 135a Nr. 24, 6. Heft, S. 23*. – *Wachet auf, ruft uns die Stimme* op. 135a Nr. 25, 6. Heft, S. 21*. – *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* op. 67 Nr. 4, 3. Heft, S. 11*–12*. – *Wie schön leucht' uns der Morgenstern* op. 135a Nr. 29, 6. Heft, S. 24*.

¹¹⁵ Dominik Axtmann, *Max Regers Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauch. Ein Überblick für die kirchenmusikalische Praxis*, in *Musica sacra* 136. Jg. (2016), 1. Heft, S. 12–14. – Ders., *Max Reger als Chorleiter*, in *Musica sacra* 136. Jg. (2016), 6. Heft, S. 328–330.

¹¹⁶ Martin Schmeding, *Max Reger und Karl Straube - eine Leipziger Reger-Tradition?*, in *Musica sacra* 137. Jg. (2017), 5. Heft, S. 268–269, 6. Heft, S. 332–334, 138. Jg. (2018), 1. Heft, S. 20–23 u. 2. Heft, S. 76–78.

¹¹⁷ Meinrad Walter, *Der Mensch lebt und bestehet und Nachtlied aus Max Regers Acht geistlichen Gesängen* op. 138, in *Musica sacra* 143. Jg. (2023), 1. Heft, S. 4–7. – Claudia Seidl, *Auferstanden, auferstanden* WoO VI/4 Nr. 5. *Ein nachgelassenes Werk Max Regers, vervollständigt von seinem Schüler Joseph Haas*, in *Musica sacra* 143. Jg. (2023), 1. Heft, S. 8–10. – Stefan König, *Ein Herzensprojekt: Max Regers unvollendetes Vater unser*, in *Musica sacra* 143. Jg., 1. Heft, S. 11–13.

¹¹⁸ *Schwerpunkt Musik von Max Reger*, in *Musica sacra* 143. Jg., 1. Heft, U1.

¹¹⁹ Gerhard Weinberger, *Die ‚kleinen‘ Orgelwerke von Max Reger - eine Werkschau*, in *Musica sacra* 144. Jg. (2024), 2. Heft, S. 108–110 u. 3. Heft, S. 180–181.

Die erst in den letzten Jahren intensivierte, konfessionsunabhängige Betrachtung des Reger'schen Œuvres in der *Musica sacra* und die zuvor nur um die Jubiläumsjahre konzentrierte Beitragshäufigkeit spiegeln einerseits die Interessen der jeweiligen Schriftleiter, aber auch die erst niedrige, dann gestiegene Relevanz Regers für die katholische Kirchenmusikszene wider. Waren es zunächst liturgische Vorschriften und kirchenmusikalische Reglementierungen wie die der Cäcilianer sowie die oft beschränkten Fähigkeiten katholischer Chöre und Organisten,¹²⁰ die eine Verwendung des Großteils der geistlichen Werke und Orgelwerke Regers in katholischen Gottesdiensten verhinderten, so erhöhte sich deren Verwendbarkeit insbesondere nach der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils, auf die auch eine gesteigerte Professionalisierung der katholischen Kirchenmusik, u. a. durch die Einrichtung hauptamtlicher Kirchenmusiker-Stellen sowie der strukturierten Ausbildung von nebenamtlichen Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern, folgte. Damit rückte auch das ‚Thema Reger‘ mehr und mehr in den Fokus der katholischen Kirchenmusik und deren einzigen deutschlandweiten Zeitschrift *Musica sacra*.

¹²⁰ Vgl. Dominik Axtmann, *Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900* (siehe Anm. 3), S. 91–120.

DIETER MARTIN

„Schöne, wundervolle, entzückende Texte“. Max Regers Auswahl seiner Liedertexte vor dem Hinter- grund der zeitgenössischen Lyrikproduktion¹

Wer das *Reger-Werk-Verzeichnis*, dessen philologische Akribie man nur bewundern kann, mit literaturwissenschaftlich interessiertem Blick oberflächlich durchblättert, dem mag sich leicht der Eindruck vermitteln, Reger sei ein eher anspruchsloser Leser, und er sei für seine Klavierlieder (hierauf allein beziehen sich die folgenden Überlegungen) ein nicht eben wählerischer Textsucher gewesen. Denn Reger kommentiert seine Textwahl oft mit einer so heftigen Verbalemphase, dass sich fast zwangsläufig Zweifel an seinem literarischen Qualitätsbewusstsein einstellen müssen. Reich instrumentiert – mit etlichen Aufrufezeichen und mehrfachen Unterstreichungen – schüttet er freigiebig sein Lob über die zur Komposition gewählten Texte aus: „Ganz wundervoll“ nennt er sie immer wieder.² „Viele schöne Sachen“³ und „sehr schöne Texte“⁴ habe er gefunden. Ja, er habe so viele „sehr schöne Texte“⁵ vor sich, dass er mit dem Komponieren kaum nachkomme. Gleich „18 wundervolle Texte“⁶ wollen im April 1901 vertont sein. Ein paar Wochen später hat er

¹ Schriftfassung eines Vortrags im Rahmen des Symposions anlässlich der Vorstellung des *Reger-Werk-Verzeichnisses* im Friedrich-von-Gärtner-Saal der Bayerischen Staatsbibliothek München am 22. Januar 2011. Seither sind einige weitere Beiträge zu diesem Themenbereich veröffentlicht worden, die hier aber nicht berücksichtigt werden konnten.

² Briefe Regers an Wilhelm Lamping vom 14. 7. 1900, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 168, an Otto Julius Bierbaum vom 14. 8. 1900, Münchner Stadtbibliothek – Monacensia: 620/74 und an Arthur Seidl vom 29. 12. 1900, zitiert nach Max Reger. *Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 86. Alle Postsachen Regers sind zitiert in *Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Graf Schmidt, Jürgen Schaarwächter u. Stefanie Steiner, München 2010 [2011].

³ Brief Regers an Josef Hösl vom 24. 10. 1899, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XV), S. 452.

⁴ Brief Regers an Elsa von Bercken vom 12. 12. 1899, zitiert nach ebenda, S. 481.

⁵ Brief Regers an Josef Loritz vom 14. 11. 1900 zu den Liedern op. 55; Bayerische Staatsbibliothek München: Fasc. germ. 75, Nr. 9.

⁶ Postkarte Regers an Josef Loritz vom 14. 4. 1901 zu den Liedern op. 62; Bayerische Staatsbibliothek München: Fasc. germ. 75, Nr. 19

schon wieder „wundervolle Texte“ für 30 Lieder⁷ gefunden. Und 1902 sitzt er an 17 Liedern, „zu denen ich die wundervollsten, alle alle Gebiete des menschlichen Empfindens berührenden Texte habe“.⁸ Beim Großprojekt der *Schlichten Weisen* sind es dann regelmäßig „entzückende Texte“,⁹ die Regers Arbeit vorantragen.

Dass wir es jedoch nicht mit bloßen Pauschalurteilen zu tun haben, mit denen Reger sich womöglich autosuggestiv von der Güte seiner Vorlagen überzeugen wollte, zeigt der Umstand, dass er durchaus zu differenzieren weiß, dass er beispielsweise über die Schwierigkeit reflektiert, geeignete „Kinderliedertexte zu finden“,¹⁰ und dass er aus der Fülle des gemusterten Materials einzelne Dichter hervorhebt: So hat der Lyriker Martin Boelitz nicht nur die meisten, sondern auch „einzig schöne Gedichte“¹¹ für Reger geliefert. „Ganz wundervolle Sachen gefunden“ hat Reger speziell bei Franz Evers, der überhaupt „ein famoser Lyriker“ sei.¹² Und das „beste Lied [...], das ich je komponiert habe“, kann ihm natürlich nur über einen „wundervollen Text“ gelingen,¹³ nämlich über Otto Julius Bierbaums *Freundliche Vision* – ich komme am Ende darauf zu sprechen. Dass Reger bei all seinen Lobeshymnen die poetisch-ästhetischen Schlagwörter der Zeit kennt, belegt sein Urteil von 1899, bei drei als „komponierbar“ erachteten Gedichten handele es sich um „ganz moderne Sachen“.¹⁴ Und wenn der Komponist seinen eigenen „großen Fortschritt“ 1902 daran bemisst, dass er „nun die Fähigkeit [...] ganz erreicht“ habe, „alle erdenklichen psychologischen Vorgänge ganz erschöpfend in Lieder zu bringen“,¹⁵ dann korrespondiert Regers Selbsteinschätzung offenkundig mit der poetischen ‚Nervenkunst‘ der Jahrhundertwende – ihr hervorragendes Merkmal war es, Kunst, Literatur und Musik entschieden auf die Darstellung der Psyche zu lenken, nicht Äußeres abzubilden, sondern das Innerste des Menschen ästhetisch auszuforschen.¹⁶

Gerade aber, weil Regers Streben, „psychologische Vorgänge“ zu komponieren, eine Affinität zur literarischen Moderne andeutet, bleibt eine erste Bestandsaufnahme ernüch-

⁷ Brief Regers an Theodor Kroyer vom 15. 5. 1901 zu den Liedern op. 66; Staatliche Bibliothek Regensburg: IP/4Art.714.

⁸ Brief Regers an die Verleger Carl Lauterbach u. Max Kuhn vom 20. 9. 1902, zitiert nach Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Rge-Instituts, Bd. 12), S. 27–28.

⁹ Brief Regers an Josef Hofmiller vom 3. 12. 1903, Münchner Stadtbibliothek – Monacensia: Reger, Max A III/Konv.; Brief Regers an die Verleger Carl Lauterbach u. Max Kuhn vom 9. 10. 1904, zitiert nach Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, ebenda, S. 386; Brief Elsa Regers an Fritz Stein vom 9. 7. 1910, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 3151.

¹⁰ Brief Regers an Margarete Stein vom 30. 3. 1915, in Max Reger, *Briefe an Fritz Stein*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1982 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 8), S. 199.

¹¹ Postkarte Regers an Elsa von Bercken vom 7. 8. 1902; Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 1768.

¹² Brief Regers an Arthur Seidl vom 29. 12. 1900, zitiert nach Max Reger, *Briefe eines deutschen Meisters* (siehe Anm. 2), S. 86.

¹³ Postkarte Regers an Elsa von Bercken vom 6. 8. 1902, Original verschollen, Fotokopie Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung, Internationales Musikerbrief-Archiv.

¹⁴ Brief Regers an Ernst Guder vom 18. 8. 1899, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 3), S. 424.

¹⁵ Brief Regers an Otto Spitzweg (Jos. Aibl Verlag) vom 8. 2. 1902; Bayerische Staatsbibliothek München: Spitzwegiana.

¹⁶ Siehe Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M. 1988.

ternd. Denn Reger vertonte nur ganz wenige Dichter, die man von heute aus unbesehen der lyrischen Avantgarde zuweist. Anders etwa als der poetisch hochsensible Liszt-Schüler Conrad Ansoerge, der bereits im Jahre 1900, lange vor Schönberg, *Gesänge nach Dichtungen von Stefan George* vorlegte,¹⁷ findet Reger kaum zur avantgardistischen Lyrik seiner Zeit. Eine gewisse Sensibilität für den europäischen Symbolismus, der die Innovation der deutschen Lyrik seit 1890 wesentlich befördert hat, verrät immerhin der Umstand, dass sich unter den drei Texten, die Reger als „ganz moderne Sachen“ charakterisiert hat,¹⁸ je ein Gedicht von D'Annunzio und Verlaine befindet. Dass er allerdings mit Verlaines *Helle Nacht* zu einem von Massenet über Fauré bis Stravinsky und Webern vielfach komponierten Poem gegriffen hat, spricht ebenso wenig für Regers selbständiges Interesse an der lyrischen Avantgarde wie seine scheinbar völlige Ignoranz gegenüber einigen der profiliertesten jungen deutschen Lyrikern. Den Naturalisten Arno Holz, dessen *Buch der Zeit* schon 1886 das Programm verkündete: „Modern sei der Poet“,¹⁹ der 1899 eine *Revolution der Lyrik* verhiess und in seinem *Phantasmus*-Zyklus (1898/99) eine von traditioneller Strophen- und Reimbindung befreite Wortkunst erprobte, sucht man bei Reger ebenso vergeblich wie Hugo von Hofmannsthal und Stefan George, dessen *Blätter für die Kunst* den deutschen Symbolismus begründeten. Auch die nächstfolgenden Etappen der lyrischen Avantgarde scheinen Reger nicht tangiert zu haben. Rilkes *Neue Gedichte* von 1907, die den Typus des modernen Dinggedichts entwickelten, zündeten bei ihm so wenig wie die provokativen Texte der jungen Expressionisten. Dass Reger die Gedichtbücher von Benn, Heym und Trakl in die Hände bekommen, sich überhaupt mit expressionistischer Lyrik befasst hätte, darf als wenig wahrscheinlich gelten.

Aus heutiger Sicht mag also naheliegen, Regers Anspruch auf musikalische Teilhabe an der literarischen Moderne zurückzuweisen und seine Begeisterung für die „schönen, wundervollen, entzückenden Texte“ seiner Lieder gerade nicht zu teilen. Aber es fragt sich, ob eine solche Einschätzung auch gerecht ist. Denn unser heute weitgehend akzeptiertes Bild der Lyrikgeschichte beruht auf nachträglicher Konstruktion, auf restriktiver Auswahl jener hochartifizialen Dichtungen, die sich im Nachhinein als besonders fortschrittlich erwiesen haben, auf einer weitgehend linearen Vorstellung ästhetischer Modernisierung, die insgesamt problematisch ist und die sich vor allem weit entfernt von dem, was ein lesender und komponierender Zeitgenosse als mehr oder weniger ‚modern‘ wahrnehmen konnte. Will man Regers Zugriff auf die Lyrik seiner Zeit in ein angemesseneres Licht rücken,

¹⁷ Zu Ansoerge siehe Dieter Martin u. Thomas Seedorf, *Integration der Künste. Lied und Lyrik in Kultur- und Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende*, in *Lied und Lyrik um 1900*, hrsg. von Dieter Martin u. Thomas Seedorf, Würzburg 2010 (= *Klassische Moderne*, Bd. 16), S. 185–214, hier S. 192 und 198f. (mit Abb. 3), sowie Dieter Martin, *Musikalische Rezeption*, in *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. 3 Bde., hrsg. von Achim Aurnhammer u. a. Berlin u. Boston 2012, Bd. 2, S. 939–961, hier S. 940 und 942.

¹⁸ Siehe Anm. 14.

¹⁹ Arno Holz, *Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*, Zürich 1886, S. 308: „Programm. Kein rückwärts schauender Prophet, | Geblendet durch unfäßliche Idole, | Modern sei der Poet, | Modern vom Scheitel bis zur Sohle!“

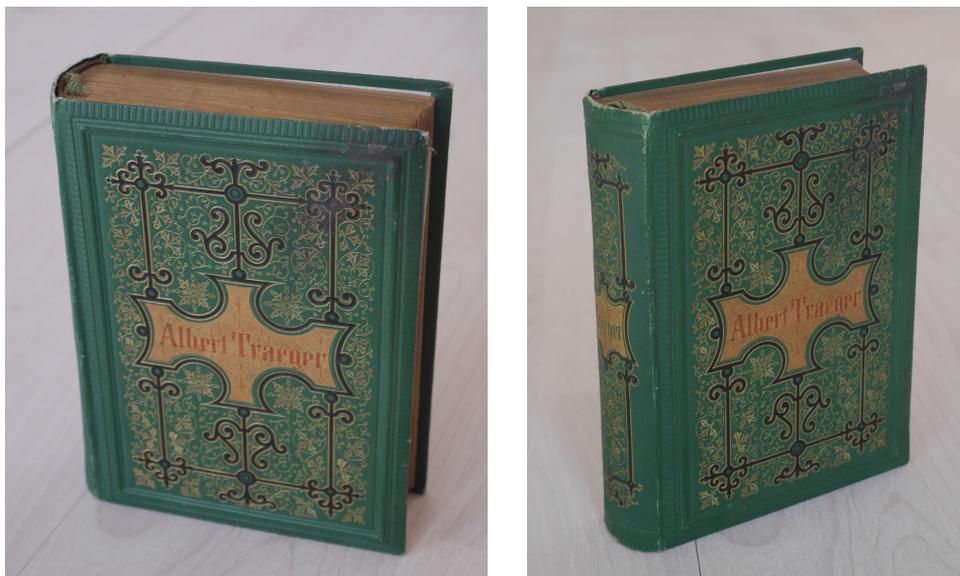


Abbildung 1. Albert Träger, *Gedichte*, 15. Aufl. Leipzig [1882], Einband und Goldschnitt.

dann empfiehlt es sich, andere Perspektiven einzunehmen: erstens, indem man versucht, die Lyrikproduktion des ausgehenden 19. Jahrhundert in ihrer Breite zu skizzieren, und zweitens, indem man auf dieser Grundlage die Wege beschreibt, auf denen Reger tatsächlich zu seinen Texten gelangte.

Für den zweiten Schritt, Regers konkrete Textwahl, hält das Werkverzeichnis alle Informationen bereit, für den ersten Schritt, die Skizzierung der zeitgenössischen lyrischen Landschaft, gehe ich von einem kleinen Text aus, der bei all seiner polemischen Verzerrung doch ein plastisches Bild entstehen lässt: Er heißt *Ein Lyriker à la mode* und erschien 1882 in den *Kritischen Waffengangen*, mit denen die Brüder Heinrich und Julius Hart den jungen Naturalisten Gehör verschafften, indem sie die etablierte Literaturszene attackierten. Der *Lyriker à la mode* aber ist der heute kaum mehr bekannte Albert Träger (1830–1912), Mitglied des Reichstags für die Fortschrittliche Volkspartei und produktiver Lyriker. Trägers *Gedichte* erregten allein schon dadurch den Anstoß der nachfolgenden Generation, dass sie mit „grünem Einband“, „leuchtend von einem zarten Golduberzuge“ das Sinnbild modischer ‚Goldschnittpoesie‘ darstellten und dass sie 1882 bereits „die fünfzehnte Auflage erlebt[en]“. Um Trägers *Gedichte* in den „Fluthschwall lyrischer Dichtung“ einzuordnen, „der sich Jahr für Jahr über uns ergießt“, lässt Harts Artikel „Zahlen [...] sprechen“: „Im Literaturjahre 1881 erschienen über achtzig neue Sammlungen von Gedichten, sodann weit über dreig Gedichtbucher in neuer Ausgabe oder Auflage, gegen zwanzig Uebersetzungswerke und außerdem etwa zehn Anthologien, das heißt, im Ganzen fast 150 Bücher, mit Tausenden von nichts als Liedern angefüllt.“ Zu verzeichnen sind „ferner ein halbes Dutzend poetischer Zeitschriften, das uns alle Monate mit einer Segensfulle von fünf Dekaden Sonetten, Romanzen und anderen Wasserscholingen ubersuttet

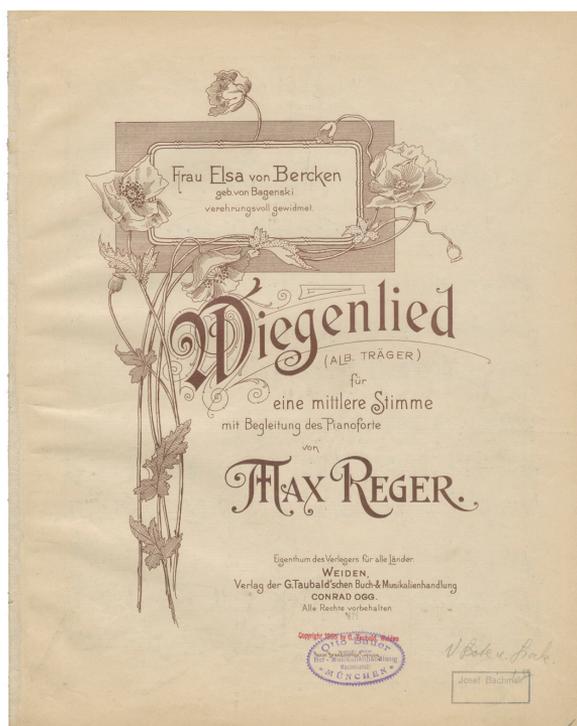


Abbildung 2. Max Reger, *Wiegenlied* WoO VII/19 (Albert Träger), Titelblatt der Erstausgabe Conrad Off, Weiden 1899. Max-Reger-Institut.

und einige vierzig Familienblätter rechnen es sich ebenfalls zur Ehre, ihren Spalten dann und wann den Charakter von Cisternen zu verleihen.“²⁰

Um den „Dilettantismus“ zu geißeln, der in dieser poetischen Sintflut herrsche, verdeutlichen die Brüder Hart an Trägers Poesie exemplarisch den „geisteslähmenden Einfluß“ der „literarischen Mittelmäßigkeit“, indem sie Form und Inhalt sarkastisch-präzise sezieren: „Das erste“, was bei der Lektüre auffalle, sei „der unabänderliche, immer gleichklapprige, jämmerlich jammernde Jambentrab seiner poetischen Rosinante“. Von den 208 Gedichten des Bandes huldigten allein 176 einem „so glatten, regelmäßigen Jambus, daß Rokokogärten gegen ihn als wirre Wildnis erscheinen würden“. Entsprechend mangle es dieser Lyrik auch „an kräftigen Gedanken, an lebendiger Gluth, an starken Empfindungen“; „mit blendendem Klingklang“ der geschliffenen Form würde der Lyriker seine „fadenscheinigen Stoffe[]“ notdürftig aufbügeln, aber nicht verbergen, dass man „[i]m Grunde“ nur zwei Typen finde, „nämlich Leitartikelpoesien und sentimentalen Gewohnheitstratsch“, der sich „unter die bekannten Gruppen ‚Liebe‘ (d. h. schattenhafte Empfinderei und Spielerei), ‚Freundschaft‘ (desgleichen), ‚An die Armen‘ (desgleichen) und ‚Wanderlieder‘ [...] restlos vertheilen“ lasse. Kurz: „anstatt aus den Impulsen der

²⁰ Heinrich u. Julius Hart, *Ein Lyriker à la mode*, in *Kritische Waffengänge* 3. Heft (1882), S. 52–68, hier S. 55 und 52.

eigenen Seele und der Zeit heraus zu schaffen“, werde in diesen marktgängigen Gedichten „zum tausendsten Mal die Volks- und Kunstlyrik der Vergangenheit wieder[ge]kät“.²¹

Lyrik à la mode – das sollten diese Zitate verdeutlichen – war um 1880, als Reger zum Leser heranreife, alles andere als ‚moderne Lyrik‘. Ganz im Gegenteil: Wir haben, wie auch für das Klavierlied, von einer immensen Produktion auszugehen, deren Ton bis zur Jahrhundertwende bestimmt war von epigonaler Gründerzeitlyrik in schmucken Goldschnittbänden wie dem von Albert Träger. In diesem traditionsgesättigten Milieu musste es nicht nur für junge Dichter schwierig sein, mit neuen lyrischen Themen, Formen und Stilen an die literarische Öffentlichkeit zu dringen. Selbst kritisch-aufgeschlossene Leser hatten es schwer, Gedichte zu finden, die entschieden ästhetisches Neuland betreten. Von den Symbolisten um Stefan George, dessen *Blätter für die Kunst* nur einer kleinen Schar zugänglich waren, bis zu den Frühexpressionisten war avantgardistische Lyrik meist ein ausgesprochen exklusives Geschäft. Für den nach ‚moderner‘ Literatur Ausschau haltenden Leser kam erschwerend hinzu, dass unter der Flagge der ‚Moderne‘ sehr Verschiedenes segelte und dass gerade dort, wo fortschrittliche Literaten eine breitere Öffentlichkeit suchten, Programm und Profil ziemlich diffus blieben. Wilhelm Arents Anthologie *Moderne Dichter-Charaktere* von 1885 etwa, mit denen sich die Naturalisten erstmals als Gruppe präsentierten, beansprucht in ihrem vorangestellten *Credo* von Hermann Conradi zwar, dass man „mit den alten, überlieferten Motiven“ breche, dass man „die abgenutzten Schablonen“ von sich werfe.²² Begnügen sich schon die Vorreden – Karl Henckell steuerte eine zweite Einleitung bei – mit dem Bekenntnis, alles Epigonale zu verachten und eine lebensechte „Poesie der Zukunft“ bieten zu wollen,²³ so geht die Mehrheit der Beiträge kaum über eine vage thematische Aktualisierung hinaus. Arno Holz’ Maxime, die Kunst könne nur revolutioniert werden, „indem man ihre Mittel revolutioniert“, haben nach Holz’ kritischer Selbsteinschätzung längst nicht alle Beiträge der *Moderne Dichter-Charaktere* beherzigt.²⁴ Entsprechend schwer musste es für zeitgenössische Leser und Komponisten gewesen sein, auf dem übervollen lyrischen Markt literarisch Haltbares zu finden.

Wer keinem der kleinen Avantgardisten-Zirkel angehörte, fand seine ästhetische Orientierung in aller Regel nicht auf eigene Faust, sondern durch verschiedene vermittelnde Instanzen. Vor diesem Hintergrund ist Regers Verhältnis zur Lyrik seiner Zeit einzuordnen. Dass seine vertonten Texte aus heutiger Sicht meist nicht zur *crème de la crème* moderner Lyrik gehören, ist allzu offensichtlich und schnell gesagt. Interessanter scheint demgegenüber die Frage, wie Reger sich auf dem diffusen literarischen Feld orientiert hat,

²¹ Ebenda, S. 55–58.

²² Hermann Conradi, *Unser Credo*, in *Moderne Dichter-Charaktere*, hrsg. von Wilhelm Arent. Mit Einleitungen von Hermann Conradi und Karl Henckell, Leipzig 1885, S. I–IV, hier S. II.

²³ Karl Henckell, *Die neue Lyrik*, in *Moderne Dichter-Charaktere*, ebenda, S. V–VII, hier S. VII.

