

REGER-STUDIEN online
– ein Angebot des Max-Reger-Instituts Karlsruhe



Claudia Seidl

„Wir machen den ‚Meininger‘ Schluß“
Max Reger in Meiningen und Franz Schuberts
Rosamunde-Musik

veröffentlicht 21. März 2025
als Teil der *Festschrift für Thomas Seedorf zum 65. Geburtstag*
mit dem *Beititel »Zeichen zu Klängen«*,
herausgegeben von Alexander Becker

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

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-Regel-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 – Accorarbeit*“. *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. Erstausgabe 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 Irmilind 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 Compositionen – 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 Meiningener Hofkapelle*, in *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbund*, 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 Abschreibe-Tätigkeit 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.

The image shows a page of a musical score, page 13, with handwritten annotations in red and blue ink. The score is for Johannes Brahms' Symphony No. 3, F major, Op. 90. The page is numbered '13' in the top right corner. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a conductor's part at the top, followed by five staves for the orchestra. The annotations include:

- Red ink: 'Solo' written above the first staff; '1. all. Solo' written above the second staff; 'pp' and 'ppp' markings with arrows indicating dynamics; 'mutano in B.' written above the third staff; 'arco' and 'mp espress.' markings above the strings in the lower system.
- Blue ink: A large arrow pointing from the top right towards the string section; the word 'espress' written in a large, stylized font across the string staves.
- Other markings: 'c' (crescendo) at the beginning of the first staff; 'n. 2.' in the bass line of the lower system; 'N. 134' at the bottom center.

Abbildung 1. Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90, Dirigierpartitur Regers, S. 13; Meiningen Museen: Inv.-Nr. XI-1 4613 / V N 1099. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.

The image shows a page of a musical score with handwritten annotations. At the top left, a large blue '72' is written. The score consists of several staves. The first system includes a treble clef staff with a '6' written above it, and a bass clef staff with a blue '72' written below it. The second system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a bass clef staff. The third system includes a grand staff and a bass clef staff. The fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The tenth system includes a grand staff and a bass clef staff. The eleventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The twelfth system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirteenth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fourteenth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifteenth system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixteenth system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventeenth system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighteenth system includes a grand staff and a bass clef staff. The nineteenth system includes a grand staff and a bass clef staff. The twentieth system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-first system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-second system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-third system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The twenty-ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirtieth system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-first system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-second system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-third system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The thirty-ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fortieth system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-first system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-second system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-third system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The forty-ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fiftieth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-first system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-second system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-third system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The fifty-ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixtieth system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-first system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-second system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-third system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The sixty-ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventieth system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-first system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-second system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-third system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The seventy-ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The eightieth system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-first system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-second system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-third system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The eighty-ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninetieth system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-first system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-second system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-third system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-fourth system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-fifth system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-sixth system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-seventh system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-eighth system includes a grand staff and a bass clef staff. The ninety-ninth system includes a grand staff and a bass clef staff. The hundredth system includes a grand staff and a bass clef staff.

Annotations include:

- Blue ink: '72', '6', '72', 'Cello *fff* (möglichst viel Bogen!)
- Red ink: '+ fca', '1. Fagott', '*fff*', 'Vorsatz', 'mit Cello', 'missano', '(An der 5. Fagott)', 'mit ca.', 'mit Fagott!', '(Fagott)', '(Bogen)', 'mit Cello!', 'marc', 'f agitato', 'cresc.', 'marcato', '*fff*', 'marcato', 'cresc.', 'Cello *fff* (möglichst viel Bogen!)

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.

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. Balletmusik“ 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 „& 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 Chezy’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.

The image shows a handwritten musical score for Franz Schubert's music, likely from the ballet 'Rosamunde'. The score is in G major and 3/4 time, with a page number of 19. It includes vocal parts and piano accompaniment. The score is heavily annotated with red ink, including the word 'pizz' at the top left, 'dolcissimo' written twice, 'grazioso' written twice, and 'ppp' written multiple times. There are also 'pp' and 'dim.' markings. At the bottom, there are 'a tempo' markings and 'Part. B. 902.' written in red. The score is written on aged paper with some staining.

Abbildung 5. Franz Schubert, Musik zu *Rosamunde*, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1896], Dirigierpartitur Reegers, Ballettmusik II, S. 9; 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 Erstaussgabe 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 Erstaussgabe 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 Erstaussgabe 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 Ballettmusik 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 Erklängenlassen 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 Cherbuleiz, *Max Reger und die Meininger Hofkapelle* (siehe Anm. 15), 56. Jg. (1916), 30. Heft, S. 333.