

# IMRG

INTERNATIONALE max REGER gesellschaft



**Frauke May-Jones zu Regers Lied *In der Frühe***

**Ferruccio Busonis *Doktor Faust* 1925 in Dresden**

**Jörg Widmann zum *Klarinettenquintett* op. 146**

## Inhalt

Impressum	2
Die posthume Uraufführung der Oper <i>Doktor Faust</i> von Ferruccio Busoni 1925 in Dresden ( <i>Marina Schieke-Gordienko</i> )	3
Frauke May-Jones über das Reger-Lied <i>In der Frühe</i> ( <i>Almut Ochsmann</i> )	9
Reger und das Schauspiel ( <i>Christopher Graf Schmidt</i> )	15
10. Europäischer Kammermusikwettbewerb „Wolfgang Meyer“	22
Interview mit dem Komponisten Jörg Widmann ( <i>Yaara Tal</i> )	24
Rudolf Meister: 22 Jahre Vorstandsvorsitzender der imrg ( <i>Susanne Popp</i> )	29
Rätseln mit Reger Nr. 26 ( <i>Christopher Graf Schmidt</i> )	34

Liebe Leserinnen und Leser,

wir begrüßen in diesem Heft mit einem Interview den Klarinettenisten, Komponisten und Dirigenten Jörg Widmann als neuen Präsidenten der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft. Er folgt in dieser Funktion dem im letzten Jahr verstorbenen Wolfgang Rihm. Mit Jörg Widmann sich getroffen und gesprochen hat Yaara Tal, die neue Vorstandsvorsitzende der imrg.

Im Jahr 1999 wurde das BrüderBuschArchiv dem Max-Reger-Institut zugestiftet. Seither wird im Institut auch Leben und Werk der Busch-Brüder erforscht. Der Dirigent Fritz Busch hat vor hundert Jahren in Dresden die Oper *Doktor Faust* von Ferruccio Busoni uraufgeführt. Die Busoni-Expertin Marina Schieke-Gordienko erläutert in ihrem Text die Umstände.

Wie immer freue ich mich über Rückmeldungen und Textbeiträge.

Viel Freude beim Lesen wünscht

Ihre Almut Ochsmann

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

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

Bankverbindung: Commerzbank Siegen, IBAN: DE32460400330812234300 (für Überweisungen aus dem Ausland: SWIFT-Code COBADEFF 460)

ISSN 1616-8380

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft e.V. von Almut Ochsmann.

Abbildungen: Titelbild Frauke May-Jones, S. 3 Walter Möbius, Deutsche Fotothek, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, S. 4 Ursula Richter, Deutsche Digitale Bibliothek, S. 5 MRI, S. 6 BBA/MRI, S. 7 Dresden Semperoper, DDB, S. 10 und Rückseite MRI, S. 11 IMSLP, S. 19 Foto R. Jobst © Deutsches Tanzarchiv Köln, S. 22f., 29f. und 32 MRI, S. 25 Marco Borggreve. Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis.

# Fritz Busch als Förderer von Ferruccio Busonis Werken

## Die posthume Uraufführung der Oper *Doktor Faust* 1925 an der Semperoper in Dresden

In diesem Jahr widmete sich die Klassik-Stiftung Weimar in dem Themenjahr Faust2025 dem großen Werk, das Johann Wolfgang von Goethe sein Leben lang beschäftigte. Mit einem breiten Spektrum an Veranstaltungen entstand ein Faust-Lab, in dem die Besucherinnen und Besucher der Frage nach der Relevanz und Aktualität des Werkes nachgehen können.

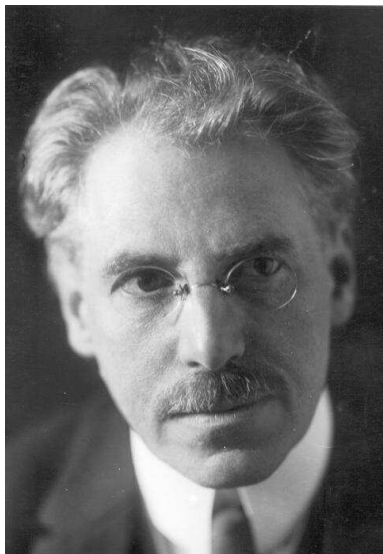


Semperoper, ca. 1930

Der Bogen lässt sich auch nach Dresden ausweiten, denn hier gibt es ebenfalls ein denkwürdiges Datum, an welches erinnert werden soll. Am 21. Mai 1925 fand an der Sächsischen Staatsoper (Semperoper) die Uraufführung der Oper *Doktor Faust* (KinBu 303) von Ferruccio Busoni (1866–1924) statt, die den Untertitel *Dichtung für Musik* trägt. In seinem Gesamtschaffen nimmt das Werk eine zentrale Rolle ein, denn er selbst bezeichnete es als „Haupt- und Monumentalwerk [...], auf das schließlich alles Getane gezielt hat.“<sup>1</sup> Sein Assistent und Freund Gottfried Galston (1879–1950) brachte es wenige Tage nach Busonis Tod mit den Worten „das Werk seines Lebens“ auf den Punkt.<sup>2</sup>

1 Brief von Ferruccio Busoni an Gerda Busoni, 25. Januar 1913, D-B. N.Mus.Nachl. 4,852.

2 Gottfried Galston, *Kalendernotizen über Ferruccio Busoni*, hrsg. von Martina Weindel, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 144, Wilhelmshaven 2000, S. 191.