²⁴ Arno Holz, *Revolution der Lyrik*, Berlin 1899, S. 23 (Selbstzitat einer Selbstanzeige des *Phantastus* von 1898 aus der *Zukunft* vom 30. 4. 1898): „Daß wir Kuriosen der ‚Modernen Dichtercharaktere‘ damals die Lyrik ‚revolutioniert‘ zu haben glaubten, war ein Irrthum [...]. Man revolutioniert eine Kunst [...] nur, indem man ihre Mittel revolutioniert.“

wie selbständig er in seiner Textwahl war, und umgekehrt: wie sehr er darin von welchen Vermittlern abhängig war. Zweckmäßig scheint dafür, im Hinterkopf eine flexible Skala mitzuführen, mit der wir das Maß literarästhetischer Selbständigkeit oder Unselbständigkeit in etwa bestimmen können. Ganz nach oben stellen würde man einen Komponisten, der seine Texte selbst verfasst, der Kontakt mit zeitgenössischen Lyrikern pflegt, um sich von ihnen ungedruckte Texte zur Komposition schreiben zu lassen, oder der seine Texte eigenständig aus neuerschienenen Gedichtbüchern einzelner Dichter auswählt. Am unteren Ende der Skala würde ein Komponist stehen, der Gegenwarts-Lyrik ignoriert und sich überhaupt nicht selbständig auf die Textsuche macht, sondern etwa die Texte erfolgreicher Lieder übernimmt oder sich völlig auf die Vorauswahl literarischer Ratgeber verlässt. Im weiten mittleren Bereich wären Komponisten anzusiedeln, die sich intensiv mit Dichtung, besonders mit Dichtung ihrer Zeit befassen, die dabei aber nicht unmittelbar auf die ersten Quellen zugreifen, sondern sich auf Sammlungen, auf Anthologien, also auf vermittelnde Auswahlgaben aller Art stützen.

Nehmen wir ein solches, natürlich elastisch zu nutzendes Raster zu Hilfe, dann fällt zuerst auf, dass bei Reger all diese Möglichkeiten der Textwahl zu finden sind, dass er seinen wenigstens phasenweise immensen Bedarf an Texten auf all diesen skizzierten Wegen gestellt hat. Am unselbständigsten ist Reger sicher dort, wo er etwa in Konzertprogrammen nach bereits vertonten Gedichten fahndet. So bittet Reger 1904 einen Berliner Kirchenmusiker „dringendst“, ihm „immer alle die Texte umgehendst zu senden, welche sich zum Vertonen für die ‚Schlichten Weisen‘ [...] eignen! Sie bekommen in Konzertprogrammen sicherlich viel derartiges in die Hände! Also, senden Sie mir alles derartige!“.²⁵ In Regers reifem Werk ist eine solchermaßen unselbständige Textwahl allerdings recht selten – nachgewiesen ist dieser Weg vor allem für die *Schlichten Weisen* und für die *Kinderlieder* op. 142,²⁶ also für Sammlungen, wo es dem Komponisten besonders auf Popularität ankommen musste, wo der frühere Gebrauch eines Gedichts ein Garant seiner ‚Sangbarkeit‘ sein mochte. Sieht man von diesen Fällen ab, wo der strategisch denkende Reger offenbar bewusst darauf aus war, musikalisch bereits erprobte Lyrik unter die Feder zu bekommen, so vermeidet er es im Ganzen doch eher, schon komponierte Gedichte nochmals in Musik zu setzen. Das gilt besonders für die großen Vorgänger, von Schubert über Mendelssohn und Schumann bis Brahms. Reger hat zwar manche ältere Lieder bearbeitet und sein Liederopus 12 „Den Manen Franz Schubert’s“ gewidmet; mit der Textwahl seiner eigenen Klavierlieder rückt er aber von deren romantischer Tradition ab und vertont nur anfangs einige wenige Texte aus dem Kanon der deutschen Liederdichter von Goethe und Eichendorff über Uhland und Wilhelm Müller bis Mörike und Heine. Aber auch mit den anerkannten Liedergrößen seiner Zeit, vor allem mit Hugo Wolf, will Reger offenbar nicht schon durch die Gedichtauswahl in Konkurrenz treten. Als er 1901, noch zu Wolfs Lebzeiten, ein von diesem vertontes Mörike-Gedicht ebenfalls komponiert, da notiert er

²⁵ Postkarte Regers an Walter Fischer vom 23. 3. 1904, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 3072.

²⁶ Siehe *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 818.

halbironisch: „Majestätsverbrechen‘ nicht wahr!“.²⁷ Selbstverständlich gibt es textliche Überschneidungen mit dem Liederwerk von Richard Strauss. In direkten Wettstreit mit lebenden wie auch mit älteren Komponisten hat sich Reger aber nur selten dadurch begeben, dass er Texte bestehender Lieder neu vertonte.²⁸

Unselbständig und fremdbestimmt ist Regers Textsuche, um zunächst an diesem Ende unserer Skala zu bleiben, vor allem dort, wo er seine Wahl aufgrund einer zweckgerichteten Vorauswahl von anderer Hand trifft, konkreter: Die *Neue Musik-Zeitung* enthielt in den 1890er-Jahren eine redaktionell zusammengestellte Rubrik *Texte für Liederkomponisten*, aus der sich Reger mehrfach bedient hat.²⁹ Und noch 1903 vertonte Reger das musikkaffine Gedicht *Aeolsharfe* von Hermann von Lingg, das *Die Musik-Woche* eben erst abgedruckt hatte.

Den bislang skizzierten Fällen, in denen Regers Textwahl weitgehend auf fremden liedästhetischen Vorentscheidungen beruht – frühere Komponisten oder andere Instanzen geben vor, welche Gedichte komponierbar sind –, stehen am anderen Ende der Skala solche Fälle gegenüber, in denen Reger ohne weitere Vermittlung eigenständig Texte aus Gedichtbüchern auswählte und zusammenstellte, wo er von persönlich bekannten Dichtern Texte zur Komposition erbat oder erhielt. Solche Dichter-Musiker-Kooperationen hat Reger einige Male gepflegt, zuerst wohl mit Anna Ritter, über deren Gedichte er 1898/99 die einzige Liedersammlung (op. 31) schuf, deren Texte alle aus einer Hand stammen und die darüberhinaus der Dichterin gewidmet ist. Ähnliche Sammlungen auf einzelne Dichter plante Reger ferner über Texte von Ludwig Jacobowski und Franz Evers, verteilte die zahlreichen Lieder auf deren Gedichte dann aber auf mehrere größere Opera.³⁰ Die Komposition von Anna Ritters Texten, die Reger einem kurz zuvor gedruckten Gedicht-Buch der Autorin entnommen hatte, führte zur handschriftlichen Übermittlung eines ihrer Texte, den Reger wiederum sogleich komponierte (op. 43).³¹ Ähnlich eng korrespondierte der Komponist später mit weiteren Lyrikern: Martin Boelitz, der meistkomponierte Reger-Dichter überhaupt, sandte ihm seit 1902 immer wieder Texte,³² vor allem auch für die *Schlichten Weisen*.³³ Einzelmanuskripte oder ganze, noch ungedruckte Bände erhielt

²⁷ Brief Regers an Theodor Kroyer vom 29. 1. 1902 zu *Begegnung* op. 62 Nr. 13; Staatliche Bibliothek Regensburg: IP/4Art.714.

²⁸ So das *Volkslied* op. 75 Nr. 12 und das *Schlafliedchen* op. 75 Nr. 14, letztere aus einer preisgekrönten Komposition von Alwine Feist aus einem Wettbewerb, bei dem Reger leer ausgegangen war; siehe *Regers-Werk-Verzeichnis*, S. 367. Zu Opus 75 Nr. 14 vgl. Stefanie Steiner, „keinerlei künstlerische Zwecke ...“. *Zum Volkston-Begriff um 1900*, in *Lied und Lyrik um 1900*, hrsg. von Dieter Martin u. Thomas Seedorf, Würzburg 2010 (= *Klassische Moderne*, Bd. 16), S. 23–45, sowie den Beitrag in dieser Festschrift von Knud Breyer, *Protest und Affirmation: Hanns Eislers Zeitungsausschnitte op. 11 und Max Regers Schlichte Weisen op. 76*.

²⁹ Siehe Opus 12 Nr. 3 und 4, Opus 14 Nr. 3 und Opus 15 Nr. 10 (siehe *Regers-Werk-Verzeichnis*, S. 45, 52 und 58); den Text zu *Engelwacht* op. 68 Nr. 4 entnahm Reger einer Vertonung im Musikalienteil der *Neuen Musik-Zeitung* (siehe *Regers-Werk-Verzeichnis*, S. 330).

³⁰ Siehe *Regers-Werk-Verzeichnis*, S. 309.

³¹ Siehe *Regers-Werk-Verzeichnis*, S. 175.

³² Siehe *Regers-Werk-Verzeichnis*, S. 309, 330, 366 u. 610.

³³ Siehe *Regers-Werk-Verzeichnis*, S. 388, 399 u. 418.

Reger in der Folgezeit ebenso von Gustav Falke³⁴ und Richard Braungart, der einzelne seiner Gedichte wohl sogar speziell für die *Schlichten Weisen* „angefertigt“ hat.³⁵ Mit zunehmender Berühmtheit wurden Reger wiederholt Gedichtbände handschriftlich oder gedruckt gewidmet.³⁶

Dieses ‚Netzwerk‘ zwischen Reger und seinen heute meist minderberühmten Lieblingsdichtern, das uns den Komponisten als selbständigen Sucher und als gefragten Partner auf dem literarischen Feld seiner Zeit zeigt, bildete sich allerdings erst nach 1900 heraus, und es befriedigte auch dann keineswegs Regers gesamten Textbedarf. Zu seinen Dichtern fand Reger vielmehr immer wieder durch Vermittler, die auf unserer Skala zwischen den Extremen stehen, zwischen der fremdbestimmten Vorgabe einerseits und andererseits der ganz eigenständigen Wahl oder der direkten Kooperation mit befreundeten Dichtern. Diese Vermittlungswege, die zwischen ästhetischer Fremd- und Selbstbestimmung die Waage halten, werden wesentlich bestimmt durch Publikationstypen, die nicht eigens auf den Komponisten zugeschnitten sind, die ihm nicht spezifische *Texte für Liederkomponisten* vorgeben, ihm aber eine qualitative literarische Vorauswahl bieten, genauer: Sie werden bestimmt durch die für die Geschmacks- und Kanonbildung höchst wichtigen Anthologien und Publikumszeitschriften des ausgehenden 19. Jahrhunderts.³⁷

Diese beiden Quellentypen, aktuelle Periodika und Anthologien, haben Reger ganz wesentlich den Zugang zur Lyrik seiner Zeit gebahnt, und sie haben sein Bild von der gegenwärtigen Dichtung wohl entscheidend geprägt. Deshalb lohnt sich ein genauerer Blick. Unter den Zeitschriften, denen Reger seine Texte entnahm, finden wir einerseits kaum Titel, die heute als Phalanx des ästhetischen Fortschritts gelten, weder die *Blätter für die Kunst*, noch die bibliophile *Insel*, weder Herwarth Waldens *Sturm*, noch Franz Pfemferts *Aktion*. Andererseits entnahm Reger die Textvorlagen seiner gezählten Opera aber auch nicht der *Gartenlaube* oder einem jener anderen konservativ-unterhaltenden „Familienblätter“, über die die eingangs zitierte Rezension spottete. Die Zeitschriften, die Reger in der Zeit um 1900 Texte lieferten, stehen – ohne avantgardistischen Anspruch – doch entschieden für die Gegenwart, für einen Bruch mit gründerzeitlichem Traditionalismus und für einen Aufbruch in die Moderne. Symptomatisch ist etwa der Befund von Regers Opus 55: Von den 15 Texten ist immerhin ein Drittel sicher oder wahrscheinlich aktuellen

³⁴ Siehe *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 330, 341 u. 366.

³⁵ Opus 76 Nr. 7 und 10, siehe *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 377.

³⁶ Martin Boelitz, *London. Soziale Gedichte*, 2. Aufl. Berlin u. Leipzig [um 1900] (siehe *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 340), Ernst Ludwig Schellenberg, *Schlichte Weisen*, in ders., *Erlösung. Neue Gedichte*, Stuttgart 1906, S. 68–70 (siehe *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 399, L. Rafael [d. i. Hedwig Kiesekamp], *Goldgretels Weihnachtbuch. Kindergedichte*, Münster 1910, gedrucktes Exemplar mit Widmung an Reger in den Meininger Museen (siehe *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 418), Carl Hauptmann, *Aus meinem Tagebuch*, Berlin 1900, gedrucktes Exemplar mit Widmung an Reger in den Meininger Museen (siehe *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 565), Stefan Zweig, in *Die frühen Kränze*, Leipzig 1906, gedrucktes Exemplar mit Widmung an Reger in den Meininger Museen (siehe *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 610).

³⁷ Siehe Günter Häntzschel, *Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840–1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1997 (= Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München, Bd. 58).

Periodika entnommen, aus der *Jugend*, deren Titel Programm ist, aus den *Stimmen der Gegenwart*, einer 1900 neu auf den Markt gekommenen Zeitschrift mit dem Untertitel „Monatsschrift für moderne Literatur und Kunst“, deren Mitherausgeber Martin Boelitz uns schon bekannt ist. Den Gegenwartsbezug auf die Fahnen geschrieben hat sich auch die dritte Zeitschrift, die Reger für Opus 55 als Quelle diente, die *Gesellschaft*, die 1885 als „Realistische Wochenschrift für Litteratur, Kunst und öffentliches Leben“ gegründet wurde und 1898 bis 1900 als „Halbmonatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik“ unter anderem von Ludwig Jacobowski redigiert wurde. Wie eng verzahnt das literarische Leben der Zeit war, zeigt exemplarisch eben dieser hochinteressante und für Reger bedeutende Vermittler Ludwig Jacobowski³⁸: Er wurde 1868 geboren, wirkte bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1900 an über dreißig Zeitschriften mit, gründete selbst das Periodikum *Die Zeitgenossen* und engagierte sich publizistisch für die kulturelle Breitenbildung: als Vorstand der *Neuen deutschen Volksbühne* und zuletzt durch Gründung der (dann von Rudolf Steiner) übernommenen literarischen Gesellschaft *Die Kommenden*. Jacobowski war aber auch Lyriker und hat als solcher neun Vorlagen zu Reger-Liedern geliefert. Den ersten dieser Jacobowski-Texte fand Reger eben in der Zeitschrift *Stimmen der Gegenwart*, und erst für die später vertonten Gedichte griff der Komponist dann wohl direkt zu Jacobowskis Lyrikbänden. Wie wichtig für Regers Weg zur gegenwärtigen Lyrik die vermittelnden Publikationsorgane waren, besonders die, in denen der Puls der Zeit schlug, lässt sich mit Blick auf Jacobowski noch weiter erhärten. Denn er begegnete dem Komponisten nicht nur als Zeitschriftenredakteur und als Dichter, sondern auch als Herausgeber von zwei Anthologien.

Gerade diese anthologische Quellengruppe illustriert eindrücklich, wie und in welchem Grade Reger Anschluss an die Moderne fand. Zunächst, um 1890, verwendete Reger für seine Liedauswahl ältere, weit verbreitete Anthologien: die in einem Schulbuchverlag erschienenen *Duftenden Blüten aus Deutschlands Dichtergarten*, die von 1881 bis 1900 insgesamt achtmal aufgelegt wurden, und die Reclam-Sammlung *Deutsche Lyrik seit Goethes Tode*, die seit 1877 fast im Jahresrhythmus neu erschienen war. Statt solchen längst eingeführten Anthologien, die Reger in Schule und Elternhaus kennengelernt haben dürfte und die ihm wesentlich kanonische Lyrik verstorbener Dichter vermitteln konnten, nutzte Reger um 1900 zunehmend neu erschienene Titel, die in Textauswahl und Adressierung deutlich über den Lyrikkanon hinausgehen, den das gründerzeitliche Publikum gewohnt war. Dass Reger auch in diesen neueren Anthologien, die er meist unmittelbar nach Erscheinen erwarb, nur wenig wirklich avantgardistische Lyrik finden konnte, überrascht kaum. Die dort herrschende Gemengelage von Tradition, Popularität und Fortschritt zeigt sich beispielhaft an den *Sonnenblumen*, einem von dem Naturalisten Karl Henckell veranstalteten anthologischen Periodikum, das auf jährlich 24 preisgünstigen Einzelblättern jeweils einen Dichter mit einer schmalen Auswahl vorstellt und dabei den ungeordneten Bogen

³⁸ Siehe Angelika Müller u. Alexander Müller, *Ludwig Jacobowski*, in *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, 2. Aufl., hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Berlin u. New York 2009, S. 75–76 (mit Literaturhinweisen).

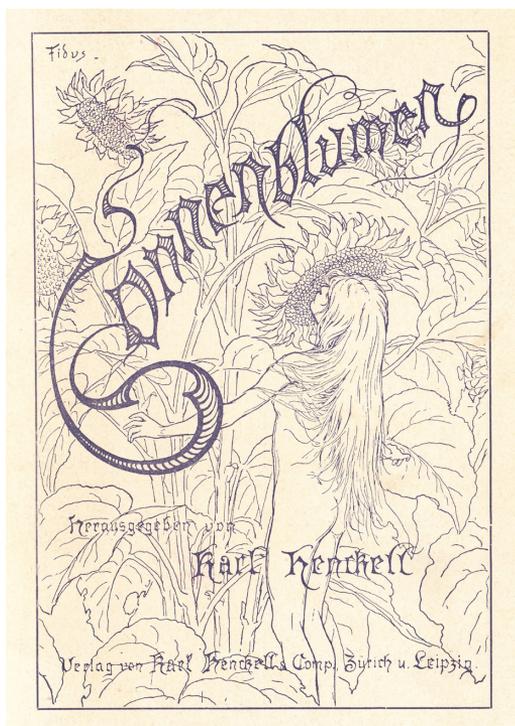


Abbildung 3a/b. *Sonnenblumen*, hrsg. von Karl Henckell, 4. Jg. (1898/99), Titelblatt mit Grafik von Fidus und 7. Heft mit Gedichten von Gabriele D'Annunzio.

von Eichendorff über Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Storm bis hin zu Baudelaire und D'Annunzio spannt. Diesen *Sonnenblumen* verdankt Reger den einzigen Text D'Annunzios, außerdem Verlaine und Otto Erich Hartleben, aber auch Emanuel Geibel, den vielvertonten „Sänger des Reichs“ von 1871.

Wie in den *Sonnenblumen* Tradition und Moderne nebeneinander blühen, so auch in den beiden Titeln, die Jacobowski 1899 gleichzeitig auf den Markt brachte und Reger damit zu einer ganzen Reihe von Vertonungen anregte. Einmal die Anthologie *Aus deutscher Seele* (Abb. 4), im Untertitel als „Ein Buch Volkslieder“ bezeichnet (und wohl noch für Pfitzner der Anstoß, seiner Eichendorff-Kantate den Titel *Von deutscher Seele* zu geben), und korrespondierend damit die explizit „für's Volk zusammengestellten“ *Neuen Lieder der besten neueren Dichter*. Beide Anthologien verbindet ein sozialer und zugleich nationaler Impetus, der Versuch, Aktualität und Volkstümlichkeit zu verbinden. Dieses Programm wirkt von heute aus janusköpfig, finden sich in Jacobowskis Vorrede zur Anthologie *Aus deutscher Seele* doch auch deutlich anti-modernistische Töne. So, wenn er etwa gegen die „allzusehr individualistischen Neigungen“ gegenwärtiger Lyriker wettet, wenn er beklagt, dass manche Dichter auf der Suche nach „ihren heimlichsten Sensationen“ die „Abkehr vom Volke und der Volksseele“ in Kauf nehmen, und wenn er mit seinen Sammlungen dazu beitragen möchte, „die Kluft zwischen Volksempfinden und poetisch-künstlerischer

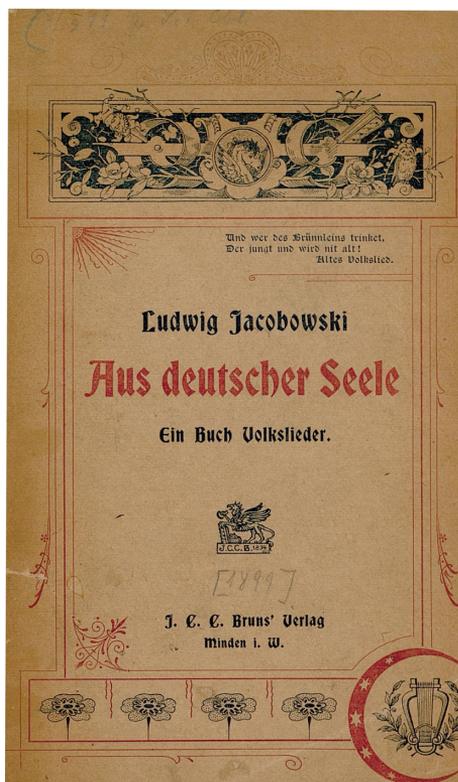


Abbildung 4. *Aus deutscher Seele. Ein Buch Volkslieder*, hrsg. von Ludwig Jacobowski, Minden [1899], Umschlag.

Feinfühligkeit“ zu verringern.³⁹ Die aktuelle Lyrik, die Reger – oft durch Zeitschriften und Anthologien gefiltert – rezipierte, war demnach vorrangig eine gemäßigte, eine, wie man vielleicht sagen kann, popularitätstaugliche Moderne, die soziale Themen ebenso wenig ausschließt wie impressionistische Nuancierungen, die aber (nochmals Jacobowski) „Absonderlichkeiten und Bizarrerien“ der „*l'art pour l'art*-Feinkunst“ meidet.⁴⁰

Um an einem einzigen Text zu illustrieren, wie eine sich Lyrik der Zeit liest, die traditionelle Bahnen verlässt und gleichwohl auf populäre Breitenwirkung zielt, nehme ich als Beispiel den „wundervollen Text“ von Regers „bestem Lied“, Otto Julius Bierbaums *Freundliche Vision*:

Nicht im Schlafe hab ich das geträumt,
 Hell am Tag sah ichs schön vor mir:
 Eine Wiese voller Margeritten;
 Tief ein weißes Haus in grünen Büschen;

³⁹ Ludwig Jacobowski: *Geleitwort*, in *Aus deutscher Seele. Ein Buch Volkslieder*, hrsg. von dems. Minden [1899], S. V–XII, hier S. Xf.

⁴⁰ Ebenda, S. VIII und X.

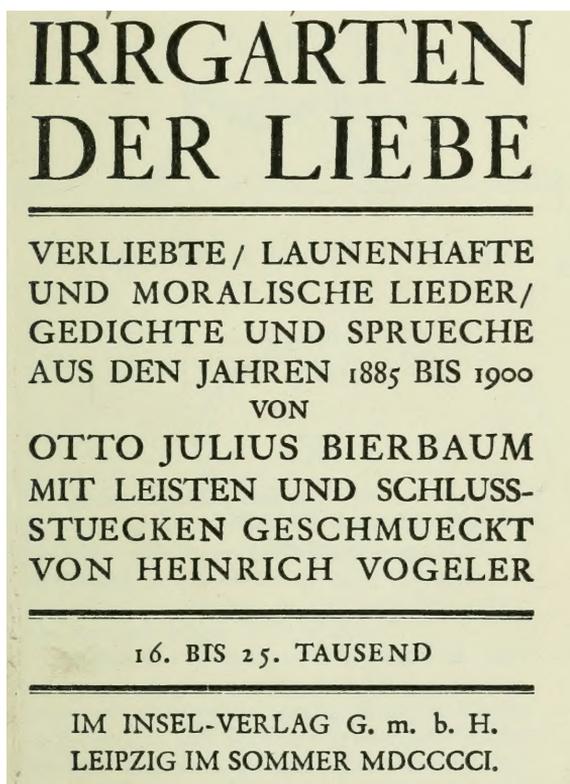


Abbildung 5. Otto Julius Bierbaum, *Irrgarten der Liebe. Verliebte / launenhafte und moralische Lieder / Gedichte und Sprueche aus den Jahren 1885 bis 1900*, Leipzig 1901, Titelblatt.

Götterbilder leuchten aus dem Laube.
 Und ich geh mit Einer, die mich lieb hat
 Ruhigen Gemütes in die Kühle
 Dieses weißen Hauses, in den Frieden,
 Der voll Schönheit wartet, daß wir kommen.⁴¹

Der Text stammt aus Bierbaums *Irrgarten der Liebe* von 1901, der *verliebte/ launenhafte und moralische Lieder/ Gedichte und Sprueche* versammelt und sich schon durch seinen rokokohaft archaisierenden Titel wie durch die Zierleisten und Vignetten von Heinrich Vogeler als verspieltes Werk des Jugendstil präsentiert.

In Bierbaums enorm erfolgreichem Lyrikband, der es in Jahresfrist auf über 30.000 verkaufte Exemplare brachte, stehen neun von Reger vertonte Texte, die er teils aus früheren Quellen, teils direkt aus dem *Irrgarten* genommen hat. Wenn er Richard Strauss' wenig ältere Vertonung der *Freundlichen Vision* kannte, würde es sich dabei um einen der wenigen Fälle handeln, in denen sich Reger absichtlich in Wettstreit mit einem zeit-

⁴¹ Otto Julius Bierbaum, *Irrgarten der Liebe. Verliebte/ launenhafte und moralische Lieder/ Gedichte und Sprueche*, Leipzig 1901, S. 177.

genössischen Komponisten begeben hat. Ob in bewusster Anlehnung an Strauss oder nicht – Regers Textwahl und Textbehandlung bleibt doppelt interessant. So finden sich zwar die Mehrzahl seiner Bierbaum-Vertonungen in der großen Abteilung *Lieder*, die den *Irrgarten* eröffnet. Doch hat sich Reger offenbar auch auf Nebenpfaden umgetan. Denn je eine Vorlage steht in den Rubriken *Landschaften und Stimmungen*, *In Gleichnissen* sowie *Bilder und Träume* – in letzterer die *Freundliche Vision*. Spricht schon diese Auswahl für Regers selbständiges literarisches Urteil und für seine Bereitschaft, sich auch von ‚nicht-liedhaften‘ Texten musikalisch anregen zu lassen, so zeugt auch sein selektiver Umgang mit dem Gedicht selbst von seinem poetischen Sensorium. Anders als Richard Strauss, der alle neun Verse vertont, setzt Reger nämlich erst mit dem dritten Vers ein und übergeht damit den präteritalen Eingang bis zum Doppelpunkt am Ende des zweiten Verses. Der Effekt dieser Tilgung ist so einfach wie schlagend. Statt mit einer episch vermittelnden Einleitung, in der das Ich beteuert, das nachfolgend Mitgeteilte sei kein nächtlicher Traum, sondern habe den größeren Realitätsstatus einer taghellen Erscheinung, setzt Regers Lied sogleich und unvermittelt mit dem Bild ein. Das sprechende respektive singende Ich muss bei ihm nicht auf zwei Ebenen agieren, muss nicht von zeitlicher Distanz in die Gegenwart wechseln, sondern kann seine visionäre Wahrnehmung unmittelbar präsentieren. Mehr noch: Indem Reger die eröffnenden Ich-Aussagen tilgt und den schwebend-halbwirklichen Charakter des ausphantasierten Glücks nicht sprachlich exponiert, sondern ganz in der Musik ausdrückt, präsentiert er die *Freundliche Vision* als etwas, das zunächst ganz vom Subjekt losgelöst ist. Seine ersten drei Verse (Verse 3 bis 5 bei Bierbaum) bleiben ohne lyrisches Ich. Sie rücken zeilenweise abgesetzt und diskontinuierlich, ohne Reimbindung und ohne einheitliches Metrum, in den ersten beiden Versen gar ohne finites Verb, Bild dicht an Bild, Eindruck an Eindruck. Regers einfacher Eingriff unterstreicht damit die impressionistische Faktur des Gedichts, eines typischen Jugendstil-Gedichts, das mit seinen Klangeffekten, mit seinen Alliterationen und Assonanzen das sinnliche Begehren schon durch die vitalen Bilder einer erotisierten Parklandschaft antizipiert, bevor ganz zuletzt das pluralische Ende die sexuelle Erfüllung verheißt.

Dass Reger die Herausforderung von Bierbaums poetischer Momentaufnahme angenommen hat, dass er durch seinen Eingriff in den Text die impressionistische Modernität des Gedichts noch verstärkt, dass er in der Auseinandersetzung mit dem so eingerichteten Gedicht zum besten seiner Lieder gelangt zu sein glaubt, all das spricht für Reger, und es spricht vor allem dafür, Regers Verhältnis zur Lyrik seiner Zeit differenzierter zu sehen, als es ein bloßer Abgleich seiner Liedertexte mit der heute gültigen Avantgarde nahelegen würde. Ohne freilich zu den modernsten Lyrikern der Jahrhundertwende zu finden, begnügt sich Reger doch keineswegs mit epigonalen Traditionalisten, sondern nutzt vermittelnde Periodika und Anthologien, um in seinen Vokalkompositionen *Stimmen der Gegenwart* erklingen zu lassen – *Stimmen der Gegenwart*, die eben wesentlich vielfältiger sind, als es der verkürzende Blick der Literaturgeschichte wahrzunehmen gewohnt ist. Wenn man sich aber von einer solchen Fokusverengung löst, bietet Regers Textwahl einen wertvollen Einblick in das literarische Leben seiner Zeit.

STEFAN KÖNIG

Bearbeitungen als Original: Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*, ihre Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen von Josef Rheinberger (1883) und deren Revision durch Max Reger (1915)

„Meine Bearbeitung der Bach’schen (Goldberg) Variationen zu 2 Clavieren ist jetzt erschienen. Die Steigerung, welche Bach durch die 30 Variationen einzuhalten versteht, ist ganz einzig. Das Werk dauert eine Stunde und acht Minuten – das waren doch Componisten von Überlebensgröße!“¹

Aus Josef Rheinbergers Worten an seinen Freund, den Komponisten und Direktor des Kölner Konservatoriums Ferdinand Hiller, spricht die Entdeckerfreude. Gab es doch, wir schreiben das Jahr 1883, tatsächlich eine Zeit, in der Johann Sebastian Bachs *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988, die sogenannten *Goldberg-Variationen*, noch nicht zum Konzertkanon weltweit gehörten. Das erstmalig 1741 als vierter und letzter Teil von Bachs *Clavierübung* erschienene Werk besaß zwar noch für Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms als Meisterwerk polyphoner Musik Vorbildcharakter, öffentlich erklungen ist es im 19. Jahrhundert jedoch kaum noch. Das offensichtlichste Hindernis hierfür nennt Rheinberger im Vorwort seiner Bearbeitung, die Ende 1883 bei Fr. Kistner in Leipzig erschien:

„Zu dem Bedeutendsten, was J. S. Bach für Klavier geschrieben, zählen die ‚Goldbergschen Variationen‘ – Aria mit 30 Veränderungen. Wenn dieses grossartige Werk bis auf den heutigen Tag mehr nur theoretisch gewürdigt als gespielt wurde, so hat dies seinen triftigen Grund in dem Umstande, dass es für ein Clavier mit zwei Manualen geschrieben ist – ein Instrument, das man längst nicht mehr kennt. Möge nun vorliegende pietätvolle Bearbeitung für zwei Claviere dazu dienen, Musiker und Musikfreunde mit diesem Schatze echter Hausmusik bekannt und vertraut zu machen.“²

¹ Brief von Franziska und Josef Rheinberger an Ferdinand Hiller von 13. 12. 1883, zitiert nach *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Harald Wanger u. Hans-Josef Irmen, Bd. V, Vaduz 1984, S. 181.

² *Aria mit 30 Veränderungen (die „Goldberg’schen Variationen“) von Joh. Seb. Bach für zwei Pianoforte bearbeitet von Josef Rheinberger*, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner [1883], Vorwort.

Neben der zweimanualig konzipierten Anlage, die freilich nur für 11 Variationen explizit vorgeschrieben ist,³ ist es ferner die für ein reines Instrumentalstück ungewöhnliche Länge, die einer Konzertfähigkeit auch um 1880 noch entgegenstand: Mit den bei Bach obligaten Wiederholungen in jeweils beiden Teilen aller Variationen dauert das Werk immerhin länger als eine Stunde (siehe oben). Rheinbergers Bearbeitung, die das Ziel hatte, aus „diesem Schatze echter Hausmusik“ ein gefragtes Konzertstück zu machen, fiel in eine Zeit, in der das instrumentale Œuvre von Johann Sebastian Bach in zahllosen Klavier-Arrangements zum Spielfeld für Pianisten geworden war. Rheinberger wählte die diesbezüglich eher seltene Besetzung von zwei Konzertflügeln zu vier Händen, die ihm Raum bot, um den dichten Notentext Bachs mit all seinen polyphonen Verwicklungen und Verknüpfungen zu verteilen. Ab 1909 gelangte Rheinbergers Bearbeitung in das Repertoire von Max Reger, der einen Ruf als ausgezeichnete Kammermusikpianist genoss. Wie kaum ein zweiter Interpret trug er (mit wechselnden Duo-Partnern) zur Popularisierung dieser Fassung bei und hielt schließlich – als Ergebnis seiner Konzerterfahrungen – seine spezifische Art, diese Bearbeitung zu spielen, in einer eigenen, praktisch eingerichteten, „revidierten“ Fassung fest, die im Juli 1915 auf den Markt kam.⁴

Die Bearbeitung Rheinbergers und Regers Revision stehen im Zentrum dieses Aufsatzes, der ein kleiner Beitrag zu Studien der Bach-Rezeption um 1900 sein soll. Beide Partituren sind von Ann-Helena Schlüter bereits ausführlich beschrieben worden⁵ und Birger Petersen hat sie zudem unlängst vergleichend charakterisiert.⁶ Im Folgenden steht hingegen die historische Kontextualisierung im Vordergrund: Die Arbeiten Rheinbergers und Regers werden in eine kleine Editions- und Bearbeitungsgeschichte der *Goldberg-Variationen* von ca. 1800 bis 1915 eingeordnet und in ihren wesentlichen Bearbeitungsaspekten porträtiert. Ferner werden Dokumente zur Aufführungs- und Wirkungsgeschichte eingebunden.

Historischer Kontext von Josef Rheinbergers Bearbeitung

Als Rheinberger im Jahr 1883 seine Bearbeitung erstellte, galten die *Goldberg-Variationen* noch als Werk für Kenner und Liebhaber, im Konzertleben waren sie noch nicht präsent. Peter Williams schreibt hierzu pointiert: „For many pianists throughout the century, the *Goldberg* must have seemed as alien to the new concert-halls as a baroque organ did

³ In den Variationen 8, 11, 13, 14, 17, 20, 23 und 25 bis 28. Die Variationen 5, 7 und 29 sind bei Bach alternativ für eines oder zwei Manuale bezeichnet.

⁴ *Aria mit 30 Veränderungen (die Goldbergschen Variationen) von Joh. Seb. Bach* für zwei Klaviere bearbeitet von Josef Rheinberger, revidiert von Max Reger [Bach-H13], Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1915.

⁵ Ann-Helena Schlüter, *Die Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung von Josef Rheinberger und Max Reger. Eine Vergleichsstudie*, Magisterarbeit Würzburg 2011, Hamburg 2011.

⁶ Birger Petersen, *Regers Glanz. Bachs „Goldberg-Variationen“ für zwei Klaviere*, in *Max Reger und das Klavier*. Tagungsbericht Bern 2023, Druck in Vorbereitung. Ich danke dem Autor für die Bereitstellung des Artikels vor dessen Drucklegung.

to neo-gothic churches“.⁷ Der Notentext des Werkes immerhin wurde im 19. Jahrhundert in mehreren Editionen aufgelegt.

Tabelle 1. Ausgaben der *Goldberg-Variationen* 1803–1883

- 1803 *Exercises pour le Clavecin par J. S. BACH. Œuvre II*, Wien bzw. Leipzig: Hoffmeister & Comp. bzw. Hoffmeister & Kühnel (= Œuvres complètes, Cah. XII–XIV)
- 1809 *Variationen für das Clavier von Johann Sebastian Bach*, Zürich: Hans Georg Nägeli (= Musikalische Kunstwerke im Strengen Style von J. S. Bach u andern Meistern)
- 1840 *Compositions pour le Piano-Forte sans et avec accompagnement par Jean Sebastien Bach*, Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures des temps (d'après le Métronome de Maelzel) et accompagnée d'une préface par Carl Czerny, Bd. VI, Leipzig: C. F. Peters
- 1854 *J.S. Bachs Werke*, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Bd. 3: *Joh. Seb. Bach's Clavierwerke*, Heft 1, hrsg. von Carl Ferdinand Becker, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- 1856 *Sammlung der Clavier-Compositionen von Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Friedrich Chrysander, II. Band enthaltend die *Clavierübung in 10 Heften*, Heft 10: *Aria mit 30 Veränderungen*, Wolfenbüttel: L. Holle
- ca. 1866 *Compositions pour clavecin seul par J. Seb. Bach*, Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement, doigtée, métronomisée et enrichie de notes sur l'exécution par C. Czerny, F. C. Griepenkerl et F. A. Roitzsch, Bd. 6: *Thème avec 30 variations*, Leipzig u. Berlin: C. F. Peters
- 1868 *Johann Sebastian Bach. Klavierwerke*, mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke, Bd. 4: *Der „Clavierübung“ 2. Theil*, Leipzig: Breitkopf & Härtel
- 1883 *Joh. Seb. Bach's Klavierwerke*, Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen versehen von Dr. Hans Bischoff, Bd. 4, Leipzig: Steingraber

Zu Beginn des Jahrhunderts kursierten zwei Ausgaben: die Publikation von Bachs gesamter vierteiliger *Klavierübung* (*Exercises pour le Clavecin*) innerhalb der bei Hoffmeister erscheinenden Gesamtausgabe (1803) sowie eine bei Nägeli in Zürich herausgegebene Einzelausgabe (1809). Nägelis Edition ersetzt gegenüber dem Erstdruck von 1741 auf dem Titelblatt das nicht mehr gebräuchliche „Clavicimbal mit 2 Manualen“ durch „Clavier“. Während im Erstdruck passagenweise auch Alt- und Tenorschlüssel zur Anwendung kommen, beschränkt sich Nägelis Ausgabe in moderner Weise auf Violin-

⁷ Peter Williams, *The Goldberg Variations*, Cambridge 2001 (= Cambridge Music Handbooks), S. 95.

und Bassschlüssel. Die entsprechenden Hinweise des Erstdrucks in Variationen, die auf zwei Manualen auszuführen waren, sind entfallen. Ferner ist die mit Rücksicht auf die Darstellung dieser Zweimanualigkeit erfolgte Notierung mit häufigen Schlüsselwechsellern und Systemtausch bei Lagenwechsellern aufgelöst. Eine Einrichtung des Notentextes zur Ausführung auf dem modernen, einmanualigen Instrument, dem (Hammer-)Klavier, findet freilich nicht statt. Stattdessen werden die Stimmenverläufe schematisch in die beiden Systeme gezwungen, wodurch es bei Passagen, in denen sich nun die Hände kreuzen, zu einem verschlungenen, schwer lesbaren Notenbild kommt (siehe insbesondere T. 11f.; siehe Beispiele 1a und 1b).

Im Jahr 1840 kam dann beim Verlag C. F. Peters die von Carl Czerny erarbeitete Edition im Rahmen seiner Gesamtausgabe der Klavierwerke Bachs auf den Markt. Diese richtete sich erstmals an die musikalische Praxis seiner Zeit. Im Vorwort zur Ausgabe bezeichnet Czerny das Spiel der Variationen „auf einem Clavier-Instrumente der neuern Zeit“ zwar als „etwas schwierig“, fügt aber hinzu: „jedoch dürfte sie einem geübten Spieler wohl möglich sein, wenn er die bequemste Haltung der Hände, bei dem Über- und Ineinandergreifen, durch einiges Nachdenken ausgemittelt und sich angeeignet hat.“⁸ Zwar gibt Czerny nur an einer Stelle einen Hinweis zur Ausführung einer Handkreuzung (*mano sin. sopra*; Variation 8, T. 12, Beispiel 1c), jedoch erhält der Spieler durch Fingersätze Mittel zur technischen Bewältigung der *Goldberg-Variationen*.

Darüber hinaus versieht er alle Variationen mit Metronom-Angaben und Vortrags- und Charakterangaben gemäß den lyrischen Charakterstücken seiner Zeit (*Andante espressivo*; *Allegro leggiero, e non legato*; *Allegro brillante*).⁹ Den Klangcharakter der Variationen schärft er zudem durch Artikulations-Angaben wie den Staccato-Punkten und (seltener) den Akzenten. Bögen zur Bezeichnung des Legato-Spiels setzt Czerny nur punktuell und beispielhaft, wobei er zumeist die wenigen, im Bach'schen Erstdruck vorhandenen Bögen aufnimmt und auf analog strukturierte Figuren überträgt. Czernys Ausgabe, in der die Variationen erstmals interpretatorisch erschlossen werden, erfuhr unter der Mitarbeit von Friedrich Konrad Griepenkerl und (später) Ferdinand August Roitzsch mehrere revidierte Auflagen.¹⁰ Noch zur Zeit Rheinbergers und auch Regers sollte diese „Peters-Ausgabe“ von Bachs Klavierwerken für Interpreten eine Referenzausgabe darstellen.¹¹

⁸ Carl Czerny, *Inhalt* [Vorwort], in J. S. Bach, *Compositions pour le Piano-Forte*, Bd. VI, Leipzig 1840, S. [2].

⁹ Im Erstdruck von 1741 sind lediglich die 15. Variation mit *Andante* und die 22. mit *Alla breve* bezeichnet. Czerny übernimmt das *Andante* der Variation 15, bezeichnet die 22. Variation zunächst mit *Allegro*; in späteren Auflagen (siehe unten) ist diese Angabe durch das originale *Alla breve* ersetzt.

¹⁰ Nachdem es zu heftiger Kritik an Czerny gekommen war, übernahm 1842 Friedrich Konrad Griepenkerl, Professor für Philosophie und schöne Wissenschaften in Braunschweig, die Redaktion der *Œuvres complètes*. Der Klavierlehrer Ferdinand August Roitzsch hatte die Funktion des Korrektors, d. h. Verlagslektors inne und führte nach Griepenkerls Tod 1849 mit Siegfried Dehn die Ausgabe als Herausgeber fort (vgl. Karen Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe 1901–1865*, Hildesheim u. a. 2004 [= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, Bd. 6], S. 147ff.). Czerny hatte insgesamt acht Bände ediert, von denen einige bereits früh in revidierter Auflage durch Griepenkerl erschienen. Der Band mit den *Goldberg-Variationen*, von denen bereits um 1841/42 und 1846 die ersten Titelaufgaben erschienen (vgl. ebenda, S. 239), war noch nicht darunter. Spätere Auflagen, die Überarbeitungen aufweisen, nennen auch Griepenkerl und Roitzsch auf dem Titelblatt.

¹¹ Vgl. Peter Williams, *The Goldberg Variations* (siehe Anm. 7), S. 95.

Beispiel 1a–c. Variation 8, T. 9–16

Erstdruck Bachs, Nürnberg: Balthasar Schmid, 1741, S. 8

The image shows two systems of musical notation for Variation 8, measures 9-16. The first system consists of two staves, and the second system also consists of two staves. The notation is dense, with many ornaments and complex rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ausgabe Zürich: Hans Georg Nägeli, 1809, S. 18

The image shows two systems of musical notation for Variation 8, measures 9-16. The first system consists of two staves, and the second system also consists of two staves. The notation is simpler than the first edition, with fewer ornaments and a more straightforward rhythmic structure. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ausgabe Czerny, Leipzig: C. F. Peters, 1840, S. 47

The image shows two systems of musical notation for Variation 8, measures 9-16. The first system consists of two staves, and the second system also consists of two staves. The notation includes fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) and dynamics such as *cresc.* and *(mano sin. sopra)*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Das philologische Pendant hierzu ist die Edition von Carl Ferdinand Becker innerhalb des 1854 publizierten dritten Bandes der (ersten) Bach-Gesamtausgabe, dem zugleich ersten, die gesamte *Clavier-Übung* enthaltenden Band der Klavierwerke. Die von der 1850 gegründeten Bach-Gesellschaft in Leipzig ins Leben gerufene Reihe *Johann Sebastian*

Bach's Werke zielte darauf, Notentexte „in genauer Uebereinstimmung mit den Originalen des Meisters“¹² herauszugeben (im Falle der Variationen gab es zum Vergleich freilich nur den Erstdruck). Mit diesem Anspruch, der modernisierende Anpassungen, wie sie Czerny wagte, ausschloss, avancierte die bei Breitkopf & Härtel erscheinende Ausgabe zur Publikation für „connoisseurs“.¹³ Sie wurde von den Mitgliedern der Bach-Gesellschaft in Subskription bezogen, zu denen neben zahlreichen maßgeblichen Musikinstitutionen unter anderem seit 1856 Johannes Brahms gehörte. Beckers Edition bleibt dem Notentext des Erstdrucks abzüglich wiederum der alten Schlüsselungen weitestgehend treu. In zweimanualigen Passagen verzichtet Becker zugunsten des Originaldrucks zwar auf das unglücklich „verschlungene“ Notenbild Nägelis, Hilfestellungen etwa zur Realisierung auf dem Klavier gibt er aber nicht.¹⁴

1856 lagen die Variationen dann in der *Sammlung der Clavier-Compositionen von Johann Sebastian Bach* vor, die Friedrich Chrysander in 10 Bänden herausgab. Chrysander, der noch im selben Jahr mit Georg Gottfried Gervinus die *Deutsche Händel-Gesellschaft* gründen und nach deren Auflösung in Eigenregie die 100bändige Händel-Ausgabe realisieren sollte, stand zu dieser Zeit noch am Anfang seiner Editoren-Karriere. Seine Ausgabe der *Aria mit 30 Veränderungen*, die auch als Einzelheft zu kaufen war, reproduziert bis in die Organisation von Schlüsselwechslern hinein den Notentext der Breitkopf'schen Gesamtausgabe, die er als Mitglied der Bach-Gesellschaft der ersten Stunde bezog.¹⁵ Zumindest in diesem Heft hatte sein Ansinnen, „die Texte rein zu geben“ und eine „Vergleichung älterer und neuerer Drucke“¹⁶ vorzunehmen, kaum neue Lesarten zutage gefördert; Abweichungen gegenüber der Breitkopf-Ausgaben beziehen sich fast ausschließlich auf Einfügung bzw. Fortlassung von Warn-Akzidenzien.¹⁷ Da die beim Verlag Holle in Wolfenbüttel im (oft spielerunfreundlich eng gesetzten) Typendruck herausgegebene Ausgabe allgemein erschwänglich war und darauf zielte, „Kenntniss und Würdigung Bach's auch in den Kreisen anzubahnen, welche seiner Kunst bisher ferner standen“,¹⁸ trug sie sicherlich

¹² *J. S. Bachs Werke*, Bd. 3: *Joh. Seb. Bach's Clavierwerke*, Heft 1, hrsg. von Carl Ferdinand Becker, Leipzig 1854, Vorwort, S. [III].

¹³ Peter Williams, *The Goldberg Variations* (siehe Anm. 7), S. 95.

¹⁴ Das sehr knapp gehaltene Vorwort gibt nur einige Hinweise zur Ausführung von Verzierungen. Ein Kritischer Bericht mit Lesarten-Abgleich, wie er in späteren Bänden der Reihe zum Standard gehört, gibt es in diesem dritten Band noch nicht.

¹⁵ Siehe das Mitglieder-Verzeichnis der Bach-Gesellschaft in Band I von Breitkopfs Bach-Gesamtausgabe (*Kirchencantaten. Erster Band*, Leipzig Dezember 1851). Chrysander firmiert dort noch als Lehrer und einziges Mitglied aus der Stadt Schwerin (S. VIII). Chrysander sollte bis zum Ende der Unternehmung der Gesamtausgabe 1899 Mitglied bleiben, ab Band 14 (*Clavierwerke. Dritter Band: Das Wohltemperiertes Clavier*, Leipzig 1866) war er Ausschussmitglied der Bach-Gesellschaft.

¹⁶ Friedrich Chrysander, *Vorbemerkungen*, in *Sammlung der Clavier-Compositionen von Johann Sebastian Bach*, Bd. II, Wolfenbüttel 1856, S. [I].

¹⁷ Siehe z. B. die Takte 11–13 von Variation 25: Chrysander fügt in Takt 11 in der letzten 32stel-Figur des I. Systems oberhalb der Note ein Auflösungszeichen vor *f* ein, in Takt 12 tilgt er im II. System (4. Achtel) ein – zur Orientierung des Spielers durchaus sinnvolles – Auflösungszeichen vor *g*, in Takt 13 kommt in Chrysanders Ausgabe ein Auflösungszeichen vor *g* hinzu (diesmal ohne Hervorhebung als Herausgeberzusatz oberhalb der Note).

¹⁸ Friedrich Chrysander, *Vorbemerkungen* (siehe Anm. 16).

dazu bei, den zuvor nur im akademischen und institutionellen Umfeld kursierenden Notentext der Bach-Gesamtausgabe weiter zu verbreiten. Mit seinem Plädoyer für den „reinen“ Notentext opponierte Chrysander dabei offen gegen Herausgeber, die „Fingersatz, Vortragszeichen und Alles, was sie bei der Composition zu erläutern hatten, unbedenklich in den Text schrieben“.¹⁹ Auch wenn sich in seinen *Vorbemerkungen* lobende Worte für Czerny und Griepenkerl finden, konnte diese Bemerkung als Spitze gegen die modernisierende Peters-Ausgabe gelesen werden (welche Ausgabe sollte er sonst meinen?) – der Tonfall zwischen den Verfechtern philologisch und denen praktisch orientierter Ausgaben sollte sich in den kommenden Jahrzehnten weiter verschärfen. Trotz des Anspruchs einer „reinen“ Wiedergabe des Originalwerkes findet sich auf dem Titelblatt von Chrysanders Heft der *Aria mit 30 Variationen* im Inhaltsverzeichnis der (eingeklammerte) Untertitel „(Die sogenannten Goldbergschen Variationen)“, der in bisherigen Ausgaben noch nicht verwendet wurde. Er bezieht sich auf die berühmte Anekdote um Johann Theophilus Goldberg, den Hauscembalisten von Graf Hermann Carl von Keyserlingk, dem russischen Gesandten in Dresden, die Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biografie von 1802 überliefert. Keyserlingk, der schwer krank war, soll bei Bach bekanntlich Klavierstücke „sanften und etwas muntern Charakters“ bestellt haben, die ihm Goldberg in seinen schlaflosen Nächten vorspielen konnte. Daraufhin soll er die Variationen erhalten haben, die er mit einem mit 100 Louisdor gefüllten Becher bezahlte.²⁰ Diese – wie wir heute wissen – legendarisch verkürzte Entstehungsgeschichte²¹ dürfte durch Forkels Biografie eine gewisse Verbreitung gefunden haben. Da eine Widmung an Keyserlingk in Bachs Originaldruck, auf den sich nicht zuletzt die Bach-Gesamtausgabe bezog, nicht existiert, geschweige denn ein Hinweis auf Johann Theophilus Goldberg, hatte der Populärtitel *Goldberg-Variationen* bis dato noch nicht Eingang in Notenausgaben gefunden. Wohl mit Chrysanders Edition war er wohl nun erstmals auf einem Titelblatt präsent – und sollte es auf dem Musikalienmarkt fortan bleiben.

In den 1860er-Jahren erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig neben der weiter fortgesetzten Bach-Gesamtausgabe eine weitere Ausgabe von Bachs Klavierwerken, innerhalb derer die *Aria mit 30 Veränderungen (Goldbergsche Variationen)* im vierten Band der in zwei Teilen herausgegebenen *Klavierübung* herauskam. Die vom Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister und Professor für Klavierspiel und Komposition Carl Reinecke erstellte Edition war, so das Titelblatt, „mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig“ konzipiert und legte daher das Augenmerk darauf, ein spielbares Notenbild zu liefern. Im Fokus standen einmal mehr die ursprünglich zweimanualig gedachten Stellen mit ihren auf dem Klavier unvermeidlichen Engstellen und Handkreuzungen, die Reinecke in sehr pragmatischer Weise gewissermaßen „handgerecht“ macht. In der bereits betrachteten Passage innerhalb von Variation 8 (Takte 12f.)

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802, S. 51–52; zitiert nach Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen*, Kassel 2013, S. 11.

²¹ Vgl. hierzu ebenda, S. 13.

Beispiel 2. Vergleich (links) Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977 und (rechts) Ausgabe Reinecke, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1868

Beispiel 2a. Variation 8, T. 12f.: Neue Bach-Ausgabe, S. 78

Ausgabe Reinecke, S. 51

Beispiel 2b. Variation 11, T. 1–4: Neue Bach-Ausgabe, S. 80

Ausgabe Reinecke, S. 54

Beispiel 2c. Variation 17, T. 5–8: Neue Bach-Ausgabe, S. 92

Ausgabe Reinecke, S. 64

etwa werden Töne, die sich bei Überschneidung der Linien gegenseitig aufheben, in einer Stimme fortgelassen und stattdessen Pausen ergänzt. Vielfach werden, zur Anzeige der Handverteilung, die Töne neu auf die Systeme verteilt (vgl. Variation 11, T. 1 ff., bisweilen kommt es zum Wechsel der satztechnischen Faktur – so in einer Passage von Variation 17 (T. 5 ff.), in der die im Original durch Linienkreuzung entstehenden Zweiklänge in einem System akkordisch geschrieben und die Linien durch Pausen durchbrochen werden²² (siehe Beispiel 2a–b; zur Vergleichszwecken ist jeweils der Bach'sche Notentext in der Edition der Neuen Bach-Ausgabe mitgegeben).²³

Die originale Stimmführung geht an solch neuralgischen Stellen im Notenbild freilich verloren, bisweilen muss Reinecke bei seinen Umschichtungen auch Abstriche bei den originalen Tonlängen machen. Eine Veränderung des Notenbildes ergibt sich nicht zuletzt durch das Ausschreiben der Verzierungen, die somit auch eine interpretierende Festschreibung erfahren (vgl. insbesondere die *Aria*). Mit seinen Kompromissen der pianistischen Einrichtung geht Reinecke weiter als die Peters-Ausgabe, mit der sie die Einfügung von Vortrags- und Tempoangaben sowie von Fingersätzen gemeinsam hat (auf Metronomangaben verzichtet Reinecke).

Von jener ursprünglich von Czerny angelegten Ausgabe war Mitte der 1860er-Jahre eine weitere, von Ferdinand August Roitzsch redigierte Auflage erschienen,²⁴ die Czernys Entscheidungen bezüglich Tempo und Vortrag an vielen Stellen in Nuancen, an einigen auch merklich modifiziert.²⁵ Der reine Notentextes der Czerny-Ausgabe bleibt hingegen nahezu unangetastet – Roitzschs Revisionen betreffen also nur eine nachträglich hinzugefügte Schicht der Ausdrucksbezeichnungen, die nicht auf Bach zurückgeht. Ob Reinecke die neueste Auflage der Peters-Ausgabe konsultierte, ist nicht bekannt; seine Vortragsanweisungen am Anfang der Variationen sind zumeist ähnlich, in sechs Fällen identisch.²⁶

²² Den umgekehrten Weg geht Reinecke in Variation 23, in der sich am Ende (T. 27–32) der einzige *Ossia*-Vorschlag der Ausgabe findet. Das „*Ossia più facile*“ bringt eine lineare Auflösung der schnellen, in linker und rechter Hand abwechselnd notierten Ketten von Zweiklängen.

²³ Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 2: *Zweiter Teil der Klavierübung / Vierter Teil der Klavierübung / Vierzehn Kanons*, hrsg. von Walter Emery u. Christoph Wolff, Leipzig 1977.

²⁴ Auf dem Titelblatt steht neben Czerny auch Friedrich Griepenkerl, der jedoch 1849 gestorben war. Über Griepenkerls Anteil an der Revision der Ausgabe ist nichts bekannt (siehe Anm. 10).

²⁵ Insbesondere im Bereich der Dynamik verfährt Roitzsch kleinteiliger (mit mehr Binnendynamik), so etwa in der Variation 6, aber vor allem in Variation 13, in der Roitzsch in den Takten 15–17 eine zu Czernys Version gegenläufige Dynamik einsetzt. Er beginnt mit einem *Crescendo* zum *f*, dann folgt eine Rücknahme zum *p* und hierauf ein Neuansatz im *mf*. Bei Czerny war *Diminuendo* von *sf* zu *p* notiert, das auch die Ausgangsdynamik des Neuansatzes ist. Die Vortrags-, Charakter- und Metromangaben sind in den allermeisten Fällen geringfügig geändert. So wird etwa in Variation 13 aus *Andante ma non troppo* ♩ = 72 nun *Andantino* ♩ = 69, in Variation 17 aus *Allegro. Leggiermente e non legato* ♩ = 116 mit Dynamikanweisung *f* nun *Allegro* ♩ = 112 mit Dynamikanweisung *f leggiermente*. Czernys Anweisungen zum Legato- bzw. non-Legato-Spiel sind bei Roitzsch allesamt getilgt; auch die Fingersätze hat er punktuell modifiziert. – Zu einem signifikanten Wechsel des Tempos und damit auch des Klangcharakters kommt es in der *Ouverture* (Variation 16), in der Roitzsch das Tempo von ♩ = 100 in ♩ = 80 ändert (aus *Allegro moderato e maestoso* wird *Maestoso*) sowie in der Variation 27 (aus *Molto Allegro* ♩ = 100 wird *Un poco vivace* ♩ = 84).

²⁶ Neben den Angaben *Andante* (Variation 15) und *Alla breve* (Variation 22), die bereits in Bachs Erstdruck standen und in die Bach-Gesamtausgabe übernommen wurden, sind dies *Allegretto* (Variation 6), *Allegro*

Wohl nur wenige Wochen vor der Publikation von Rheinbergers Einrichtung für zwei Klaviere erschienen die Variationen innerhalb des vierten Bandes der Reihe *Joh. Seb. Bach's Klavierwerke* (1880–1888), herausgegeben vom Berliner Pianisten Hans Bischoff, der damals Lehrer am Stern'schen Konservatorium war. Bischoffs „Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen“ zeichnet sich – zu seiner Zeit ein Novum – durch Darstellung und Bewertung von Lesarten in Fußnoten zum Notentexts aus und benutzt für Herausgeber-Zusätze zudem diakritische Auszeichnungen. An ursprünglich für zwei Manuale konzipierte Stellen, die auf einem modernen Konzertflügel zum Kreuzen der Hände führen, schlägt Bischoff „gelegentlichen Staccato-Anschlag“ bzw. „Erleichterungen in Gestalt eines besonderen Arrangements“²⁷ vor. Mit diesen „Erleichterungen“ sind etwa Auslassungen von Tönen oder *Ossia*-Passagen gemeint, die ebenfalls in den Fußnoten zu lesen sind.

Rheinbergers Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier Händen

Als Hans Bischoff im April 1883 das Vorwort seiner Edition unterzeichnete, hatte Josef Rheinberger mit seiner Bearbeitung für zwei Klaviere bereits begonnen. Die früheste Datierung in den Skizzen betrifft den 29. März 1883; die autographe Reinschrift, die dem Verlag Fr. Kistner in Leipzig als Stichvorlage diente, war am 12. Mai vollendet. Der Erstdruck mit dem Titel *Aria mit 30 Veränderungen (die „Goldberg'schen Variationen“)* lagen dort spätestens im Dezember vor.²⁸ 2004 gab Uwe Wolf das Werk im Rahmen der Reihe *Sämtliche Werke* Rheinbergers (Band 48) gemeinsam mit den beiden anderen Bearbeitungen für zwei Klaviere, den *Variationen in B KV 500* und den *Variationen in F KV 613* von Wolfgang Amadé Mozart, heraus. Welche Vorlage(n) Rheinberger für seine Bearbeitung nutzte, ist nicht dokumentiert. Die Bach-Gesamtausgabe stand ihm, obgleich er persönlich wohl nicht Mitglied der Bach-Gesellschaft war,²⁹ als Professor für Komposition und Orgel sicherlich über die Königlich bayerische Musikschule in München zur Verfügung. Dass er zudem auch die praktischen Ausgaben von Reinecke und Czerny/Griepenkerl/Roitzsch (Peters) konsultiert haben dürfte, legen die Vortragsanweisungen nahe: Die Anweisungen

moderato (Variation 14), *Maestoso* (Variation 16) und *Con moto* (Variation 18). Zumeist liegen die Angaben nur in charakterlichen Nuancen auseinander, wie etwa bei der *Aria* (Roitzsch: *Andante espressivo*; Reinecke: *Andante*) oder in Variation 17 (*Andantino* vs. *Andantino con moto*). Die größten Unterschiede gibt es in den Variationen 24 und 25 (*Allegro con moto* vs. *Andantino* bzw. *Andante espressivo* vs. *Adagio espressivo*).

²⁷ *Joh. Seb. Bach's Klavierwerke*, Kritische Ausgabe, hrsg. von Hans Bischoff, Bd. 4, Leipzig 1883, S. 14.

²⁸ Zur Entstehung vgl. Uwe Wolf, *Vorwort*, in Josef Gabriel Rheinberger, *Bearbeitungen fremder Werke*, hrsg. von Uwe Wolf, Stuttgart 2004 (= Josef Gabriel Rheinberger, *Sämtliche Werke*, Bd. 48), S. VIII–IX, dort S. IX. – Die Skizzen und die Stichvorlage befinden sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Signaturen: Mus. ms. 4739 b-3, S. 103–124 bzw. Mus. ms. 4668). Sie sind dort in den digitalen Sammlungen online einsehbar unter <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00092824> bzw. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11463114>.

²⁹ In den Subskriptionslisten der Gesamtausgabe taucht der Name Rheinberger nicht auf, die Königlich bayerische Musikschule gehörte zu den Mitglieds-Institutionen der Bach-Gesellschaft.

der letzten zehn Variationen stimmen mit denen bei Reinecke überein, in den ersten beiden Dritteln gibt es sechs Entsprechungen zur Peters-Ausgabe.³⁰

Doch Rheinberger geht in diesem Bereich auch neue Wege: Er fügt neue Charakterbezeichnungen wie *Energico* und *Con fuoco* (Variationen 4, 5 und 14) ein und macht aus dem *Andante* der Variation 15 – der neben dem *Alla breve* (Variation 22) einzigen Variation, die bei Bach mit Vortragsangabe bezeichnet ist – ein *Adagio*. In der *Ouverture* (Variation 16) ist zudem das Originalmetrum Bachs vom *Alla-breve*- in einen 4/4-Takt gewandelt, in Variation 26 löst er den 18/16-Takt des oberen Systems auf und gleicht an den 3/4-Takt des unteren Systems an (die 16tel-Noten sind somit triolisch notiert). Die Metronom-Angaben sind gegenüber den Zahlen der Peters-Ausgabe, die größtenteils auf den heute für seine „rasenden Bach-Tempi“³¹ berüchtigten Czerny zurückgehen, zumeist etwas gemildert. Vor allem aber geht Rheinbergers musikalische Artikulation, insbesondere in der Bogensetzung, weit über die bisherigen Ausgaben hinaus, in denen Bögen nur punktuell bei Sequenzierungen der in Bachs Erstdruck vorhandenen oder zur Darstellung von Kanon- oder Fugenthemen gesetzt wurden. Rheinberger hingegen durchzieht den Notentext mit ganz- oder mehrtaktigen romantischen Legato-Bögen. Am auffälligsten ist der Unterschied zu Bachs Original in der *Aria*, in der nicht nur die Bögen eingezogen, sondern auch die von Bach gesetzten Verzierungen und Vorschlagsnoten, die dem Stück seine unverwechselbare Physiognomie geben, getilgt sind: Aus der barocken *Aria* ist ein romantisches Charakterstück mit der – auf Czerny zurückgehenden – Vortragsanweisung *Andante espressivo* geworden.

Im Klangarchiv des Max-Reger-Instituts, kuratiert von Jürgen Schaarwächter, finden sich sieben CD-Einspielungen von Rheinbergers Bearbeitung aus den Jahren 1986 bis 2020 (die sich wiederum auf Regers Revision beziehen).³² Nur vier von ihnen spielen das Thema, wie es bei Rheinberger (und dann auch Reger) notiert ist³³ – die Scheu der Interpreten, den (heute) berühmten Bach'schen Notentext in romantischer Anverwandlung und damit wirklich die Bearbeitung zu spielen, scheint noch immer spürbar.

Die Grundprinzipien von Rheinbergers Übertragung und Anreicherung des Notentexts für zwei Klaviere zu vier Händen lassen sich, mit Verweis auf die Darstellungen bei Schlü-

³⁰ Gemeint sind die Anweisung *Andante espressivo* für die *Aria* und die Variationen 2 (*Allegretto*), 8 und 9 (*Allegro* bzw. *Moderato*) sowie 16 und 17 (*Maestoso* bzw. *Allegro*). Hinzu kommt die Angabe *Alla breve* (Variation 22), die jedoch auf Bachs Erstdruck zurückgeht und sich auch in der Bach-Gesamtausgabe findet.

³¹ Lorenz Gadiant, *Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet*, München/Salzburg 2010 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 45), S. 171. Czerny hatte jedoch in der Edition des *Wohltemperierten Klaviers* darauf hingewiesen, dass das *Allegro*-Tempo in Werken des 18. Jahrhunderts als ruhiger zu interpretieren ist, als es in seiner Zeit der Fall war (vgl. ebenda.).

³² Adelheid Lechler & Ulrich Eisenlohr, Label RBM CD 463 087, 1986; Iglia Marinova & Marco Kraus, perc.pro 10282017, live 1994; Gérard Fallour & Stephen Paulello, assai 222062, 2000; Yaara Tal & Andreas Groethuysen, Sony 88697526962, 2009; Nina Schumann & Luis Magalhães, TwoPianists TP1039213, 2012; Jihye Lee & Peter von Wienhardt, organo phon 90148, 2016; Federica Monti & Fabio Bianco, Da Vinci Classics C00361, 2020. – Die einzige Einspielung der Rheinberger'schen Bearbeitung erfolgte 2022 durch Elena Valentini & Matteo Liva, Dynamic CDS8002.

³³ Lechler/Eisenlohr, Marinova/Kraus und Fallour/Paulello Lee/Wienhardt mit Verzierungen in der Wiederholung der *Aria*.

Joh. Seb. Bach.

Aria.

Andante espress. $\text{♩} = 72$.

Clavier I

Clavier II

f *ped: **

mf *cresc:* *dolce*

cresc:

V. 6.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Abbildung 1. Johann Sebastian Bach, *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988, bearbeitet für zwei Klaviere von Josef Rheinberger, autographe Stichvorlage, S. [3]. Bayerische Staatsbibliothek, München: Mus. ms. 4668.

ter und Petersen, wie folgt zusammenfassen: Bei der Umsetzung der Variationen für zwei Klaviere bleibt die Tonsubstanz von Bachs Werk weitestgehend unberührt, die Töne, die Bach geschrieben hatte, werden also erhalten und in der Regel auch nicht verändert – jedoch kommen neue hinzu. Einen Grenzfall bilden die Takte 27–29 in Variation 23, in der im II. Klavier die alternierenden Zweiklänge des zweimanualigen Originalsatzes in lineare Fortschreitungen im Terzabstand gebracht werden. Die Töne bleiben somit, die originale Satztechnik wird jedoch aufgegeben, wobei zudem „alles, was Klavier 1 spielt, komplett neu und frei erfunden ist, vor allem aber die klangliche Oberfläche dominiert.“³⁴

Zwar entfernt sich Rheinberger selten so sehr von der Durchhörbarkeit der Linien wie in diesem (Extrem)-Beispiel, doch erhebt er die Hinzufügung zum Bach'schen Notentext in seiner Bearbeitung zum Prinzip. Und diese Hinzufügungen betreffen nicht nur die Vortragsebene, sondern auch die Ebene der Töne. Zunächst nutzt Rheinberger die Klangräume der beiden Konzertflügel, um Bachs Originaltext zu verteilen, Stimm- bzw. Handkreuzungen spielen nun keine Rolle mehr. Diese Bach'sche Originalschicht wird jedoch stets um eine Rheinberger'sche Schicht ergänzt, wobei diese Zusätze unterschiedliche Ziele verfolgen:

- Verstärkung oder Erneuerung der Klangcharakteristik
- Verstärkung und klangliche Erweiterung thematischer Linien („Orchestrierungseffekte“)
- klangliche Einbettung des Bach'schen Notentextes in andere harmonische oder (zusätzliche) kontrapunktische Strukturen
- Einfügung eigenständiger Melodieschichten, zumeist als Reminiszenz der *Aria*

Zu diesen vier Aspekten sei jeweils ein Beispiel genannt (zu Vergleichszwecken dient wiederum die Edition der Neuen Bach-Ausgabe).

Bearbeitungsaspekt 1. Neue Klangfarbe: Variation 3 (Kanon im Einklang)

Rheinberger zieht zu Beginn dieser Variation durch Verteilung der Kanon-Stimmen auf die rechten Hände beider Klaviere die originalen Stimmkreuzungen auseinander; die linke Hand des I. Klaviers erhält die originale Basslinie. Alle Linien sind mit Legato-Bögen versehen. Die neue Tonschicht befindet sich in der linken Hand des II. Klaviers: Eingefügt werden arpeggierte Akkorde in Staccato-Artikulation, die dem Legato der Bach'schen Tonschicht eine weitere klangliche Facette hinzufügen. Ob der durch Arpeggio und Staccato schnell abgerissene Klang gar eine Referenz an den silbrigen Cembalo-Klang ist, der in der Romantik verlorengegangen ist?

³⁴ Birger Petersen, *Regers Glanz* (siehe Anm. 6).

Beispiel 3a. Variation 3, T. 1–4. Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977, S. 72

Beispiel 3b. Variation 3, T. 1–4. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 10

VAR. 3.
Canone all'unisono.
 Andantino. ♩ = 60.
p dolce

VAR. 3.
Canone all'unisono.
 Andantino. ♩ = 60.
p dolce

mf

Bearbeitungsaspekt 2. „Orchestrierungseffekt“: Variation 20

Das nächste Beispiel zeigt einen virtuosen „Orchestrierungseffekt“. Wir sind in der 20. Variation, einer spieltechnischen Studie, der „bislang anspruchsvollsten“ innerhalb des Zyklus', die schon im Bach'schen Original durch die rhythmische Verzahnung zweier gegenläufiger Linien, die sich kreuzen und stetig von einer zur anderen Hand übergeben werden, den „Eindruck einer latenten Mehrstimmigkeit“³⁵ erzeugt. Rheinberger lässt die Linien dieser raschen Variation zwischen beiden Duo-Partnern hin- und herwandern; Schlüter, die selbst Pianistin ist, spricht von der „Illusion von überkreuzt springenden Händen wie im Original“.³⁶ Für die absteigende Linie fügt Rheinberger in der jeweils linken Hand als neue Schicht vorweggenommene Sechzehntel in der Unterterz bzw. -quart ein: Das Klangbild wird aufgefächert, die absteigende Linie durch diese schnellen Vorwegnahmen in schillernder Weise verstärkt. Die aufsteigende Linie erhält eine durchgängige Staccato-Notation, mit der sie von der absteigenden in diesem *Allegro-marcato*-Satz, der die Virtuosität des Zusammenspiels in den Vordergrund stellt, plastisch abgehoben ist.

Beispiel 4a. Variation 20, T. 1–11. Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977, S. 96 (Fortsetzung umseitig)

³⁵ Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 103.

³⁶ Ann-Helena Schlüter, *Die Goldberg Variationen* (siehe Anm. 5), S. 96.

Beispiel 4b. Variation 20, T. 1–11. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 54

VAR. 20.

Allegro marcato. ♩ = 100.

Bearbeitungsaspekt 3. Klangliche Einbettung: Variation 22

Beispiel 5a. Variation 22, T. 1–6. Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977, S. 99

The image shows the first six measures of Variation 22 from the Neue Bach-Ausgabe. It is written for two staves in G major and alla breve time. The right hand starts with a whole rest, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 7, the right hand begins a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with a similar rhythmic pattern. The piece ends with a fermata in the right hand.

Beispiel 5b. Variation 22, T. 1–6. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 59

The image shows the first six measures of Variation 22 from Rheinberger's 1883 edition. It is written for two staves in G major and alla breve time. The tempo is marked 'Alla breve. $\text{♩} = 92$ '. The first system (measures 1-4) is marked 'p' and features a new melodic line in the right hand. The second system (measures 5-6) is marked 'mf' and continues the melodic line. The piece ends with a fermata in the right hand.

Zu einer klanglichen Einbettung durch eine neue, eigenständige melodische Linie kommt es in der Variation 22 (*Alla breve*). Der Bach'sche Originalsatz, den Rheinberger in das II.

Klavier legt, ist ein vierstimmiger imitatorischer Satz mit prägnantem, synkopisch angelegtem Kopfmotiv.³⁷ Der Chaconne-Bass liegt eindeutig hörbar in der linken Hand. Für das I. Klavier erfindet Rheinberger eine zwischen den Händen aufgeteilte melodische Linie, die nicht eigenständig ist, sondern den Bach'schen Notentext bisweilen stützt, bisweilen sich in Gegenbewegung zu diesem befindet. Rheinbergers Zusätze sind mit romantischen ganztaktigen Bögen versehen, der gravitatische Bach'sche Satz bleibt ohne Bögen. Es kommt auf diese Weise zu einer Verdichtung des Satzes und zu einer sanften Überzeichnung der Bach'schen Musik.³⁸

Bearbeitungsaspekt 4. Phantasie über die Aria: Variation 1

Die virtuosesten und komplexesten Ergebnisse seiner Bearbeitungskunst liefert Rheinberger in den Variationen 1, 8, 19 und 29. Wurde Bachs Notentext durch die Zusätze in den zuvor gezeigten Beispielen mit neuen Klangfarben grundiert, orchestral verstärkt oder satztechnisch verdichtet, so kommen in diesen vier Variationen eigenständige Melodien hinzu, die mit der Bach'schen Schicht verwoben werden. Diese Melodien sind vernehmliche Reminiszenzen an den melodischen Verlauf der *Aria*, kleine Phantasien über das eingängige Thema. In den Variationen Bachs spielt dieses kantable Sarabanden-Thema aus dem Notenbuch für Anna Magdalena Bach keine exponierte Rolle, stattdessen ist Beispiel 6a. Variation 1, T. 1–11. Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977, S. 70

The image displays three systems of musical notation for Variation 1. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows measures 1 through 4. The second system shows measures 5 through 8, with a measure rest in the right hand at the beginning. The third system shows measures 9 through 11. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the intricate texture of the piece.

³⁷ Zur Anlage der Variation siehe Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 110–111.

³⁸ Schlüter schreibt: „Die strenge, vokale Variation *La Maestosa* bekommt bei Rheinberger durch die zusätzlichen Legatoachtelketten im ersten Klavier ein weicheres Gesicht.“ (Ann-Helena Schlüter, *Die Goldberg Variationen*, siehe Anm. 5, S. 103).

der aus 32 Tönen bestehende Chaconne-Bass „der eigentliche Träger des Variationsgeschehens“³⁹ und als Fundament-Linie durchgehend vorhanden (auch wenn man einzelne Töne bisweilen detektivisch im Tonsatz aufsuchen muss). Rheinberger fügt mit seinen Reminiszenzen dem meisterhaften Beziehungsgeflecht, das Bach um die Chaconne-Töne aufspannt, eine weitere Ebene hinzu. Die offensten Anklänge an die *Aria* finden sich bereits in der ersten Variation, in der Rheinberger das Thema, das zuvor gerade erklungen ist, in gleichsam entkernter, etwas veränderter Form zunächst im II., dann (ab T. 17) im I. Klavier nochmals durchlaufen lässt. Parallel dazu spielt sich das Bach'sche Vari-

Beispiel 6b. Variation 1, T. 1–9. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 5

#246

³⁹ Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 46.

ationsgeschehen im I., dann II. Klavier in denselben Klangstärken (zunächst *f*, dann *p*) ab. Rheinbergers Entscheidung, das *Aria*-Thema ohne die charakteristischen Bach'schen Verzierungen zu bringen, scheint auch durch diese Reminiszenzen motiviert, zumal der Fokus dort auf der Durchhörbarkeit des melodischen Kernsatzes (mit dreitönigem Aufstieg und Dreiklangs-Abstieg) liegt.

Die Schichten von Bach und Rheinberger sind zumeist klanglich gleich gewichtet: Zu Beginn von Variation 8 sind die *Aria*-Anklänge, die bis Takt 8 im II. Klavier liegen, eine dynamische Stufe höher angelegt als die Bach-Schicht (*mf* vs. *p*), in der jedoch sogleich *Crescendo*-Folgen notiert sind. Im weiteren Verlauf, in dem die Reminiszenz zunächst in die jeweils linke Hand beider Klaviere wandert (T. 9ff.) und schließlich (nach T. 17) immer fragmentarischer wird, sind beide Schichten in der Dynamik synchronisiert. Die klangliche Austarierung zwischen Variationen-Geschehen und *Aria*-Reminiszenz in einem kontrapunktisch verdichteten Satz gehört zu den spannenden Herausforderungen an die Interpreten.

Zu den ersten Interpreten seiner Bearbeitung gehörte Rheinberger selbst. Noch im Dezember 1883 – das Werk war gerade erschienen – präsentierte er es in einer akademisch-musikalischen Matinee auf zwei Blüthner-Flügeln im Duo mit Joseph Giehl, seinem Kollegen an der Königlich bayerischen Musikschule.⁴⁰ Der Rezensent der *Allgemeinen Zeitung* in München stellte zunächst Rheinbergers Leistung heraus, mit seiner Einrichtung die *Goldberg-Variationen*, die zuvor nur in Lehrbüchern für Komposition Erwähnung gefunden hätte, für das moderne Musikleben verfügbar gemacht zu haben: „Bachs Ideen erscheinen in neuem, prächtigem, goldenem Gewande, und dasselbe bekundet die sichere Hand des trefflichen Contrapunktisten.“⁴¹ Doch kam er, entgegen Rheinbergers Zielsetzung einer Popularisierung des Werkes, noch zu dem Fazit:

„Die Composition ist freilich für das große Publicum schwer zu verwerthen, wir dürfen wohl sagen unzugänglich und unfablich. Nur der kleine Kreis Auserwählter mag sich an der Summe contrapunktistischer Kunst und der genialen Vielgestaltung des kurzen Thema's erfreuen, Anregung und Belehrung finden. [...] Durch das neue Arrangement ist das ursprüngliche Conversationsstück in die Sphäre der classisch-didaktischen Clavier-Literatur gehoben, und dient nunmehr zu akademischen Studien für welche es nicht genug empfohlen werden kann.“⁴²

In jener Sphäre sollte Rheinbergers Bearbeitung jedoch nicht bleiben, sein Wunsch, mit dieser den *Goldberg-Variationen*, „diesem Schatze echter Hausmusik“, einen Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen, sollte sich immer mehr erfüllen. Knapp zwei Jahre nach der Matinee folgten beim dritten „Übungsabend“ und beim ersten „Productionsabend“ des Tonkünstler-Vereins zu Dresden am 4. November und 4. Dezember 1885 zwei weitere öffentliche Aufführungen. Sie wurden gespielt von Emil Höpner und Paul Janssen, den

⁴⁰ Joseph Giehl (1857–1893) unterrichtete an der Königlich bayerischen Musikschule bis zu seinem frühen Tod Klavierspiel, Rheinberger seit 1867 Komposition und Orgelspiel.

⁴¹ W. F., *Die Goldberg'schen Variationen von J. S. Bach*, in *Allgemeine Zeitung* (München) Nr. 360 vom 28. 12. 1883, 2. Beilage, S. 1.

⁴² Ebenda, S. 1f.

Organisten der Kreuz- bzw. der Frauenkirche.⁴³ Das *Musikalische Wochenblatt* lobte die „wenn auch nicht leichte, so doch für die Instrumente der Jetztzeit die Ausführung ermöglichende Bearbeitung“ und deren „feinsinnige und wirkungsvolle Benutzung des Originals“.⁴⁴ Als die Bearbeitung dann im April 1886 erneut in München erklang, wurde Giehrl von Rheinbergers ehemaligem Schüler Ludwig Thuille begleitet. Thuille veranstaltete im Museumssaal des Palais Portia ein Konzert, in dem er eigene Werke mit Werken anderer Komponisten kombinierte, wie es Jahre später dort auch Max Reger tun sollte. Für den Rezensenten der *Allgemeinen Zeitung* war der Vortrag von Rheinbergers Einrichtung „ein so exquisiter und unvergeßlicher Genuß, daß wir die ungewöhnliche Dauer des Concertes mit Freuden in den Kauf nahmen.“⁴⁵ Überregionale Beachtung erregte dann vor allem die Aufführung beim Heidelberger Musik-Fest zur Einweihung der Stadthalle Ende Oktober 1903. Sie fand als Matinee im Kammermusiksaal auf zwei Bechstein-Flügeln statt, die vom Düsseldorfer städtischen Musikdirektor Julius Buths und von Philipp Wolfrum gespielt wurden, der für das Konzert auch einen kurzen, enthusiastischen Programmtext zu den *Goldberg-Variationen* schrieb.⁴⁶ Wolfrum, Universitätsmusikdirektor und Leiter des Heidelberger Bach-Vereins, einst ebenso ein Schüler Rheinbergers (von 1876–1878), galt seinerseits als *enfant terrible* der modernen Bach-Pflege (siehe unten) und stand mit seiner Interpretation im „Mittelpunkt des Interesses“. Wolfrum und Buths erzielte dabei einen „so hinreißendem Erfolg, daß sie die letzten Teile wiederholen mußten. Das über die Maßen großartige und reichhaltige Werk diente Wolfrums Bach-Propaganda als unwiderstehlicher Sturmbock.“⁴⁷

Historischer Kontext von Max Regers Revision

Als Josef Rheinberger 1883 seine Bearbeitung der *Goldberg-Variationen* niederschrieb, war Max Reger zehn Jahre alt. Sechs Jahre später hätte sich die Möglichkeit ergeben, beim berühmten Kompositionslehrer an der Königlichen Musikschule in München zu studieren, bescheinigte dieser ihm nach Durchsicht einiger Jugendwerke doch „trotz deren Unreife genügendes Talent“.⁴⁸ Reger jedoch wurde letztlich Schüler Hugo Riemanns und gelangte zunächst für ein Semester nach Sondershausen (1890), dann nach Wiesbaden (bis Anfang 1893). Auf Vermittlung des Künstlerfreundes Karl Straube, dem Hauptinterpreten seiner

⁴³ Vgl. *Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden erstattet vom Gesamtvorstande*, Zweiunddreissigstes Vereinsjahr von Ende Mai 1885 bis Ende Mai 1886, Dresden 1886, S. 13 bzw. 21.

⁴⁴ E. W. S., *Berichte*. [...] Dresden, in *Musikalisches Wochenblatt* 17. Jg. (1886), 9. Heft (25. Februar), S. 116.

⁴⁵ [Mü], (*Concert Thuille*), in *Allgemeine Zeitung* (München) Nr. 108 vom 18. 4. 1886, 2. Beilage, S. 2.

⁴⁶ Vgl. Philipp Wolfrum, *Johann Sebastian Bach, Aria mit 30 Veränderungen*. (*Die sogenannten Goldberg'schen Variationen*), in *Text- und Programmbuch zum Heidelberger Musik-Fest 24.–26. Oktober 1903*, Heidelberg 1903, S. 53–55; das Programm zur Matinee vom 25. Oktober findet sich auf S. 17.

⁴⁷ Karl Grunsky, *Das Heidelberger Musikfest*, in *Neue Musik-Zeitung* XXV. Jg. (1903/04), 3. Heft (19. November 1903), S. 59.

⁴⁸ Brief Regers an Adalbert Lindner vom 30. 8. 1889, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Regers-Instituts, Bd. XV), S. 54.

ab 1898 entstandenen großen Orgelwerke, konnte Reger den Kontakt zu Rheinberger nochmals reaktivieren. Straube legte diesem im November 1899 Regers bis dahin komponierte Choralphantasien (Opera 27, 30, 40 Nr. 1 und 2) ans Herz, deren Kompositionstechnik „auf Bach, als den Urquell jeder Orgelkunst“ verweise.⁴⁹ Nach dieser Einführung durch den Freund wandte sich Reger selbst brieflich an Rheinberger, ließ ihm Drucke seine aktuellen Orgelkompositionen zukommen und widmete dem großen Bach-Enthusiasten die im September 1900 erschienene *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* für Orgel op. 46.⁵⁰ Auch eine von Regers vierhändigen Bach-Bearbeitungen – Präludium und Fuge e-Moll BWV 548 (Bach-B2 Nr. 8) – erhielt Rheinberger zugesandt,⁵¹ und möglicherweise haben sich beide in Rheinbergers Todesjahr 1901 noch persönlich kennengelernt.⁵²

Wie Rheinberger, so hat sich auch Reger lebenslang in das Werk Johann Sebastian Bachs vertieft. Bach war Leitstern und Impulsgeber des eigenen Komponierens⁵³ und bei seiner umfangreichen Tätigkeit als Bearbeiter von Werken anderer, die im 2024 gestarteten dritten Modul der Reger-Werkausgabe (RWA) editorisch aufgearbeitet werden wird, steht er mit 78 Werken im Zentrum. Mit Rheinbergers Version der *Goldberg-Variationen* für zwei Klaviere machte ihn der Pianist August Schmid-Lindner vertraut, mit dem Reger 1903 in München in Kontakt kam.⁵⁴ Schmid-Lindner, auch er ein Schüler Rheinbergers (1886–1890), war im selben Jahr zum Klavierprofessor an die Akademie der Tonkunst (ehemals Königlich bayerische Musikschule) berufen worden. Er avancierte bald zum Widmungsträger von Regers 1904 komponierten *Bach-Variationen* für Klavier op. 81 und zu einem von dessen beliebtesten Duo-Partnern. Reger, der nur zu Beginn seiner Karriere als Solo-Pianist aufgetreten war und dabei unter anderem eine seiner eminent schwierigen (zweihändigen) Klavierbearbeitungen von Orgelwerken Bachs (Präludium und Fuge D-Dur BWV 532, Bach-B1 Nr. 3)⁵⁵ gespielt hatte, entwickelte sich während seiner Münchner Zeit (1901–1907) zu einem feinsinnigen Liedbegleiter und Kammermusik-Pianisten mit intensivem Konzertpensum. Auch als Kompositionsprofessor in Leipzig (1907–1911), Leiter der Meininger Hofkapelle (1911–1914) und freischaffender Künstler

⁴⁹ Brief von Karl Straube an Josef Rheinberger vom 14. 11. 1899, zitiert nach ebenda, S. 461.

⁵⁰ Widmung der autographen Stichvorlage (Universal Edition, Wien, als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien: L1.UE.384): „Geheimrath. Professor Dr. J. von Rheinberger in besonderer Verehrung zugeeignet“; die Widmung wurde im Wortlaut in den Erstdruck übernommen.

⁵¹ Vgl. Brief Regers an Rheinberger vom 12. 1. 1900, zitiert nach *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Harald Wanger u. Hans-Josef Irmen, Bd. VII, Vaduz 1986, S. 115.

⁵² Vgl. ebenda, S. 119.

⁵³ „[...] quantitatively Reger had the greatest involvement with Bach of any composer since Bach himself“ (Walter Frisch, *Bach, Brahms and the Emergence of Musical Modernism*, in *Bach Perspectives*, Bd. 3: *Creative Response to Bach from Mozart to Hindemith*, hrsg. von Michael Marissen, Lincoln 1998, S. 123).

⁵⁴ „[...] als ich im Jahre 1903 in München Regers Bekanntschaft machte, fanden wir uns häufig zu eifrigem Musizieren auf zwei Klavieren zusammen und durchforschten die vorhandene Literatur [...]. Daß dabei die Werke J. S. Bachs nicht an letzter Stelle kamen, ist wohl klar; ganz besonders vertieften wir uns in die ‚Goldberg-Variationen‘, mit deren zweiklavieriger Fassung von Jos. Rheinberger ich Reger zu seinem höchsten Entzücken bekannt machte.“ (August Schmid-Lindner, *Mit Max Reger im Gefolge J. S. Bachs*, in ders., *Ausgewählte Schriften*, Tutzing 1973, S. 141).

⁵⁵ Die Aufführungen fanden im Februar und März 1893 in Wiesbaden statt. – Zu den Klavierbearbeitungen der *Ausgewählten Orgelwerke* Bachs (Bach-B1) siehe Bd. III/6 der Reger-Werkausgabe (Publikation Herbst 2025).

in Jena (ab 1915) sollte er in diesen Bereichen aktiv bleiben. Mit Rheinbergers Bearbeitung trat Reger wohl erst am 2. Dezember 1909 anlässlich eines Klavierabends im Münchener Hotel „Vier Jahreszeiten“ mit Schmid-Lindner erstmals vor das Publikum. Bis Oktober 1915 sind zehn weitere Aufführungen dokumentiert, davon vier mit Philipp Wolfrum, der die Variationen schon 1903 in Heidelberg gespielt hatte (siehe oben):

Tabelle 2. Max Reger spielt die *Goldberg-Variationen* in Rheinbergers Bearbeitung

| | | Klavierpartner/in |
|--------------------|---|---------------------------|
| 2. Dezember 1909 | München, Hotel „Vier Jahreszeiten“ | August Schmid-Lindner |
| 21. Mai 1911 | 2. Leipziger Bachfest | Josef Pembaur jun. |
| 10. November 1911 | Singakademie Halle (Bach-Konzert) | Philipp Wolfrum |
| 18. November 1912 | Heidelberg, Ballsaal der Stadthalle | Philipp Wolfrum |
| 16. Dezember 1912 | Konstanz, Gesellschaft der Musikfreunde | Philipp Wolfrum |
| 24. Oktober 1913 | Meiningen, Benefizkonzert | Philipp Wolfrum |
| 26. Oktober 1913 | Hannover, Aula der Universität | Elisabeth Odenwaldt |
| 17. November 1914 | Marburg, Bach-Konzert | Elly Ney |
| 4. Januar 1915 | Kassel, Evangelisches Vereinshaus | Paul Aron |
| 20. September 1915 | Weimar, Benefizkonzert | Hermann Keller |
| 4. Oktober 1915 | Barmen, Konkordia-Saal | Ellen Saatweber-Schlieper |

Der gemeinsame Auftritt in der Hallischen Singakademie am 10. November 1911 fand im Rahmen einer großen einmonatigen Tournee mit 16 Konzerten in 16 Städten in Deutschland und der Schweiz statt, bei der Reger mit Wolfrum unter anderem auch Bachs Konzerte c-Moll und C-Dur BWV 1060 und 1061 für zwei Klaviere spielte.⁵⁶ Diese Tournee war der Höhepunkt einer intensiven künstlerischen Partnerschaft, die durch das gemeinschaftliche Wirken für die Musik Bachs gewissermaßen „beflügelt“ wurde. Der auffordernde Schlusssatz aus der zweiten Auflage (1910) von Wolfrums Bach-Biografie – „Wir wollen aber nicht nur etwas wie ‚Großvater‘, sondern ein Stück ewiger deutscher ‚Jugend‘ in ihm erblicken!“⁵⁷ – traf auch Regers Überzeugungen. Beide wehrten sich vehement gegen eine Musealisierung Bachs, wollten dessen Musik in eine klangsinnliche Moderne retten⁵⁸ und die Überlegenheit moderner Instrumente demonstrieren. Dabei reiz-

⁵⁶ Vgl. die Chronologie gemeinsamer Konzerte in *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente einer Künstlerfreundschaft*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2021 (= Schriftenreihe des Max-Regger-Instituts, Bd. XXV), S. 10–12; hier S. 11.

⁵⁷ Philipp Wolfrum, *Johann Sebastian Bach*, 2. neu durchgesehene Aufl., II. Band: *J.S. Bach als vokaler Tonsetzer*, Leipzig 1910, S. 208.

⁵⁸ Wolfrum: „Ich spreche nicht vom ‚historischen Konzert‘, sondern von einer Kunst, die den empfänglichen Menschen unsrer Zeit im tiefsten Inneren berührt [...].“ (Philipp Wolfrum, *Ueber Bearbeitung Bachischer Werke*, in *Der Kunstwart* 18. Jg., 1904/05, 10. Heft, Februar 1905, S. 682–688, hier S. 683); Reger: „[...]“

ten sie die akademische Bachforschung⁵⁹ mit ihrem „oppositionellen Bachspiel“.⁶⁰ Hierzu zählte auch die gemeinsame Interpretation von Rheinbergers romantisch ausgeleuchteter Bearbeitung der *Goldberg-Variationen*. Doch nicht Wolfrum, sondern Josef Pembaur jun. – Dozent für Klavier am Leipziger Konservatorium und auch einst Schüler von Rheinberger (und Thuille) – musizierte mit Reger an zwei Flügeln, als Rheinbergers Bearbeitung im Mai 1911 beim 2. Bachfest in Leipzig erklang. Reger gelangte bei dieser von der Neuen Bachgesellschaft ausgerichteten Veranstaltung ins Zentrum der Bach-Forschung. Walter Niemann widmete sich in den *Leipziger Nachrichten* ausführlich dem Klavierspiel Regers, der zunächst solo einige Nummern aus dem *Wohltemperierten Klavier* darbot und dann am Ende des Konzerts mit Pembaur die *Goldberg-Variationen* brachte. Er konstatierte:

„Man wird stets aufs neue von der Poesie und Stimmung, der blühenden und zarten Lyrik seines [Regers] Spiels, der Schönheit seines Anschlages beinahe suggestiv gefesselt; man wird aber wiederum jedesmal aufs neue davon überzeugt, daß er, der angebliche Erbe Bachs, durch Welten der Empfindung von jenem getrennt ist. So herrlich ein schwärmerisches Bachsches Largo, ein elegisches Präludium unter ihm klingen kann, so fern steht im allgemeinen seine Art des weichlichen Stimmungs- und Gefühlsüberschwanges dem Gesunden, Einfachen und Kraftvollen Bachscher Kunst. Er spielt nicht Bach, sondern Reger in Bachschen Noten [...], während Regers ausgezeichnete Partner am zweiten Flügel, Herr Josef Pembaur jun., in dem zum Entsetzen aller noch um halb drei ‚ungegessenen‘ Hörer mit sämtlichen Wiederholungen in Rheinbergers virtuos herausgeputzter, geistreicher Bearbeitung gespielten Goldbergvariationen bis auf das viel zu zahm gegebene, derbhumoristische Quodlibet zweier Volkslieder am Schlusse doch einen kräftigen und belebten Zug hineinbrachte.“⁶¹

Reger, der impressionistische Klangzauberer, und Josef Pembaur jun., der rüstige Bach-Spieler – leider gab es zu jener Zeit noch keine Tonaufnahmen.

man kann Bach so unmenschlich langweilig u. *vermeintlich* stilgerecht spielen, daß man das Grausen kriegen kann; Bach war nach meiner Ansicht ein Mensch mit Fleisch u. Blut, voller Lebenssaft u. Kraft u. kein kalter Formalist.“ (Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 7. 1. 1912, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig u. Erich Hermann Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 92–93).

⁵⁹ Wolfrum: „Die praktischen Musiker sind geistig so elastisch, daß sie stets mit neuen Mitteln versuchen werden, dem Inhalt des Meisterwerkes beizukommen, während die Gelehrten leider häufig mit jedem Tage sich dogmatischer geberden.“ (Ders., *Johann Sebastian Bach* [siehe Anm. 57], S. 206; Reger (drastischer): „[...] ich mache Sie im Voraus darauf aufmerksam, daß meine ‚vielleicht zu persönliche‘ Art Bach zu spielen u. demgemäß herauszugeben sehr den Widerspruch der trockenen Holzköpfe oder höflicher gesagt: der phantasiearmen Buchstabengelehrten herausfordern wird. Man wird meine vielen Nüancierungen, meine ‚rubato‘, für zu modern halten u. sich hinter der Mauer der Gedankenfaulheit verschanzen, daß Bach ‚klassisch‘ gespielt werden soll! Diesen Leuten, die katholischer als der Pabst sind, ist mal nicht zu helfen.“ (Brief Regers an den Musikverlag Breitkopf & Härtel vom 27. 10. 1910, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung).

⁶⁰ Susanne Popp, „*So unakademisch als nur möglich*“. *Regers Bachspiel*, in *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger - sein Schaffen - seine Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shighihara, Karlsruhe 1998, S. 230.

⁶¹ Walter Niemann, *Zweites Leipziger Bachfest. Erstes Kammermusikkonzert*, in *Leipziger Neueste Nachrichten* vom 22. 5. 1911, 5. Beilage.



Abbildung 2: Josef Pembaur jun. und Max Reger beim Bachfest in Leipzig, Mai 1911, Fotoabzug im Fotoalbum Elsa Regers. Max-Reger-Institut, Karlsruhe: Mm. 004.

Aus dem Vorstand der Neuen Bachgesellschaft, dem Reger zu jenem Zeitpunkt noch angehörte, sollte er ein Jahr später austreten. Der Grund waren unüberbrückbare Differenzen in Fragen des „richtigen“ Vortrags Bach'scher Werke.⁶²

Ende Dezember 1914 plante Reger, der mittlerweile „wie kein zweiter Interpret um die Stärken der Transkription Rheinbergers“⁶³ wusste, seine ganz persönliche, in den Konzerten entwickelte Sicht auf das Werk festzuhalten. „Ich [...] bearbeite jetzt die Rheinbergersche Ausgabe für zwei Klaviere der Goldbergvariationen von Bach neu“, erfuhr sein Freund und Förderer Hans von Ohlendorff in Hamburg.⁶⁴ Wohl zu Vergleichszwecken ließ er sich durch den Verleger Henri Hinrichsen ein Exemplar der zweihändigen praktischen Ausgabe von C. F. Peters in aktueller Auflage kommen.⁶⁵ Nach einer gemeinsa-

⁶² Vgl. Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 7. 1. 1912, zitiert nach Max Reger, *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen* (siehe Anm. 58), S. 93.

⁶³ Birger Petersen, *Regers Glanz* (siehe Anm. 6), S. 8.

⁶⁴ Brief Regers an Hans von Ohlendorff vom 27. 12. 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 6), S. 220.

⁶⁵ „Haben Sie bitte die große Freundlichkeit mir 1 Exemplar Ihrer Ausgabe der Bach'schen sogenannten „Goldberg'schen Variationen“ für 1 Klavier zu 2 Händen (Aria mit 30 Veränderungen) recht bald senden zu lassen!“ (Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 13. 12. 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 13), S. 601. – Die aktuelle Auflage der Ausgabe Czerny/Griepenkerl/Roitzsch, die

men Aufführung der Variationen im Evangelischen Vereinshaus in Kassel am 4. Januar 1915 bat Reger dann auch seinen Duo-Partner und ehemaligen Schüler Paul Aron um Rückgabe des von ihm verwendeten Notenexemplars, um evtl. entsprechende interpretatorische Eintragungen berücksichtigen zu können. Der Erstdruck des Werkes in Ausgabe „für zwei Klaviere bearbeitet von Josef Rheinberger revidiert von Max Reger“ – so die Bezeichnung auf dem Titelblatt – lag im Juli 1915 vor (im Reger-Werkverzeichnis trägt sie die Kennnummer Bach-H13). Er erschien bei Fr. Kistner in Leipzig, dem Verlag von Rheinbergers Bearbeitung, der für die Reger'sche Revision einen Neudruck veranlasste, die alten Platten also nicht mehr verwendete. Eines seiner ersten Belegexemplare sandte Reger an Philipp Wolfrum in der Hoffnung, er möge „*einigen* Spaß an der Sache haben“.⁶⁶

Als Regers Revision erschien, waren die *Goldberg-Variationen*, jener „Schatz echter Hausmusik“ (wie sie Rheinberger einst genannt hatte) mittlerweile in mehreren Spielarten auf den Konzertpodien vertreten. Neben Rheinbergers Fassung für zwei Klaviere, mit der insbesondere Reger und Wolfrum Erfolge feierten, begannen sich um 1900 allmählich auch Aufführungen für ein Klavier zu etablieren. Ob Franz Liszt, wie verschiedentlich behauptet, zumindest einige Variationen bei seinen Konzerttourneen Mitte des 19. Jahrhunderts öffentlich gespielt hat, ist weiterhin unklar. Auf jeden Fall gelangte das Werk, mit dem ihm Liszt bei einem Meisterkurs in Weimar vertraut machte, in das Repertoire seines portugiesischen Schülers José Vianna da Motta, der die *Goldberg-Variationen* 1908 in Berlin aufführte. Dabei nutzte er wahrscheinlich die „zum Konzertvortrag“ konzipierte Ausgabe, welche Karl Klindworth, ein weiterer Liszt-Schüler, Klaviervirtuose und umtriebiger Bearbeiter, 1902 bei Breitkopf & Härtel auf den Markt gebracht und wohl selbst in Konzerten präsentiert hatte.⁶⁷ In London debütierte der junge Pianist Harold Samuel (1879–1937) 1898 mit den *Goldberg-Variationen* und entwickelte sich fortan zum Bach-Interpreten; Donald Francis Tovey (1875–1940) verband Aufführungen des Werks ab ca. 1904 in privatem oder öffentlichem Rahmen mit musikanalytischen Vorträgen.⁶⁸ Und in Wien erregte das pianistische Wunderkind Vera Schapira (1891–1930) im Jahr 1903 Aufsehen mit den Variationen, die dem heimischen „Konzertpublikum bislang noch nicht vorgelegt worden“ waren. Schapira musizierte aus einer praktischen „Bearbeitung“ ihres Lehrers Richard Robert, der „das Original dem einmanualigen Klaviere angepaßt, Tempi und Vortragszeichen hinzugefügt, die Verzierungen, Spielmanieren, ausgedeutet“⁶⁹

Reger erhalten haben dürfte, trug die Nummer 209 der Edition Peters (siehe ebenda, S. 602, Fußnote); diese lässt sich auf ca. 1898 datieren.

⁶⁶ Postkarte Regers an Philipp Wolfrum vom 20. 7. 1915, zitiert nach *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente* (siehe Anm. 55), S. 417.

⁶⁷ Vgl. Erinn E. Knyt, *Johann Sebastian Bach's "Goldberg Variations" Reimagined*, Oxford u. a. 2024, S. 15.

⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 15f.

⁶⁹ Julius Korngold, *Feuilleton. Musik*, in *Neue Freie Presse* (Wien) Nr. 14106 vom 3. 12. 1903, Morgenblatt, S. 1–3, hier S. 3. Die Veröffentlichung bei der Wiener Universal Edition erfolgte wohl erst in den 1920er-Jahren. Inwieweit Robert seine Einrichtung bis dahin noch verändert hatte, ist nicht bekannt.

hatte. Doch auch in die Cembalo-Renaissance war erste Bewegung gekommen: 1886 präsentierte Alfred James Hipkins (1826–1903), Musikwissenschaftler und Experte für alte Instrumente, Teile der *Goldberg-Variationen* in der Royal Music Association in London auf dem Cembalo, (spätestens) 1898 ließ er eine Gesamtauführung folgen.⁷⁰ Jene erste Cembalo-Renaissance bezog sich noch auf das sogenannte moderne Rastencembalo, bei dem die Zupfmechanik zumeist in Eisenrahmen der Flügel hineingebaut wurde (Nachbauten historischer Instrumente haben sich erst nach 1945 durchgesetzt).⁷¹ Reger hatte solch historisierende Experimente schon in den frühen 1890er-Jahren als Student von Hugo Riemann in Wiesbaden kennen gelernt und seufzte wenige Jahre später: „Dann kamen immer noch die Vorführungen des alten ‚Clavicymbals‘, wie sie Fr. Riemann liebten mit ‚historischem‘ Programm, u. die schlugen den Boden des Fasses aus“.⁷² Auch um 1915 – an der Königlichen Hochschule in Berlin war es mittlerweile möglich, bei Wanda Landowska Cembalo zu studieren – war das Instrument für ihn keine Option. Wie sein Duo-Partner Wolfrum, der das Cembalo in die „Schulstube“⁷³ oder gar in „die Kinderstube des Instrumentenbaus“⁷⁴ verwies, war Reger von der Überlegenheit moderner Instrumente überzeugt. Auch ihre Bach-Tournee spielten beide selbstverständlich auf Konzertflügeln aus dem Hause Rud. Ibach Sohn oder Blüthner.

Nachdem 1912 eine vom Ulmer Klavierdozenten Karl Eichler erstellte vierhändige Bearbeitung der *Goldberg-Variationen* „in erleichterter (inhaltlich unveränderter) Darstellungsform erschienen war, die auf „Populärmachung“ des Werks auch bei den Spielern zielte, „die aus äußeren Gründen nicht über die nötige Technik verfügen“,⁷⁵ das Original zu bewältigen, vollendete Ferruccio Busoni im „kriegerischen August 1914“⁷⁶ seine explizit an Konzertpianisten gerichtete zweihändige Ausgabe, die er bei einem Bach-Abend im Oktober in Berlin präsentierte.⁷⁷ Sie lag 1915 als Band 15 der von Busoni federführend herausgegebenen Gesamtausgabe von Bachs Klavierwerken bei Breitkopf & Härtel auch gedruckt vor.

⁷⁰ Vgl. Erinn Knyt, *Bach's "Goldberg Variations" Reimagined* (siehe Anm. 67), S. 15.

⁷¹ Vgl. Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 23ff.

⁷² Brief Regers an Caesar Hochstetter vom 22. 7. 1898, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 48), S. 335.

⁷³ Philipp Wolfrum, *Ueber Bearbeitung Bachischer Werke* (siehe Anm. 57), S. 685.

⁷⁴ Philipp Wolfrum, *Johann Sebastian Bach* (siehe Anm. 55), S. 208.

⁷⁵ K[arl] Eichler, *Vorwort des Autors*, in *Jos. Seb. Bach. Variationen über eine Arie (Goldberg'sche)*, Stuttgart 1912, S. [4].

⁷⁶ Datiertes Vorwort der Ausgabe *Johann Sebastian Bach. Klavierwerke*, unter Mitwirkung von Egon Petri u. Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni, Bd. XV: *Aria mit 30 Veränderungen (Goldbergsche Variationen)*, Leipzig 1915, zitiert nach Jürgen Kindermann, *Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, Regensburg 1980 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 19), S. 426.

⁷⁷ Vgl. die Rezension von Siegmund Pising, *Ein Bachabend*, in *Signale für die Musikalische Welt* 72. Jg. (1914), 41. Heft (14. Oktober), S. 1345f. Abdruck des Programmzettels vom 10. Oktober 1914 bei Erinn Knyt, *Bach's "Goldberg Variations" Reimagined* (siehe Anm. 67), S. 30.

Hier nochmals eine kurze Zusammenstellung der neuen Editionen, die in den 32 Jahren, die zwischen Rheinbergers Bearbeitung und deren Revision durch Reger liegen, entstanden waren:

Tabelle 3. Ausgaben der *Goldberg-Variationen* 1883–1915

- 1883 *Aria mit 30 Veränderungen (die „Goldberg’schen Variationen“)* von Joh. Seb. Bach für zwei Pianoforte bearbeitet von Josef Rheinberger, Leipzig: Fr. Kistner
- 1888 *18 Variationen aus Joh. Seb. Bach’s Aria mit 30 Veränderungen*, mit Fingersatz und Vortragszeichen von August Winding, Leipzig: Wilhelm Hansen
- 1902 *Joh. Seb. Bach. Aria mit 30 Veränderungen*, für Pianoforte zum Konzertvortrag bearbeitet von Karl Klindworth, Leipzig u. a.: Breitkopf & Härtel
- 1903 *Goldberg-Variationen: Aria mit 30 Variationen aus der Klavierübung, Teil 4*, [hrsg. von] Richard Robert, gedruckt Wien: Universal Edition ca. 1920er-Jahre
- 1912 *Jos. Seb. Bach. Variationen über eine Arie (Goldberg’sche)*, in erleichterter (inhaltlich unveränderter) Darstellungsform für vierhändige Ausführung bearbeitet von K. Eichler, Stuttgart: Grüniger
- 1915 *Johann Sebastian Bach. Klavierwerke*, unter Mitwirkung von Egon Petri u. Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni, Bd. XV: *Aria mit 30 Veränderungen (Goldbergsche Variationen)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel
- 1915 *Aria mit 30 Veränderungen (die Goldbergschen Variationen)* von Joh. Seb. Bach für zwei Klaviere bearbeitet von Josef Rheinberger, revidiert von Max Reger, Leipzig: Fr. Kistner

Busonis Ausgabe, die 1916 auch in seiner Bach-Gesamtausgabe mit dem Markennamen Bach-Busoni erschien, befindet sich, wie Erinn E. Knyt schreibt, „in the ambiguous region between an edition, a transcription, an arrangement, and a re-composition“⁷⁸ (eine genaue Betrachtung dieser Aspekte muss aus Platzgründen hier unterbleiben). Im (ausführlich geratenen) Vorwort formuliert der Bearbeiter den Anspruch, „das bedeutsame Werk für den Konzert-Saal zu retten“ und begeht dabei – aus heutiger Sicht – ein Sakrileg: er schlägt eine „Reihenfolge für den Konzertsaal“ vor, bei der das Werk um 10 Variationen gekürzt ist (so spielte er es auch 1914 in Berlin). Eine solch gekürzter Konzertvortrag ist heutzutage kaum noch vorstellbar, gelten doch die *Goldberg-Variationen* als das in sich geschlossene Kunstwerk *par excellence*, das eine vollständige Harmonie seiner Teile aufweist, die sich (auch) durch Zahlen belegen lässt: Die (mit obligatorischer Wiederholung der *Aria* am Ende) 32 Sätze entsprechen der Taktzahl der *Aria* und der Zahl der Fundamenttöne des Chaconne-Basses; zudem bestehen die 30 Variationen aus drei Zyklen (an dritter Stelle steht immer ein Kanon, vom Einklang bis zur None), die sich verschränken.⁷⁹

⁷⁸ Erinn Knyt, *Bach’s “Goldberg Variations” Reimagined* (siehe Anm. 67), S. 20.

⁷⁹ Vgl. die grafische Darstellung bei Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 37.

Doch in den 1910er-Jahren war eine gekürzte Präsentation der *Goldberg-Variationen* noch immer üblich. So schreibt auch Reger an Wolfrum im Vorfeld der ersten gemeinsamen Aufführung in Halle im Herbst 1911: „Du bekommst von mir noch genaue Nachricht, welche Variationen wir weglassen, weil das Werk sonst zu lang ist“.⁸⁰ In den Meininger Museen (Max-Reger-Archiv) hat sich ein Handexemplar der Rheinberger-Bearbeitung erhalten, die Reger für Aufführungen verwendete.⁸¹ In diesem Exemplar merkt Reger insgesamt 13 Variationen zur Kürzung an. Die Kürzungen Regers ähneln den Vorschlägen Busonis durchaus: Es sind insbesondere Kanons, die entfallen, wodurch der Fokus noch deutlicher auf den virtuosen Variationen liegt.

Tabelle 4. Kürzungen in Busonis Ausgabe von 1915 und im Handexemplar Regers von Rheinbergers Bearbeitung

| <i>Busoni</i> | <i>Reger</i> |
|---|--|
| Aria | Aria. Andante espressivo |
| Variatio 1 a 1 Clav. | Var. 1. Più animato |
| Variatio 2 a 1 Clav. | Var. 2. Allegretto |
| Variatio 3. Canone all'Unisono. a 1 Clav. | Var. 3. Canone all'unisono. Andantino |
| Variatio 4. a 1 Clav. | Var. 4. Energico |
| Variatio 5 a 1 ô vero 2 Clav. | Var. 5. Con fuoco |
| Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav. | Var. 6. Canone alla Seconda |
| Variatio 7.a 1 ô vero 2 Clav. | Var. 7. Allegretto scherzando |
| Variatio 8. a 2 Clav. | Var. 8. Allegro |
| Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav. | Var. 9. Canone alla Terza. Moderato |
| Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav. | Var. 10. Fughetta. Alla breve |
| Variatio 11. a 2 Clav. | Var. 11. Allegro |
| Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav. | Var. 12. Canone alla Quarta. Andante |
| Variatio 13. a 2 Clav. | Var. 13. Andante |
| Variatio 14. a Clav. | Var. 14. Con fuoco |
| Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav. | Var. 15. Canone alla Quinta |
| Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav. | Var. 16. Ouverture. Maestoso |
| Variatio 17. a 2 Clav. | Var. 17. Allegro |
| Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav. | Var. 18. Alla breve |

⁸⁰ Postkarte Regers an Philipp Wolfrum vom 23. 9. 1911, zitiert nach *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente* (siehe Anm. 55), S. 213.

⁸¹ Meininger Museen: Inv.-Nr. XI-1802 / V N.

| | |
|--|---------------------------------------|
| Variatio 19. a 1 Clav. | Var. 19. Allegretto |
| Variatio 20. a 2 Clav. | Var. 20. Allegro marcato |
| Variatio 21. Canone alla Settima. a 1 Clav. | Var. 21. Canone alla Settima |
| Variatio 22. a 1 Clav. | Var. 22. Alla breve |
| Variatio 23. a 2 Clav. | Var. 23. Allegro |
| Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav. | Var. 24. Canone all'Ottava |
| Variatio 25. a 2 Clav. Adagio | Var. 25. Adagio espressivo |
| Variatio 26. a 2 Clav. | Var. 26. Allegro deciso |
| Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav. | Var. 27. Canone alla Nona |
| Variatio 28. a 2 Clav. | Var. 28. Allegretto |
| Variatio 29. a 1 o [^] vero 2 Clav. | Var. 29. Allegro |
| Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav. | Var. 30. Quodlibet |
| Aria | – |

Im Gegensatz zu Busonis Konzertversion fehlt auch die Wiederholung der *Aria* und damit das kontemplative Moment am Ende eines langen Konzertabends voller motivisch-thematischer Verwicklungen – doch auf diese Wiederholung hatte bereits Rheinbergers Erstdruck verzichtet.

Max Regers Revision

Beim Vergleich der Rheinberger'schen Originalbearbeitung und Regers Revision, die der Komponist brieflich ebenfalls „Bearbeitung“ nennt (siehe oben), überrascht vor allem eines: er behandelt den Notentext, d. h. die Tonsubstanz von Rheinberger-Bach, fast mit derselben Verbindlichkeit wie zuvor Rheinberger diejenige von Bach. Rheinbergers umfangreiche Zusätze werden von Reger im Wesentlichen beibehalten. Auch das originale Vorwort Rheinbergers von 1883 wird im Erstdruck nochmals abgedruckt und Reger fügt kein weiteres hinzu. Anders als Busoni verzichtet er auch auf Hinweise für eine gekürzte Konzertfassung, – zumal er um 1915 das Werk nurmehr in kompletter Form spielte.⁸² Ferner behält Reger Rheinbergers Angaben zum Satzcharakter der Variationen sowie die Metronom-Angaben bei – mit zwei Ausnahmen: Die Variation 13 wird bei Reger als *Adagio* statt als *Andante* bezeichnet, für die 17 schreibt er *Poco allegro* statt *Allegro* vor. In beiden Fällen scheint es sich um eine von Reger wohl als notwendig empfundene Anpassung der Angaben an die Metronom-Zahlen zu handeln, die nicht verändert werden. Die meisten Interventionen finden – gemäß Regers Prinzip, den eigentlichen Notentext in

⁸² Susanne Popp, Booklettext zur CD-Produktion mit Yaara Tal & Andreas Groethuysen (siehe Anm. 32), S. 20.

schwarzer Tinte, alle Dynamik-, Tempo- und Artikulationsangaben in roter Tinte einzutragen – auf Ebene der „roten Schicht“ statt. Sie führen, obgleich die Vortragsangaben zu Beginn erhalten bleiben, zu einer weitreichenden Veränderung des Klangcharakters der einzelnen Variationen. Darüber hinaus gibt es – neben sehr punktuellen Noten-Zusätzen (z. B. in Variation 3) – Verstärkungen und Neubeleuchtungen von melodischen Linien durch Hinzufügung von Ober- oder Unteroktaven bzw. durch Umoktavierungen, was zur Neuorganisation des Notentextes in beiden Klavieren führen kann (so insbesondere in den Variationen 11, 17, 18, 22, 26). Regers bearbeitende Revisionen beziehen sich, zusammengefasst, auf folgende Aspekte:

- durchgehende Aufhebung von Rheinbergers Bogensetzung und Ersetzung durch eine differenzierte Phrasierung
- Erweiterung bzw. Veränderung von Rheinbergers Dynamik und Artikulation
- Verzicht auf Rheinbergers Angaben für das Haltepedal, stattdessen Angaben für das linke Pedal (*una corda* bzw. *tre corde*)
- Auszeichnung thematisch relevanter Linien durch Tenuto-Striche (statt Rheinbergers Akzenten), zudem durch Angaben wie *espressivo*, *marcato* oder *dolce*
- Einfügung von agogischen Verläufen (*Ritardando - a tempo*)
- (Vereinzelte) Zusätze zum Bach'schen und Rheinberger'schen Notentext, insbesondere durch Oktavverstärkungen bzw. Umoktavierungen

Die Einfügung einer differenzierten, oft auf- oder abtaktigen Phrasierung, die Rheinbergers zumeist sehr gleichmäßig gesetzten ganztaktigen Bögen ersetzt, ist die augenfälligste Veränderung zur Rheinberger-Bearbeitung, die somit im Reger'schen Sinne im Vortrag modernisiert wird. Jene flexiblen Phrasengliederungen sind auch ein spezifisches Element von Regers eigenen Kompositionen, ebenso wie die Markierung von Themen durch Tenuto-Striche oder Bezeichnungen wie *espressivo*, *dolce*, *marcato*. Eine typisch Reger'sche Physiognomie erhält das Werk auch durch die eingefügten *Ritardando*-Strecken bei Abschnitts- oder Satz-Schlüssen, derer sich Reger in der *Aria* und in 13 Variationen bedient.⁸³ Diese agogischen Einzeichnungen sind spezifisch für Regers Bachspiel und finden sich auch in anderen Bach-Bearbeitungen aus seiner Feder. Die genannten Aspekte von Regers Bearbeitung treten oftmals gemeinsam auf, auf Ebene der „roten Schicht“ wird Rheinbergers Notentext durch den Reger'schen weitgehend überzeichnet. Auch hier seien vier Beispiele genannt, die die Veränderung des Klangcharakters der Variationen durch Reger dokumentieren.

⁸³ Kombinationen von *Ritardando* und *a tempo* finden sich in den Variationen 12, 13, 15 und 21; nur Abschnitts- bzw. Schlussritardandi in der *Aria* und den Variationen 9, 10, 17, 18, 19, 22, 24, 25 und 30 (dort auch bei Rheinberger).

Revisionsaspekt 1. Phrasierung – Variation 15

Die Variation 15, *Canone alla Quinta*, ist die erste Variation in Moll (g-Moll) und wird von Reger wie bereits bei Rheinberger als *Adagio* bezeichnet (bei Bach *Andante*). Nach einem *poco ritardando* zum Ende des ersten Abschnitts steht bei Reger der Beginn des zweiten Abschnitts (T. 17ff.) wieder im *a tempo*. Die Seufzer-Motive des Bach'schen Originaltexts (II. Klavier, linke Hand, T. 17–18) sind bei Rheinberger sprechend mit Zweierbindungen belegt, die auf Bach zurückgehen. Reger belässt diese, fasst sie jedoch in einen weiten, sechs Takte umspannenden übergreifenden Bogen ein; die in der melodischen Fortführung bei Rheinberger mal synkopisch, mal ganztaktig beginnenden taktweisen Bögen tilgt er. Die Kanon-Stimme in der rechten Hand des II. Klaviers, die dann in der rechten Hand des I. Klaviers in Umkehrung fortgesetzt wird, markiert Reger mit der Charakteranweisung *sempre espressivo*; die bei Rheinberger wiederum ganztaktig ausgerichteten Bögen ersetzt er durch taktübergreifend abtaktige Phrasen. Gleiches gilt auch für die von Rheinberger hinzukomponierte Stimme (I. Klavier, linke Hand), die in ähnlicher Weise „umphrasiert“ wird. Es kommt zu Schwerpunktverlagerungen und einem flexibleren und unruhigeren Klangbild, das durch die an der Kanon-Stimme orientierten und damit verzahnten *Crescendo-Decrescendo*-Sequenzen – bei Rheinberger sind I. und II. Klavier in der Dynamik synchronisiert – noch verstärkt wird.

Beispiel 7a. Variation 15, T. 17–22. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 41f.

Beispiel 7b. Variation 15, T. 17–22. Revision Regers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1915, S. 34

Revisionsaspekt 2. Dynamik – Variation 13

Bezüglich der soeben angesprochenen *Crescendo-Decrescendo*-Sequenzen besonders eindrücklich ist der Beginn der Variation 13, deren Vortragsangabe Reger wohl im Abgleich mit der Metronom-Angabe zu *Adagio* änderte. Diese ersten Takte, die nur das I. Klavier betreffen, sind noch ohne Notenzusätze von Rheinberger (diese kommen erst in T. 9 hinzu). Reger versieht die melodische Hauptstimme (rechte Hand) mit einer *espressivo*-Notierung, Rheinbergers generelle *dolce*-Anweisung ersetzend. Rheinbergers taktweise Bogensetzung wird, gleichsam in komplementärer Phrasierung, in taktübergreifende Bögen geändert, die mit dem zweiten Takteil beginnen und mit Abschluss des ersten Takteils enden. Die dynamischen Stufen Rheinbergers – *p* (T. 1) und *f* (T. 3) – übernimmt Reger und baut Rheinbergers einfaches *Crescendo* in T. 2 in kontinuierliche *Crescendo-Decrescendo*-Wellen ein, die dann die gesamte Variation prägen.

Beispiel 8a. Variation 13, T. 1–3. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 32

Beispiel 8b. Variation 13, T. 1–3, Bearbeitung Rheinbergers, manuell nachgezeichnete Revision Regers (die Schriftzüge „Adagio“, „espressivo“ und „ma dolce“ wurden aus Handschriften Regers einmontiert)

Revisionsaspekt 3: Faktur – Variation 22

Beispiel 9a. Variation 22, T. 1–5. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 59

The image shows a musical score for Variation 22, measures 1-5. It is in 2/4 time, marked 'Alla breve. ♩ = 92.' The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'p' and the second system is marked 'mf'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

In der bei Bach gravitatisch-imitatorisch angelegten *Alla-breve*-Variation 22 (II. Klavier bei Rheinberger), der Rheinberger im I. Klavier eine fließende melodische Ebene mit Wechselspiel beider Hände hinzufügt (siehe oben), ändert Reger grundlegend die Faktur und wählt dafür einen „den Satz Rheinbergers erweiternden Ansatz“.⁸⁴ Dieser Variationen-Beginn ist eine der wenigen Stellen, an denen er Rheinbergers „Ergänzungsstimme“⁸⁵ antastet: der „cembalierende“ Arpeggio-Akkord, Rheinbergers initialer Impuls, entfällt ebenso wie der Phrasenabschluss-Ton *g*¹ (T. 3, linke Hand I. Klavier). Sie fallen der Neuorganisation des Wechselspiels zum Opfer, bei der Reger die jeweils pausierende Stimme in der Ober- oder Unteroktave auffüllt, die Linie also durchgehend in zwei Oktaven abgespielt wird. Das Legato Rheinbergers löst er zugunsten einer kontinuierlichen Staccato-Notation auf; zusätzlich nimmt Reger eine klangliche Abstufung zwischen Bach'schem Notentext (*mf* und *tre corde* – wie bei Rheinberger) und Rheinbergers „Ergänzungsstimme“ (*pp* und *sempre una corda*) vor.

⁸⁴ Birger Petersen, *Regers Glanz* (siehe Anm. 6), S. 7.

⁸⁵ Ebenda.

Beispiel 9b. Variation 22, T. 1–5. Revision Regers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1915, S. 47

22. Veränderung

The image shows a musical score for Variation 22, titled "22. Veränderung". It consists of two staves, labeled I and II. Both staves are in the key of D major and have a tempo marking of "Alla breve" with a metronome marking of $\text{♩} = 92$. Staff I (the upper staff) is marked *pp* (pianissimo) and includes the instruction *(sempre una corda)*. Staff II (the lower staff) is marked *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction *(tre corde)*. The score shows the first five measures of the piece, with the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the right hand playing a more melodic line with some staccato articulation.

Revisionsaspekt 4: Klangcharakteristik – Variation 17

Die Metamorphose des romantischen Legato-Klanges zu einem, der den Hörer geheimnisvoll und „spukhaft leise“⁸⁶ in seinen Bann zieht, ist nirgends so ausgeprägt wie in der Variation 17. Diese ist bereits bei Bach eine spielfreudige, sehr pianistische angelegte Variation mit Etüden-Charakter,⁸⁷ in die Rheinberger stützende Achtelfiguren hineinwob (beide Klaviere, linke Hand). Bei Reger ist aus dem robusten *f* Rheinbergers ein *ppp* mit der charakteristischen Spielanweisung *sempre una corda e leggierissimo* geworden und wiederum wird statt weich geschwungener Legato-Interpretation durchgängiges Staccato-Spiel verlangt, wobei Reger bei der punktierten Achtel auf dem zweiten Taktteil jeweils einen kleinen Tenuto-Schwerpunkt setzt. Im I. Klavier findet überdies eine klangliche Aufhellung statt: Der originale Notentext (Bachs und Rheinbergers) wandert in die linke Hand, die rechte Hand übernimmt die neu hinzugefügte Oberoktave, d. h. erhält ein zusätzliches 4'-Register. Ohne die Tonsubstanz zu ändern, hat Reger damit ein neues Charakterstück geschaffen, durchaus verwandt mit den Kobold-Scherzi aus seiner Kammermusik (etwa dem *Allegretto* aus dem Klaviertrio e-Moll op. 102), die in ähnlich rasenden Staccati dahinhuschen.

⁸⁶ Susanne Popp, Booklettext zur CD-Produktion mit Yaara Tal & Andreas Groethuysen (siehe Anm. 32), S. 20.

⁸⁷ Vgl. Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 97.

Beispiel 10a. Variation 17, T. 1–8. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 47

The image displays a musical score for Variation 17, measures 1 through 8. The score is written for piano and is in 3/4 time. It is marked 'Allegro. ♩ = 400.' and 'f'. The score is divided into three systems. The first system shows the right and left hands with a circled 'f' in the right hand. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system shows the final measures of the variation.

Und wohl niemand war seinerzeit so prädestiniert, dieses Charakterstück zu spielen, wie der viel gerühmte *leggierissimo*-Pianist Reger, der mit „der blühenden und zarten Lyrik seines Spiels, der Schönheit seines Anschlages beinahe suggestiv“⁸⁸ zu fesseln wusste.

In der Zeit um 1915, als er seine Revision des Bach-Rheinberger'schen Notentextes anlegte, war Reger getrieben von der Idee, eine Aufführungstradition in eigener Sache zu schaffen: „man muß aufs Podium – der ‚Fall Reger‘ muß ‚chronisch‘ werden!“⁸⁹, schrieb er an den

⁸⁸ Walter Niemann, *Zweites Leipziger Bachfest. Erstes Kammermusikonzert*, (siehe Anm. 60).

⁸⁹ Brief Regers an Wilhelm Graf (Verlag N. Simrock) vom 5. 9. 1915, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVIII), S. 273.

Beispiel 10b. Variation 17, T. 1–8. Revision Regers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1915, S. 38

17. Veränderung

Poco Allegro $\text{♩} = 100$

ppp sempre una corda e leggerissimo

I

II

I

II

Verlag N. Simrock. Dieser Anspruch, durch intensive Konzerttätigkeit zu demonstrieren, wie seine Werke gespielt werden müssen, galt bis zu einem gewissen Punkt auch für die Interpretation von Werken anderer Komponisten. So veröffentlichte Reger im Herbst 1915 eine Konzertsfassung von Franz Schuberts Zwischenakt- und Ballettmusik aus *Rosamunde* (Schubert-B5), die er mit der Meininger Hofkapelle seit 1912 etwa zwanzigmal aufgeführt hatte. In diesem Sinne reflektiert auch seine Revision von Rheinbergers Bearbeitung der *Goldberg-Variationen* für zwei Klaviere Bach-H13 einerseits seine interpretatorischen Erfahrungen, die er mit wechselnden Duo-Partnern gesammelt hatte, und lässt andererseits Eigenarten des eigenen kompositorischen Personalstils durchscheinen. Auf diese Weise leistete er eine Bearbeitung der Bearbeitung Rheinbergers – und verfasste damit wieder ein Reger'sches Original. Auffällig ist, dass sein Meininger Handexemplar (siehe oben) neben den wohl nur für seine ersten Auftritte relevanten Kürzungsvorschlägen auch Einzeichnungen für den Vortrag enthält, die in die Druckfassung nicht (mehr) eingingen. Regers entwickelte seine Interpretationen also immer weiter, und die im Juli 1915 erschienene Ausgabe markiert sicherlich auch keinen Endpunkt dieses Prozesses. Und im Sinne dieser dynamischen Auseinandersetzung mit den *Goldberg-Variationen* behielt er sich im Moment einer Aufführung selbstverständlich auch das Recht vor, das Werk spontan immer wieder anders zu spielen.

CLAUDIA SEIDL

„Wir machen den ‚Meininger‘ Schluß“ Max Reger in Meiningen und Franz Schuberts *Rosamunde*-Musik

Noch 1900 musste Reger, beim Versuch in Dresden eine Anstellung zu bekommen, seine mangelnde Erfahrung zugeben: „Ein Orchester habe ich – kleine ‚Gast‘ausnahmen¹ abgerechnet, noch nicht dirigiert; denke aber, daß ich es wohl fertig brächte, die verschiedenen Taktarten auch beim Dirigieren unterscheiden zu können!“² Sechs Jahre später hebt Sergej Prokof'ev bei einer Aufführung der Serenade op. 95 in Sankt Petersburg – neben einer unkonventionellen Schlagtechnik „ohne professionelle Korrektheit“ – Regers suggestive Wirkung auf das Orchester hervor:

„Er dirigierte [...] irgendwie erstaunlich überzeugend mit den Händen das erklärend, was er von dem Orchester wollte. Seine Gesten waren völlig natürlich und ungezwungen so, wie wenn er sich nicht auf der Estrade, sondern bei sich zu Hause im Schlafzimmer, im Schlafrock, befände, aber das alles wirkte ganz selbstverständlich, legte gleichsam die Musik in den Mund.“³

Mit der Sinfonietta op. 90 war Reger zunehmend in eigener Sache als Dirigent tätig, doch erst im Januar 1909 fand in Hamburg neben seinem Violinkonzert mit Beethovens *Egmont-Ouvertüre* und Brahms' 3. Sinfonie „ein ernstzunehmendes Debut als Dirigent sinfonischer Traditionswerke“ statt.⁴ Bis zum Sommer 1911 hatte er bereits über 30-mal

¹ Bereits in seiner Wiesbadener Zeit trat Reger als Dirigent auf, wohl erstmals am 21. 11. 1891 (siehe *Wiesbadener Kurier, Mittelrheinische Zeitung* Nr. 325 vom 23. 11. 1891, Abendausgabe, S. 2); in Weiden ergaben sich solche Gelegenheiten am 19. 11. 1898 bei der Uraufführung der *Hymne an den Gesang* op. 21 mit der Weidener Liedertafel im Zuge des 60. Stiftungsfests oder bei einem Reger-Abend am 8. 1. 1899. Das Intermezzo mit dem Porges'schen Chor-Verein in München dauerte nur zwei Konzerte (15. 12. 1905 und 20. 3. 1906).

² Brief Regers an Johannes Schreyer vom 13. 11. 1900, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Mscr. Dresd. App. 721 V 174.

³ Sergej Prokof'ev, *Iz avtobiografii* [Aus der Autobiographie], in *Sovetskaja Muzyka* [Sowjetische Musik] 36. Jg. (1972), 3. Heft, S. 48; deutsche Übersetzung nach *imrg Mitteilungen* 14. Heft (2007), S. 19–21, hier S. 19.

⁴ Susanne Popp, *Gratwanderung. Regers Brahms-Interpretation*, in *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger - sein Schaffen - seine Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, S. 237.

fremde Werke dirigiert⁵ und fühlte sich auf einen Dirigentenposten vorbereitet. Nach dem Tod des Meininger Hofkapellmeisters Wilhelm Berger am 15. Januar 1911 bekundete Reger über den Interimsdirigenten und befreundeten Solocellisten Karl Piening sein Interesse, statt einer Bewerbung ist daher lediglich eine handschriftliche Notiz des Oberhofmarschalls erhalten: „Komponist Universalmusikdirektor Prof Dr Max Reger, Leipzig (nach Richard Strauss am bedeutendsten) würde die Stelle annehmen, wenn sie ihm angeboten werde. Soll trinken und soll nicht hervorragender Dirigent sein. Herr Prof Piening teilt mit[,] daß dieser Herr sich an ihn gewandt hat.“⁶ Keine uneingeschränkte Empfehlung also, vielmehr werden fachliche wie persönliche Kompetenzen angezweifelt.

Es kann hier nicht der Platz sein, ausführlich die reiche Literatur zu Reger und Meiningen vorzustellen oder zu berücksichtigen,⁷ noch Regers überreiche Konzerttätigkeit mit der

⁵ Vgl. *Max Reger in seinen Konzerten*. Teil 2: *Programme der Konzerte Regers*, hrsg. von Ingeborg Schreiber, Bonn 1981 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 7,2), S. 548–554.

⁶ Notiz Leo von Schleinitz' (Herzogliches Hofmarschallamt) um den 26. 1. 1911, zitiert nach Herta Müller „... daß ich nie mehr in eine Stadt gehen werde, wo ein ‚Hof‘ ist ...“ *Reger am Meininger Hof im Konflikt zwischen Zielen und Pflichten*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVII), S. 393. Fast gleichlautend ist die Notiz auf der Bewerberliste, im Faksimile abgedruckt ebenda, S. 395–397.

⁷ In chronologischer Abfolge seien an spezifisch auf Regers Meininger Tätigkeit bezogen auswahlweise aufgeführt: Hugo Holle, *Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms*, in *Almanach der Dt. Musikbücherei auf das Jahr 1924/1925*, hrsg. von Gustav Bosse, Regensburg 1924, S. 145–158; Max Reger. *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig u. E[rich] H[ermann] Mueller von Asow, Weimar 1949; Hermann Grabner, *Reger und die Meininger Hofkapelle*, in *Festschrift für Elsa Reger anlässlich ihres 80. Geburtstages am 25. Oktober 1950. Erinnerungen und Beiträge persönlicher Reger-Freunde*, Bonn 1950 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 2), S. 52–57; Heinz Ramge, *Max Regers Orchesterbehandlung, insbesondere seine Retuschen an Meininger Repertoirewerken*, Diss. Marburg 1966; Herta Müller, *Max Reger und die Meininger Hofkapelle*, in *Zur Musikentwicklung Meiningens. Kolloquium der Bezirksleitung Suhl des Kulturbundes der DDR*, Meiningen 1986, S. 98–109; Susanne Popp, *Gratwanderung. Regers Brahms-Interpretation*, in *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger - sein Schaffen - seine Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, S. 236–244; Herta Müller, „... daß ich nie mehr in eine Stadt gehen werde, wo ein ‚Hof‘ ist ...“: *Max Reger am Meininger Hof im Konflikt zwischen Zielen und Pflichten*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVII), S. 391–456, geringfügig rev. als *Max Reger in Meiningen*, Meiningen 2023; Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziersmesser ...“: *Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers*, ebenda, S. 457–475; Christiane Wiesenfeldt, „Sie und ich wollen Brahms dienen ...“ *Max Reger, Fritz Steinbach und die Retuschen in Brahms-Sinfonien*, in *Die Tonkunst* 1. Jg. (2007), 1. Heft, S. 20–44; Christopher Anderson, „Die reale Welt u der nur Künstler werden eben immer Gegensätze bleiben“: *Musik und Gesellschaft im Wirken des Meininger Hofkapellmeisters Max Reger*, in *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, hrsg. von Susanne Popp u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2010 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXI), S. 265–272; Susanne Popp, *Neues von Max Reger und der Meininger Hofkapelle*, in „*Max Reger – Accorदारbeiter*“. *Max Reger in den Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek vom 21. Januar bis 6. März 2011. Erstaussgabe von 39 Briefen an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, Red. Ingrid Rückert u. Reiner Nägele, München 2011, S. 71–74; Sven Marco Karemer, *Die Retuschen Max Regers in den Meininger Dirigierpartituren der Brahms-Symphonien vor dem Hintergrund der Musikauffassung von Johannes Brahms*, Magisterarbeit Mainz 2011; Hans-Joachim Hinrichsen, *Zwischen Enthusiasmus und Desillusionierung. Die Meininger Hofkapelle unter Hans von Bülow (1880–1885) und Max Reger (1911–1914)*, in *Die Tonkunst* 5. Jg. (2011), 4. Heft, S. 507–515; Maren

Meininger Hofkapelle zu skizzieren. Einige Schlaglichter müssen genügen.

Mit Reger konnte Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen einen „Star“ für Meiningen gewinnen. Doch das Vergnügen war durchaus nicht einseitig, denn Reger gelangte durch dieses Orchester zu einem eigenen Klangkörper, der ihm nicht zuletzt auch als Experimentierkasten und Werbemittel für eigene Werke diente. Während seiner Meininger Zeit kam es in über 150 Konzerten zu wenigstens 155 Aufführungen Reger'scher Orchesterwerke.⁸ Entstand die *Lustspielouvertüre* op. 120 noch in Leipzig in Erwartung der neuen Aufgabe, folgten ab Mai 1912 in dichter Folge acht mit Opuszahl versehene Orchesterwerke (opp. 124, 125, 126, 128, 130, 132, nach Kriegsausbruch noch opp. 136, 140) sowie Bearbeitungen eigener und fremder Lieder für Singstimme und Orchester; ferner Bearbeitungen für Orchester.

Eigene Werke versah Reger von Anbeginn mit seiner charakteristischen roten Schicht, die dem Interpreten Aufschluss über musikalische Parameter abseits des schwarzen Notentextes geben sollte. Diese schriftliche Auszeichnung mit Dynamik, Artikulation, Bögen und dergleichen war für ihn ein eigenständiger Arbeitsschritt im Kompositionsprozess. Auch auf die Orchesterpartituren fremder Werke konnte er dieses Prozedere weitestgehend übertragen und ergänzte den gedruckten Partituren seine roten Vortragsbezeichnungen.⁹ Regers fast tägliche Berichterstattung an den Herzog während der Konzertreisen mit dem Meininger Orchester geben Aufschluss über seine Arbeitsweise. Aus Kassel schreibt er:

„Ich habe entsetzlich viel Arbeit durch das Musikfest; ich muß all die Werke, die da zur Aufführung kommen, genauestens bezeichnen u. sitze während unserer jetzigen Reise jeden freien Augenblick im Hotel, an den Partituren fürs Musikfest arbeitend, nachdem ich schon vorher in Meiningen jeden Abend bis tief in die Nacht hinein an den Partituren gearbeitet habe.“¹⁰

Der Herzog zeigt nicht nur Mitgefühl mit dem schwer arbeitenden Reger, sondern auch Interesse:

„Was ist denn unter dieser Arbeit eigentl. gemeint? Aus der Zeit, wo ich noch Noten ansah, entsinne ich mich, daß diese die Bezeichnung ihrer Componisten haben. Verfeinern Sie diese Bezeichnung so z. B., daß Sie statt p pp–p pp ppp pppp schreiben? Oder verstehen Sie Veränderungen an den Noten selbst darunter?“¹¹

Goltz, *Die Berger-Rezeption im Spiegel der Korrespondenz von Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen mit Max Reger und weiterer Quellen*, in *Wilhelm Berger (1861–1911). Komponist – Dirigent – Pianist*, hrsg. von Irmind Capelle u. Maren Goltz, München 2013 (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Bd. 6), S. 11–36; Wolfgang Rathert, *Steuermann oder Ruderknecht? Max Reger als Dirigent der Meininger Hofkapelle*, in *Die Tonkunst* 11. Jg. (2017), 3. Heft, S. 346–354.

⁸ Vgl. *Max Reger in seinen Konzerten* 2 (siehe Anm. 5), S. 384ff.. Nach seinem Antrittskonzert wurden bereits am 26. 12. 1911 bei dem traditionellen Konzert zum Besten der Witwen- und Wissen-Pensionskasse der Hofkapelle als fünfter und letzter Programmpunkt Regers *Hiller-Variationen* op. 100 gegeben.

⁹ Siehe die einschlägige Literatur hierzu.

¹⁰ Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 3. 2. 1913, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig u. Erich Hermann Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 405.

¹¹ Brief Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen an Reger vom 11. 2. 1913, zitiert nach ebenda, S. 410f.

Dass der Herzog im Anschluss so direkt nachfragt, zeugt vom vertrauensvollen Umgang der beiden Herren miteinander: „Ich kann mir gerne vorstellen, daß Sie die Compositionen unserer Meister gerne in höherer Potenz zu Gehör bringen wollen. Würden Sie denn aber dankbar dafür sein, wenn ein bedeutender Componist Ihre Werke in höherer Potenz zu Gehör brächte?“¹² Reger erklärt sich in einem Brief aus Gießen:

„Meine Arbeit für die Partituren des Musikfestes besteht darin, daß ich alle Orchesterstimmen in der Partitur genauestens mit < > marcato, espressivo, agitato etc. etc. versehen muß; diese Zeichen werden von den Komponisten viel zu wenig selbst geschrieben. Unsere Erfolge basieren darauf, daß wir alle die von mir hinzugesetzten Zeichen genau beachten, wodurch unser Vortrag so sehr plastisch wird.“¹³

Auf die Frage zum Eingreifen auf Notenebene erwidert Reger: „Ich selbst wäre dankbar, wenn ein bedeutender Componist meine Werke in höhere Potenz zur Ausführung bringt; ich selbst nehme solche kleinen Veränderungen nur mit äußerster, größter Vorsicht vor. Der Stil des Componisten muß natürlich unter allen Umständen unangetastet bleiben! Das sind meine Gesichtspunkte!“ Von Regers Standpunkt des beginnenden 20. Jahrhunderts und seinem Hang zur überdeutlichen Mitteilung seiner Intention empfand er „diese Zeichen [...] von den Komponisten viel zu wenig selbst geschrieben.“¹⁴

Der vor allem in Meiningen erhaltene Quellenbestand von Regers eingerichteten Dirigierpartituren bietet Einsicht in seine Interpretationseigenheiten und damit auf sein musikalisches Denken. Die Musik wechselt erstmals vom Schrift- zum Klangereignis, wenn die Partitur vollständig durchgearbeitet, die Stimmen penibel eingerichtet waren und die Orchesterproben beginnen konnten. Der Reger-Schüler, Cellist und spätere Musikwissenschaftler Antoine-Élisée Cherbuliez gibt der breiteren Öffentlichkeit einen Einblick in die Regers Werkstatt:

„Er sagte mir oft: ‚Partitur lesen ist wichtiger als Partitur spielen.‘ Und obwohl er das letztere natürlich in Vollendung beherrschte, so genügte es ihm doch vollkommen, die Partitur nur vor sich zu sehen. Es war ein merkwürdiges Schauspiel, diesen gottbegnadeten Künstler zu beobachten, wenn er eine Partitur vornahm und augenblicklich und mit unfehlbarer Sicherheit, rein am Notenbild alle Klangwirkungen beurteilte und danach seine so sorgfältig in die Partitur und Stimmen eingetragenen dynamischen und agogischen Bemerkungen ausführte.“¹⁵

Demnach scheint der Weg vom Notenbild zur Klangwirkung bei Reger bereits durch das Partiturlesen durchschritten worden zu sein. Regers pedantischer Versuch, deutlich verstanden zu werden – in Briefen wie eigenen Kompositionen – spiegelt sich auch in diesen Anweisungen an die Orchestermusiker wider. Die peniblen Direktiven waren auch

¹² Ebenda, S. 411.

¹³ Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 15. 2. 1913, zitiert nach ebenda, S. 415.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Antoine-Élisée Cherbuliez, *Max Reger und die Meiningen Hofkapelle*, in *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, 56. Jg. (1916), 29. Heft, S. 322. Cherbuliez' Ausführungen erschienen 1916–1921 in insgesamt elf Folgen.

arbeitsökonomisch notwendig, da er „bei seiner angespannten Konzerttätigkeit nur die letzten Proben übernehmen“ konnte, das „Einstudieren [wurde] zunächst vom Konzertmeister besorgt, und da war es schon gut, daß jeder Musiker gleich zu Anfang über die genauen Absichten Regers informiert wurde.“¹⁶ Durch die Erweiterung des Kernbereichs der gedruckten Partitur um seine vielzähligen schriftlich fixierten und in die Stimmen übertragenen Interpretationswünsche wurde das Notenmaterial zu einem reproduzierbaren Vermittler seines Klangideals, das auch hundert Jahre später der ‚Nach-Schaffung‘ von Regers Klangvorstellungen äußerst dienlich sein sollte.¹⁷ Noch bevor es zu einer Durchspielprobe kam, war Reger daran gelegen die Werke durchzusprechen. Fritz Busch blickt auf diese Probenarbeit zurück: „Regers Art zu Proben war auch völlig anders als die anderer prominenter Dirigenten der damaligen Zeit: Zuerst wurde der Satz durchgesprochen, wobei jedem einzelnen Spieler nochmals das, was ihm in seiner Stimme in roten Zeichen so eindringlich entgegenleuchtete, eingehämmert wurde. Dann ging es ans Durchspielen“¹⁸ War Reger also selbst von der Eineindeutigkeit seiner Einzeichnungen nicht überzeugt? Wollte er seine Musiker auf das folgende Stück einstimmen, oder zeugt auch diese gedoppelte Information in Zeichen und Worten von seinem Drang richtig verstanden zu werden? Jedenfalls verhalf ihm dieses Vorgehen zu einer verkürzten und effektiven Probenzeit, denn „Neue Sachen (hauptsächlich eigene Werke) brachte er nach zwei- bis dreimaligem Durchspielen soweit, dass er ans Ausfeilen gehen konnte“.¹⁹ Cherbuliez berichtet weiterhin:

„Er hatte die Gewohnheit, in allen Stimmen an Stellen, die ihm thematisch wichtig erschienen, ausser den dynamischen Bezeichnungen noch das Zeichen ‚Marcato‘ hinzuzufügen, und diese Marcatostellen in der von Reger dergestalt bearbeiteten Partitur geben den lehrreichsten und interessantesten Aufschluss über seine Art, den roten Faden eines musikalischen Gedankens zu finden und zu verfolgen.“²⁰

Diese Hervorhebung horizontal-thematischer Elemente bedarf gleichzeitig der dynamischen Rückstufung von vertikal-harmonischen Stimmen.

„Mittel- und Füllstimmen mussten oft zurücktreten, oft, manchmal zu Unrecht, ganz verschwinden, wenn nur der Hauptgedanke klar in Erscheinung trat. Zu diesem Zweck bezeichnete er mit unglaublichem Fleiß die Partitur und meist auch selbst die Orchesterstimmen mit Bemerkungen wie *marcato*, *marcatissimo*, *espressivo*, *strich crescendo* und *decrescendi* durch, um sie in zwei oder drei *p* umzuwandeln [...]. Er erreichte damit sofort einen klaren Eindruck des musikalischen Baues.“²¹

¹⁶ Fritz Busch, *Max Reger als Dirigent*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 3. Heft (1923), S. 2.

¹⁷ Am 8. Mai 2016 dirigierte Michael Schönheit zum Zentenarium die Merseburger Hofmusik in einer historisch informierten Aufführung der *Mozart-Variationen* op. 132 im Leipziger Gewandhaus, für die Regers Dirigierpartitur und die von Reger eingerichteten Orchesterstimmen (heute in den Meininger Museen) herangezogen wurden.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Antoine-Élisée Cherbuliez, *Max Reger und die Meininger Hofkapelle* (siehe Anm. 15), 57. Jg. (1917), 24. Heft, S. 274.

²⁰ Ebenda, 56. Jg. (1916), 30. Heft, S. 333.

²¹ Fritz Busch, *Begegnung mit Dirigenten*, in *Musica* 12. Jg. (1958), 12. Heft, S. 720.

Überraschend mag sein, dass Reger „meist auch selbst die Orchesterstimmen“ mit seinen roten²² Einträgen versah, bedenkt man den zeitlichen Aufwand dieser Abschreibetätigkeit bei seinem ohnehin gigantischen Arbeitspensum, doch auch die Sendung von ausgearbeiteten Partituren zum Konzertmeister „behufs Übertragung der Zeichen in die einzelnen Stimmen“²³ sind belegt.

Laut Zeitzeugen war Regers Ansatz als Dirigent eine „klingende Analyse“ [...], ohne dabei den Eindruck akademischer Starre zu erwecken.²⁴ Eine Ästhetik also, die auch an die Ansätze der Wiener Schule mit ihren Fragestellungen zur Verständlichkeit von Musik erinnert. Diesem Grundgedanken wurden allerdings nicht nur seine eigenen Werke unterworfen, sondern auch jene aus dem 18. und 19. Jahrhundert, deren kompositorische Faktur nach anderen Prinzipien gestaltet ist. Daraus ergab sich so manche Kritik, seine Brahms-Interpretationen und -Retuschen wurden insbesondere in Meiningen als Ort der Brahms-tradition zwiespältig aufgenommen. Auf den Konzertreisen hingegen scheint dieser Reger'sche Ansatz gemäß der vielen positiven Rezensionen recht freundlich aufgenommen worden zu sein, und gegenüber seinem Dienstherrn kann Reger von einer Konzertreise aus Landau schreiben:

„Wir haben überall größte Erfolge gehabt; überall hat man rückhaltlos den Ernst unserer Darbietungen, die Vornehmheit unserer Programme, die ausgezeichnete Durchführung der Programme anerkannt; man merkt eben, daß zielbewußt bei uns musiziert wird, daß jedes Kunstwerk so interpretiert wird, daß der Aufbau der Werke, die Verarbeitung der Themen und Motive äußerst klar hervortritt. Es ist das die Frucht unserer emsigen Arbeit in Meiningen und ich glaube sagen zu dürfen, daß außer uns kein Orchester in Deutschland so plastisch spielt wie wir.“²⁵

Diese Plastizität lässt sich recht bildlich an seinen Eintragungen in den Dirigierpartituren nachvollziehen, die mehrere Autoren ausführlich erkundet haben.²⁶ Hier sei beispielhaft aus Johannes Brahms' 3. Sinfonie op. 90 Probenbuchstabe B vorgestellt (Abb. 1), wo der „Hauptgedanke“ von der 1. Oboe über die 1. Klarinette mit einem großen blauen Pfeil samt „espress[ivo]“ in die fortan führende Violin-Stimme übergeht, während die Holzbläser vom *pp* zum *ppp* bzw. in der Flöte gar zum *pppp* diminuiert werden.

Das Hervortreten der führenden Stimme wird gleichzeitig durch das Zurückdrängen der Füllstimmen unterstützt. Reger scheute auch nicht vor Retuschen zurück, wie der Verdoppelung der (Violoncello-)Hauptstimme im *marcatissimo* durch die Fagotte (Abb. 2), die weniger als Hervorhebung qua Lautstärke als vielmehr als Veränderung der Klangcharakteristik begriffen werden können. Abgesehen von Präzisierungen in der Dynamik und

²² Fritz Busch, *Max Reger als Dirigent* (siehe Anm. 16), S. 2.

²³ Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 9. 11. 1911, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen* (siehe Anm. 10), S. 46.

²⁴ Christopher Anderson, *Einiges über Max Regers Bach-Spiel*, in *Annäherungen an Max Reger* (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bd. 8), S. 152–153.

²⁵ Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 5. 2. 1912, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen* (siehe Anm. 10), S. 121.

²⁶ Siehe die Literaturhinweise Anm. 7.

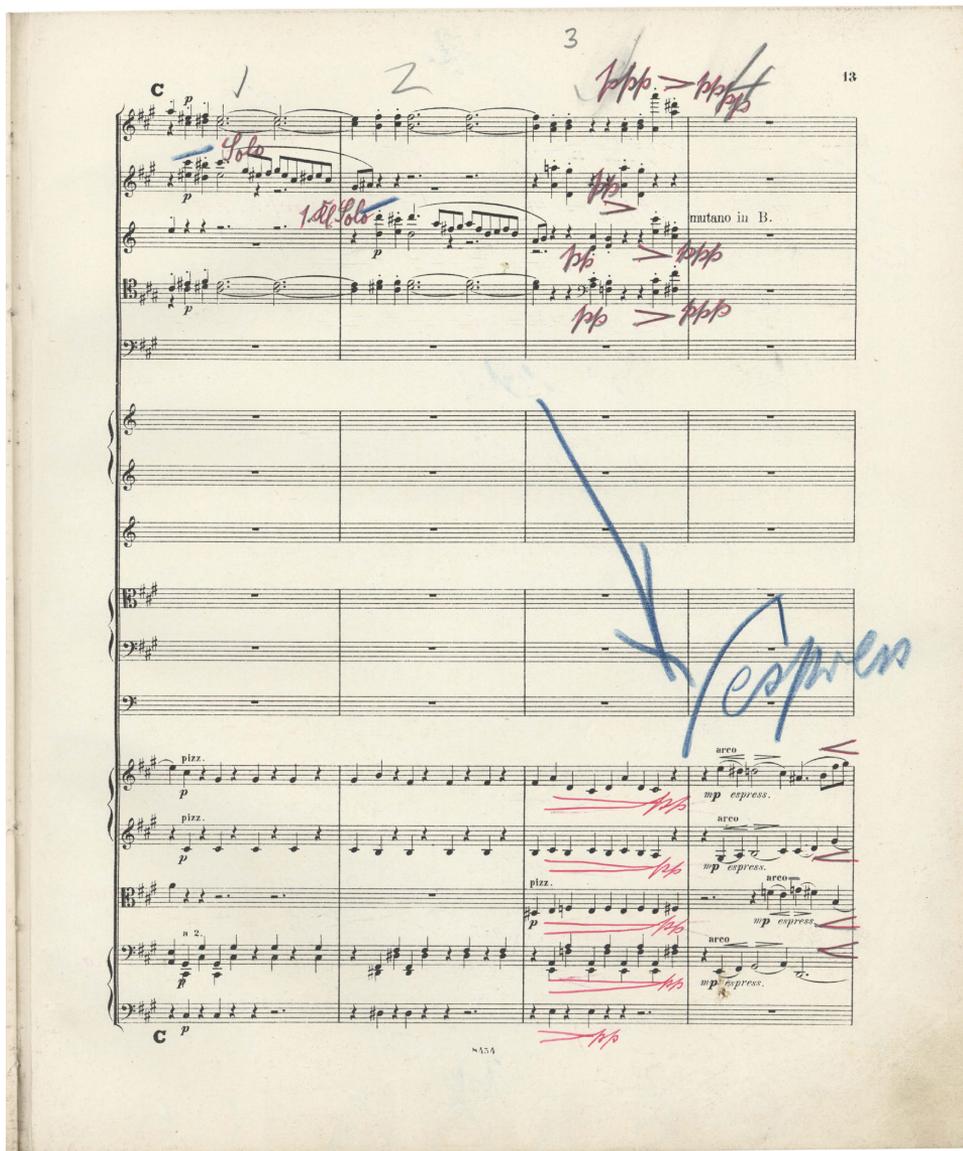


Abbildung 1. Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90, Dirigierpartitur Regers, S. 13; Meininger Museen: Inv.-Nr. XI-1 4613 / V N 1099. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

The image shows a page of a handwritten musical score for Johannes Brahms' Symphony No. 3, Op. 90, page 21. The score is written in G major and 3/4 time. It features a conductor's score with four staves (two vocal staves and two piano staves) and a piano score with four staves. The page is heavily annotated with handwritten notes in blue and red ink.

Blue Annotations:

- A large blue '72' is written at the top left.
- A blue '6' is written in the first measure of the vocal staves.
- A blue 'ff' is written in the first measure of the piano staves.
- A blue 'marcato' is written above the piano score.
- A large blue signature 'Cello' is written at the bottom, followed by 'ff' and '(möglichst viel Bogen!)' in blue ink.

Red Annotations:

- Red 'f' and 'ff' markings are present in the piano score.
- Red 'marcato' and 'marcatissimo' markings are written in the piano score.
- Red notes on the right side include: '+ fissa 1. Fagott', 'Vortrag mit Cello', 'missare', '(in der 2. Fagott)', 'mit ca. 1/2 Takt', '(Bogen wie im Cello!)', and '(Bogen wie im Cello!)'.

Abbildung 2. Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90, Dirigierpartitur Regers, S. 21; Meininger Museen: Inv.-Nr. XI-1 4613 / V N 1099. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

Abbildung 3. Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90, Dirigierpartitur Regers, S. 45; Meininger Museen: Inv.-Nr. XI-1 4613 / V N 1099. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

gelegentlichen Umorchestrierungen griff Reger bisweilen auch in die Phrasierungen ein, wie zu Beginn dieses zweiten Satzes (Abb. 3). Diese Phrasierungsänderung ging auch in seine Bearbeitung für Klavier zu 2 Händen Brahms-B4 von 1914/15 ein.²⁷ Überhaupt war es von Anbeginn seiner Tätigkeit in Meiningen sein Ansinnen, die dort mit dem Orchester gesammelten Erfahrungen zu publizieren:

„Mit der Firma C. F. Peters (Leipzig) hab' ich vereinbart, daß all die Erfahrungen, die ich in Meiningen bei klassischen Werken mache in der Instrumentierung, der Symphonien etc., was da eventuell geändert werden muß, um es plastischer zu gestalten oder ein ‚Untergehen‘ im Orchester zu vermeiden, daß all diese Erfahrungen als ‚Anhang‘ zu den Partiturausgaben der Firma C. F. Peters veröffentlicht werden.“²⁸

Schuberts Zwischenakt- und Ballettmusik aus *Rosamunde* D 797 und Regers Schubert-B5

Die einzige derartige gedruckte Veröffentlichung seiner Erfahrungen aus Meiningen ist Zwischenakt- und Ballettmusik aus Franz Schuberts *Rosamunde* D 797 in Konzertfassung, deren Aufführung in den Rezensionen stets besonders positiv hervorgehoben wurde.²⁹ Merkwürdigerweise hat sich noch keine der zahlreichen Arbeiten zu Regers Tätigkeiten in Meiningen besonders mit diesem Werk befasst.

Bereits ab Januar 1912 hatte Reger diese Zwischenaktmusik III und Ballettmusik II beinahe vierzigmal³⁰ mit dem Meininger Orchester zur Aufführung gebracht. Schon unter Hans von Bülow und Fritz Steinbach hatte die konzertante Aufführung dieser Schauspielmusik Tradition, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts „zu den bekanntesten Werken Schuberts“³¹ zählte.

Franz Schubert hatte im Dezember 1823 drei Chöre, eine Romanze sowie die Zwischenakt- und Ballettmusiken zu *Helmina von Chézys* großen romantischen Schauspiel *Rosamunde, Fürstin von Cypern* komponiert. Die Schauerromantik um das Hirtenmädchen, das eigentlich die Prinzessin ist, samt Geistererscheinungen, Giftanschlägen und Intrigen fiel bei Presse und Publikum durch, wäre beinahe verschollen, doch Schuberts Musik wurde populär. Wohl auch, weil er sich in seiner Vertonung ganz auf den Charakter der Handlung einließ. So beendete er die zweite Ballettmusik mit einem offenen *g-d-a*-Klang im *ppp* samt Fermate, der unmittelbar auf die nächste Szene überleiten sollte. Die von Kritikern und Publikum gefeierten Chöre wurden später – mit Klavierbegleitung –

²⁷ Siehe hierzu Jürgen Schaarwächter, *Brahms' Sinfonik in Regers Klaviertranskriptionen*, in *Reger-Studien 11. Bearbeitung als Original. Tagungsbericht Karlsruhe 2024*, Druck in Vorbereitung.

²⁸ Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 18. 7. 1911, zitiert nach ebenda, S. 38.

²⁹ Beispielsweise Dr. N., *Konzert*, in *Freiburger Zeitung* 129. Jg (1913), Nr. 311 vom 13. 11. 1913, Abendausgabe, S. 1: „Den Glanzpunkt der Orchesterleistungen bildete die Zwischenakt- und Ballettmusik aus Schuberts *Rosamunde*.“

³⁰ Vgl. *Max Reger in seinen Konzerten 2* (siehe Anm. 5), S. 552.

³¹ Christine Martin, Vorwort, in Franz Schubert *Rosamunde, Fürstin von Cypern*, hrsg. von Christine Martin (Nr. 1–9) u. Walther Dürr (Ouvertüre), Kassel 2015 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie II, Bd. 9), S. XX.

als op. 26 gedruckt, das Maggiore-Thema der dritten Zwischenaktmusik fand Eingang in das „Rosamunde“-Streichquartett a-Moll op. 29 D 804 und wurde in abgewandelter Form zum Variationen-Thema des dritten der *Vier Impromptu* op. posth. 142 für Klavier (D 935). Die Instrumentalnummern gerieten in Vergessenheit, erst 1865 wurden in einem Benefizkonzert die Ouvertüre zu *Alfonso und Estrella* und zwei Zwischenaktmusiken gegeben. Ausgehend vom Erstdruck der Zwischenakt- und Ballettmusiken bei C. A. Spina von 1866 und 1867 folgte eine bis heute ungebrochene Aufführungstradition. In Unkenntnis des verschollenen Librettos³² erfolgte dies in konzertanter Weise, meist als Kombination einzelner Sätze. Bereits nach den ersten Aufführungen wurde überlegt, wie diese eigentlich drameninhärente Bühnenmusik im Konzert erklingen könnte und beispielsweise festgestellt, dass man die Folge aus der Ouvertüre³³ und den beiden Ballettsätzen „recht wohl als dreitheilige Symphonie bezeichnen kann.“³⁴ Bereits der posthume Erstdruck hatte kundenorientiert den oben angesprochenen Ballettschluss für eine konzertante Aufführung funktional eingerichtet, indem der folgende 16-taktige Wiederholungsteil in der Haupttonart G-Dur als Schlussgruppe angehängt wurde. Dadurch änderte sich der Charakter von der schauerromantischen Erwartung des Ungewissen zum *Lieto fine* – für den Konzertsaal durchaus gefällig. Sowohl die Gesamtausgabe³⁵ als auch spätere Bearbeitungen übernahmen diesen Konzertschluss.

Bereits vor seinem Antritt in Meiningen hatte Reger die Partituren von „Entr’acte [...] u. Ballettmusik“ bei Breitkopf & Härtel bestellt, die auf der Gesamtausgabe beruht.³⁶ Damit lag auch ihm die editorische Lösung der Gesamtausgabe vor, er folgte diesem Schluss allerdings nicht. In der Dirigierpartitur vermerkte er über dem Probenbuchstaben C „8 vor A!!“ (Abb. 6). Er übernimmt also nicht den folgenden Forte-Teil bis zum vorgesehenen *Fine*, sondern fügt eine Coda mittels des ersten Couplets an, ein Formteil, der laut seiner Eintragung in der Dirigierpartitur „bei der Wiederholung aber viel zarter“ erklingen soll. Bei der Stichvorlage für Schubert-B5 notierte er diese Coda auf einer eigenen Manuskriptseite und erklärte im Begleitschreiben an Breitkopf & Härtel: „Den Schluß, den Schubert in der Ballettmusik Gdur macht, machen wir nicht, sondern wir machen den ‚Meininger‘ Schluß; deshalb liegt dieser Schluß [...] ausgeschrieben bei!“³⁷ Ohne zu

³² Eine spätere, überarbeitete Version, die Chézy 1853 am Stuttgarter Hoftheater eingereicht hatte, ist unter der Signatur cod. theatr. 1881 in der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart überliefert.

³³ Zu *Rosamunde, Fürstin von Zypern* hat Schubert keine Ouvertüre komponiert; zur Uraufführung wurde jene zur Oper *Alfonso und Estrella* D 732 verwendet; nach Schuberts Tod fand überwiegend die Ouvertüre zu dem Schauspiel *Die Zauberharfe* D 644 Eingang in die Aufführungstradition.

³⁴ *Zweites philharmonisches Konzert am 20. November in Hamburg*, in *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3. Jg. (1868), 49. Heft (2. 12. 1868), S. 391.

³⁵ Franz Schubert, *Musik zu Helmina von Chézy's vieraktigem Schauspiele Rosamunde von Franz Schubert*, hrsg. von Johann Nepomuk Fuchs, Leipzig 1893 (= Franz Schubert's Werke, Serie XV: Dramatische Musik, Bd. 4, Nr. 8).

³⁶ Brief Regers an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 10. 7. 1911, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung.

³⁷ Brief Regers an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 6. 9. 1916; Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung.

Ballettmusik II. 17

§ Andantino.

The image shows a page of a musical score for 'Ballettmusik II', page 17, by Franz Schubert. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Flauti, Oboi, Clarinetten in C, Fagotti, Corni in G, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The tempo is marked 'Andantino'. The score is heavily annotated with red ink. On the left side, there are vertical notes: 'Rosa tan', 'die Flauten', 'C Clarinetten', 'mit allen', 'B Clarinetten', and 'Fagotti'. In the center, there is a large handwritten note: 'aus dem Waldenfolien alle', with 'und ganz tan!' written below it. There are also various dynamic markings and performance instructions in red, such as 'grazioso', 'pp', 'mf', 'p', 'cresc.', and 'salt.'.

Flauti.

Oboi.

Clarinetten in C.

Fagotti.

Corn in G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

§

Part. B. 962.

Abbildung 4. Franz Schubert, Musik zu *Rosamunde*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1896], Dirigierpartitur Regers, Ballettmusik II, S. 17; Meininger Museen: Inv.-Nr. XI-1 4642 / V N 1128. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

Soprano A!

C

Göbeln i. F. H. H.

20

C

G

Part. B. 902.

Fine.

Abbildung 6. Franz Schubert, Musik zu *Rosamunde*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1896], Dirigierpartitur Regers, Ballettmusik II, S. 20; Meiningen Museen: Inv.-Nr. XI-1 4642 / V N 1128. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

wissen, dass Schubert eigentlich einen anderen Schluss – ebenfalls im *ppp* – vorschrieb, ändert Reger seine Vorlage bewusst ab. Es scheint fast, als hätte er gemerkt, dass dieser Schluss nicht unbedingt dem Willen des Komponisten entsprach. Zwar schreckte Reger nicht grundsätzlich vor Retuschen zurück, doch in den Kern-Notentext griff er nur mit Bedacht ein. Hier jedoch wurde nicht eine Stimme gedoppelt, ein Instrument getauscht oder eine Phrasierung geändert – wie anderweitig oft geschehen – sondern das Schlusswort umformuliert und zwar nicht in heiterem Forte, sondern als Coda mit der Rückbesinnung auf den Anfang und dynamisch nochmals nach unten gedrosselt im *ppp*. Damit ist dieser „Meininger“ Schluss dem originär „Schubert“-Schluss deutlich näher. In der gedruckten Reger-Fassung unterstützen zudem die Streicher mit *ppp*-Pizzicato den letzten Takt der Bläser.

An etlichen anderen Stellen erweiterte Reger zudem die von Schubert vorgegebene Dynamik-Spanne (von *pp* bis *f*) insbesondere in den Piano-Bereichen, die durch Regers Eintragung mit Bleistift und roter Tinte eine deutliche, oft echodynamische Ausdifferenzierung von *p* über *pp* bis hin zu *ppp* zeigen. Dies intensivierte Reger noch dadurch, dass die meisten der Wiederholungsabschnitte derartige Hinweise erhielten: „bei der Wiederholung alle pianostellen dann *pp*“ oder Echostellen dynamisch abgestuft wurden (Abb. 6). Auch dadurch überzeugte Reger mit seinem Orchester die Kritiker, wie 1913 in Dortmund: „Ich schätze ein Orchester oder Chor nach seiner Ausführung des Pianissimo ein. Wahrlich, das war ein Pianopianissimo, sowohl in den Streichern als auch besonders in den Bläsern (ich gedenke lebhaft der großartigen Echostelle bei den Holzbläsern) – und das kann den Meinigern nicht jedes Orchester nachmachen.“³⁸

Wie für seine eigenen Orchesterwerke und eingerichteten Dirigier-Partituren charakteristisch, fügte er auch hier den hervorzuhebenden Stimmen entsprechende Begriffe wie „Solo“ und/oder „grazioso“ sowie „marcato“ hinzu oder ergänzte auf instrumentenspezifischer Klangebene beispielsweise bei den Streichern zur Vermeidung der leeren Saiten die entsprechende *sul*-Angabe. Der angedachte – und in der Erstausgabe von Schubert-B5 erfolgte – Wechsel von C- zu B-Klarinetten hat wohl weniger klangästhetische als praktische Gründe. Gleich einer Werbebotschaft ist am unteren Rand der ersten Notenseite der Erstausgabe zu lesen: „Diese Bearbeitung war ursprünglich für die Meininger Hofkapelle bestimmt, die sie auf ihren Konzertreisen wie vorliegend benutzt hat.“ Dementsprechend hatte er auch keine übliche autographe Stichvorlage eingereicht, sondern zeichnete in die vom Verlag angeforderten³⁹ Partituren seine Auszeichnungen ein.⁴⁰

Der Großteil der Abweichungen von Regers Erstausgabe und der Vorlage lässt sich durch die Eintragungen in der Dirigierpartitur nachverfolgen, auch wenn Reger so manche Gabel nicht übertragen, andere hinzugefügt oder einzelne *pp* in der Dirigierpartitur dann

³⁸ N. F., *Max Reger und seine Meininger*, in *Tremonia* (Dortmund) vom 5. 2. 1913, S. 5 zum Konzert am 3. 2. in der Kronenburg Dortmund.

³⁹ Postkarte Regers an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 18. 8. 1915; Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung.

⁴⁰ Diese eingereichte Stichvorlage verblieb – infolge Regers Tod – vermutlich im Verlag und muss als verschollen gelten.

doch zu *ppp* verändert hat. Auf rhythmischer Ebene gibt es eine Bearbeitung, die nicht in der Dirigierpartitur erfasst wurde: die in den Probenbuchstaben C bis E auftretende rhythmische Verschiebung von Triolen-Achtel gegen punktierte Achtel mit Sechzehntel zwischen Ober- und Unterstimme wurden für den Erstdruck allesamt in Triolen-Achtel und Triolen-Viertel und -Achtel angeglichen (Abb. 7).



Abbildung 7. Franz Schubert, Musik zu *Rosamunde*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1896], Dirigierpartitur Regers, Ballettmusik II, S. 20; Meininger Museen: Inv.-Nr. XI-1 4642 / V N 1128. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung;

Franz Schubert, Zwischenakts- und Ballettmusik aus *Rosamunde* Schubert-B5, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1916, S. 10; Max-Reger-Institut.

Eine Auffälligkeit dieser eingerichteten Dirigierpartitur gegenüber Regers üblichen Stichvorlagen liegt im Schreibmaterial. Die charakteristische rote Schicht der Vortragsanweisungen⁴¹ hat Reger in den hier gezeigten Beispielen zunächst mit Bleistift eingetragen und erst später akribisch in roter Tinte bestätigend überschrieben, andere Dirigierpartituren hingegen weisen – abgesehen von reinen Bleistifteinträgen – nur die rote Schicht auf (beispielsweise die Brahms-Sinfonien Nr. 1, 2 und 4). Ausschließlich in roter Tinte eingetragenen Ergänzungen in der *Rosamunde*-Dirigierpartitur deuten auf eine Weiterentwicklung in einem späteren Stadium hin, wie die Saitenangaben für die erste Violine (Abb. 4, 6), die Ritardando- und a tempo-Anweisung oder eine zusätzliche Hervorhebung der ersten Flöte durch „Solo“ (beides Abb. 5). Vergleicht man diese Stellen mit der gedruckten Partitur von Schubert-B5, stimmen diese Angaben nicht exakt mit der Dirigierpartitur überein.⁴² Auch die wenigen nur in Bleistift notierten Anweisungen wurden grundsätzlich in die später gedruckte Partitur übernommen.⁴³ Eine Bleistift- und eine spätere Tinten-Ebene findet sich auch in Regers Dirigierpartitur zu Brahms 3. Sinfo-

⁴¹ Bei den Liedern ab Opus 8 bzw. WoO VII/14, bei den Chorwerken ab Opus 6.

⁴² Zwar wurde die Saitenangabe für die Geigen übernommen, doch das angesprochene Ritardando beginnt bereits einen Takt früher als „poco rit.“, das „Solo“ für die Flöte fehlt.

⁴³ Die Ablaufangabe „8 vor A!!“ (Abb. 6) wurde zu einer ausnotierten Coda, das Ritardando (Abb. 5) wurde im Druck noch um ein „a tempo (tranquillo)“ zu Beginn des nächsten Formteils ergänzt.

nie. Dort offensichtlich später und nur in roter Tinte eingetragenen Änderungen betreffen bspw. weiter reichende Abwandlungen der Phrasierung (Abb. 3, 1. Klarinette Takt 2 zu 3), Bögen (ebenda Klarinette, T. 11), zusätzliche Dynamikangaben (ebenda 2. Horn, T. 10, 13, Abb. 1, Streicher) aber auch die Doppelung der Cello-Stimme durch das 1. Fagott (Abb. 2). Dass es sich dabei nicht um ein übliches oder zeittypisches Verfahren handelte, bei dem Reger seine Bleistifteinträge mit dem Orchester erprobte, um sie anschließend mit der augenfälligen roten Tinte zu verifizieren, mag die ebenfalls zu Beginn seiner Tätigkeit in Meiningen⁴⁴ eingerichtete Dirigierpartitur der 2. Sinfonie von Brahms belegen, in der er seine Eintragungen sogleich mit roter Tinte notierte.⁴⁵ Möglich erscheint auch, dass er diese Einrichtung nicht am Schreibtisch vorgenommen hatte, sondern in einem für Tinte ungünstigem Umfeld.⁴⁶

Diese „roten Zeichen [, die] so eindringlich entgegenleuchteten“,⁴⁷ wurden im Falle der *Rosamunde*-Musik von den Rezensenten meist sehr positiv aufgenommen und gehörte zu den Glanznummern der Kapelle.

„Dann sprach noch Schubert zu uns mit seiner ‚Rosamunde‘, deren Zwischenakt- und Balletmusik in der Ausführung dieses Abends wie ein ganz neues romantisches Wunder wirkte. Reger hatte sich in das Orchester verkrochen und lauschte nun selbst den unaussprechlichen Schönheiten dieser in Töne gebannte Poesie seines großen romantischen Bruders in Apoll. Der Geist Schuberts ging im Orchester um. Mit solcher Delikatesse der Holzbläser und solch duftigem Pianissimo der Streicher haben wir dies gewiß nicht wenig gespielte Stück bisher noch nicht vernommen“.⁴⁸

Hier wie auch in weiteren Konzertbesprechungen wurde besonders die kammermusikalisch ausgefeilte Abstufung im Piano gerühmt, „eine Auffassung, die dem berühmten ‚Meininger pianissimo‘ aus der Zeit Bülow's ebenso zugrunde liegt wie Regers subtilem Klavieranschlag.“⁴⁹ Auch wenn Reger selbst behauptete: „zum Poseur und Pultvirtuosen, der mehr das Publikum als das Orchester dirigiert, habe ich kein Talent“,⁵⁰ fand er ein ähnlich wirksames, doch für ihn authentisches Mittel. Das Verlassen der Bühne während der Aufführung mag einerseits die Qualität des Orchesters und sorgfältige Vorbereitung demonstrieren, doch war Reger die Wirkmacht auf das Publikum durchaus bewusst. Stolz,

⁴⁴ „Die kleine Partitur der 2. Symphonie von Brahms behalte ich, bitte lassen Sie mir baldigst die große Partitur davon zusenden, es eilt sehr, sehr.“, Postsache Regers an den Verlag Bote & Bock vom 24. 11. 1911, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXII), S. 212.

⁴⁵ Sowohl diese 2. Sinfonie als auch die *Rosamunde*-Musik erklangen erstmals unter Regers Leitung der Meininger Hofkapelle am 15. Januar 1912.

⁴⁶ Ähnliches darf auch für die nur in Bleistift eingetragenen Vortagsanweisungen in der Stichvorlage der *Ausgewählten Lieder* Schubert-B3 angenommen werden, dort jedoch ohne die Überschreibung mit roter Tinte.

⁴⁷ Fritz Busch, *Max Reger als Dirigent* (siehe Anm. 16), S. 2.

⁴⁸ R., *Zweites Künstler-Konzert*, in *Breisgauer Zeitung* Nr. 268 vom 14. 11. 1912.

⁴⁹ Christopher Anderson, *Einiges über Max Regers Bach-Spiel* (siehe Anm. 24), S. 147.

⁵⁰ Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 5. 2. 1912, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen* (siehe Anm. 10), S. 121.

bereits nach so kurzer Zeit zu diesem doch theatralischem Mittel greifen zu können, berichtet er im November 1912 an seinen Freund Karl Straube: „Nun hab’ ich meine ‚Meininger‘ so weit, daß ich bei mehreren Stücken nur den 1. Takt gebe, dann das Dirigentenpult verlasse und das Orchester allein spielen lasse und ich das Podium verlasse; das Publikum rast natürlich, wenn ich das mache“.⁵¹

Das erinnert an Franz Liszt: „Die wahre Aufgabe des Kapellmeister[s] besteht meiner Ansicht nach darin, sich weitgehend überflüssig zu machen. Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.“⁵² Eine andere These vertrat Regers ehemaliger Lehrer Hugo Riemann, der nüchterne Schlagtechnik fordert und weist auf den im vorigen Jahrhundert entstandenen „besonderen Kapellmeister-Beruf, von dem man Komponisten aus naheliegenden Gründen gerne fernhält.“⁵³ Doch während Reger in seinen eigenen Kompositionen oft der Vorwurf des Schreibtisch-Komponisten gemacht wird, so scheint die Verquickung aus der Schriftlichkeit der Partiturauszeichnung und dem Erklingenlassen besonders fruchtbar gewesen zu sein, denn „In agogischer Beziehung liess er sich, darin eigentlich ganz Instinktmusiker, nicht von ausgeklügelten Verstandesgründen leiten.“⁵⁴

⁵¹ Postkarte Regers an Karl Straube vom 13. 11. 1912, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 10), S. 223.

⁵² Zitiert nach Reinhard Haschen: *Franz Liszt oder die Überwindung der Romantik*, Berlin 1989, S. 111. Siehe auch den Titel des Beitrages von Wolfgang Rathert, *Steuermann oder Ruderknecht? Max Reger als Dirigent der Meininger Hofkapelle* (siehe Anm. 7).

⁵³ Hugo Riemann, Art. *Dirigieren*, in *Musik-Lexikon*, bearb. von Alfred Einstein, 10. Aufl. Berlin 1922, S. 288.

⁵⁴ Antoine-Élisée Cherbuliez, *Max Reger und die Meininger Hofkapelle* (siehe Anm. 15), 56. Jg. (1916), 30. Heft, S. 333.

JALEH PEREGO

Gleichnisse der Unvergänglichkeit

Beethovens Variationen über *Ich bin der Schneider Kakadu* op.121a erklingen. Seufzerfiguren schweben auf die g-Moll-Gravitas der einleitenden Takte nieder. Indessen evoziert der kauzige Titel des Werkes eine elegant gekleidete Vogelgestalt. Der Blick nach innen gekehrt, lauscht sie der Musik und sucht, der Welten Tiefe auszuloten ... Unsere gefiederte Melancholia trägt schwarz, raucht Pfeife und versinkt in elysischer Innenschau, wo Landschaften geistig werden. Sie krallt sich an ihrem Sockel aus Bachschem Kontrapunkt fest – gedankenvoll und tatenarm ehrt sie ihre Meister.

Aber ach, der *horror vacui* erfasst die Seele des bildenden Betrachters ... Artefakte des geistigen Weitblicks müssen um die Hauptfigur drapiert werden, dass ihr Inneres sich uns mitteile. *Vanitas vanitatum* – klagen derweil Stundenglas und ein Vogelskelett, sowie eine einsame Tulpe in ihrem azurblauen Gefäß. Jungfräuliche Lilien bleichen dahin, Spielkarten befragen indessen Fortunas Launen. Dem Eingeweihten offenbaren platonische Körper die Harmonie der Welt. Totemfiguren am Schreibtischrand wollen dem gebildeten Papagei von den schauerlichen Atavismen seiner Ahnen erzählen. Auf dem Schachbrett gemahnt die karge Stellung des Endspiels an die Agonie der reinen Vernunft. Und Bachs *Ciaccona*, dem Vogel zu Füßen auf ein vergilbtes Notenblatt hingeworfen, wird ihr Lamentobass-Motiv vierundsechzigmal bis ins Ekstatische hinein variieren.

Memento mori – nun wäre unser Stillleben-Exerzitium mit Papagei, Tulpe und Schachbrett bis auf die Sprezzatura der achtlos hingestreuten Früchte und Nüsse vollendet. Aber der Schöngeist empfindet die Szene noch als Ereignis der Unzulänglichkeit: Die Wände der Denkerklausur dürfen auf keinem Fall blank bleiben. Sie sollen die Hauptfigur mit tönendem Schweigen umhüllen und ein geistig anregendes Gravitationsfeld erzeugen. SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS – diesem in einem magischen Quadrat gefassten Satz-Palindrom gebührt ein Ehrenplatz in der Stube jedes ernsthaften Tonkünstlers. Ihr folgt selbstredend das Kürzel B-A-C-H – Anfang und Ende aller Musik ... Schräg gegenüber durchstreifen hermetische Sinnbilder die subliminale untere Ecke unseres Stilllebens: Der Gelehrte Thot sitzt im Profil in der Totenwelt-Barke und gleitet auf einem einfalllosen Wellenfries. Der grüne Löwe frisst die Sonne, um uns zur Suche nach dem Stein der Weisen durch innere Läuterung zu ermahnen. Von der gegenüberliegenden Bildecke beantworten hebräische Schriftzüge diese Rätsel mit rhetorischen Fragen: *Wenn ich nicht für mich bin, wer ist für mich? Wenn nicht jetzt, wann dann?*

Nun sind die Variationen über *Ich bin der Schneider Kakadu* längst verklungen. Sie haben durch einen Schwarm gedanklicher Assoziationen eine schwarzgefiederte Papagei-Gestalt in die Welt hineingesetzt, die Gleichnisse der Unvergänglichkeit um sich scharf. Gedankvoll und tatenarm gedenkt sie ihrer Meister. Sie raucht Pfeife und meditiert über Zeichen, Vorzeichen und Abzeichen. *Ars longa, vita brevis.*



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| S | A | T | O | R |
| A | R | E | P | O |
| T | E | N | E | T |
| O | P | E | R | A |
| R | O | T | A | S |

♩ ♭ ♯ ♭ ♯ ♭ ♯

Handwritten scribbles and symbols.



אם אין אני לי
ויבטאני לעצמי
ויהא אני
ואם לא עבטאון אים תי