Alfred Reucker, 1924

Nicht zuletzt soll auch an den Dirigenten der Uraufführung Fritz Busch (1890–1951) erinnert werden, an dessen 135. Geburtstag in diesem Jahr gedacht wurde.<sup>3</sup> Er war von 1922 bis 1933 Generalmusikdirektor in Dresden und hatte einen erheblichen Anteil an der weit beachteten Uraufführung des *Doktor Faust*, die als ein musikalisches Ereignis galt. Sie war lange geplant, kam aber unter besonderen Umständen zustande.

Den Intendanten der Dresdner Semperoper Alfred Reucker (1868–1958) kannte Busoni gut aus der Zeit im Schweizer Exil, wo er von 1915 bis 1920 lebte. Reucker war hier Intendant des Züricher Stadttheaters. Seit der erfolgreichen Uraufführung von Busonis einaktigen Opern *Arlecchino* / *Turandot* im Jahr 1917 hatte sich eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen beiden entwickelt.

Schon hier fand der Austausch über Busonis zentrales Projekt, eine *Faust*-Oper zu komponieren, statt. Nachdem Reucker 1921 zum Generalintendanten der Sächsischen Staatstheater berufen worden war, nahm er sofort wieder *Arlecchino* in den Spielplan für 1922/23 auf. Der musikalischen

Leitung von Fritz Busch, der seit Kurzem Generalmusikdirektor in Dresden war, ist es zu verdanken, dass die Aufführung ein großer Erfolg wurde. Busoni schätzte den Dirigenten sehr und bedankte sich bei Reucker: „Dem Orchester, und zumal Ihrem General MD Busch, kann ich nicht genug Erkenntlichkeit und Bewunderung zollen: Ihnen selbst schulde ich innigsten Dank, große Ehre, u. viel Freude.“<sup>4</sup>

Aus der bewährten Zusammenarbeit zwischen Busoni, Busch und Reucker waren somit die besten Bedingungen entstanden, um auch die Oper *Doktor Faust* in Dresden aus der Taufe zu heben. Mehr noch, Fritz Busch schlug sogar eine ganze Serie von Busoni-Werken vor, die in den Spielplan aufgenommen werden sollte. Seine Idee war es, mit einem orchestralen Konzertabend zu beginnen, dem die Wiederaufnahme des *Arlecchino* folgen sollte und als glanzvoller Höhepunkt die Uraufführung des *Doktor Faust* stehen würde.

Die Premiere wurde für die Spielzeit 1924/25 festgelegt, aber es sollte anders kommen. Busoni stand nun unter dem Druck, das Werk fertig zu stellen und die Partitur bis zum Beginn der Proben in Dresden vorzulegen, doch er tat sich schwer mit der finalen Gestaltung des Werkes. Voller Zweifel schob er diese Entscheidung vor sich her. Ist er gescheitert am eigenen Anspruch, haben ihn die Kräfte verlassen oder ist er am Ende künstlerisch ratlos geblieben? War es gar die Erschöpfung durch die Ereignisse der Epoche?<sup>5</sup>

3 Seit 2003 gehört auch das „BrüderBuschArchiv“ mit seiner Vielfalt von Dokumenten zu Leben und Wirken der bedeutenden Interpreten Fritz und Adolf Busch zum Max-Reger-Institut.

4 Brief von Ferruccio Busoni an Alfred Reucker, 9. Dezember 1922, Akademie der Künste, Berlin, Alfred-Reucker-Archiv 322, S. 4.

5 Oswald Panagl, „Ferruccio Busoni: Musiker – Denker – Lehrer“, in: *Im Zeichen der Moderne*.

Seit Mitte seines Lebens rang Busoni mit jenem großen Mythos der Neuzeit und versuchte sich weitgehend aus dem mächtigen Schatten Goethes zu entfernen. Die klassische Fassung übersprang er und ebenso trat die religiöse Thematik von Erlösung und Höllenfahrt für ihn in den Hintergrund. Er griff zunächst auf die alte volkstümliche Geschichte im Puppenspiel zurück, zu der ihn der Besuch einer Aufführung des *Faust*-Puppenspiels in Zürich inspiriert hatte.<sup>6</sup> Busoni setzte sich in der Faust-Gestalt mit der Fragwürdigkeit der künstlerischen Persönlichkeit auseinander, ihn trieb die Widersprüchlichkeit zwischen idealem Anspruch und realer Möglichkeit um, was seinen eigenen Erfahrungen als Künstler entsprach. Vor allem Goethes *Faust II* gab ihm „Antwort und Aufschluss auf Fragen und Situationen des Lebens wie kein anderes dramatisches Werk.“<sup>7</sup>

Der schöpferische Prozess gestaltete sich jedoch zäh und dauerte etwa eineinhalb Jahrzehnte, ohne das Werk vollständig abschließen zu können.<sup>8</sup> Das Libretto zum *Doktor Faust* hatte Busoni in wenigen Tagen noch in Berlin niedergeschrieben, bevor er Anfang 1915 kriegsbedingt Europa verlassen musste und eine längere Konzertreise durch die Vereinigten Staaten antrat. Die ersten Takte und einige Vorstudien zu *Faust*-Szenarien stammen bereits aus dem Jahr 1910, als Busoni andere Kompositionen niederschrieb (z.B. *Nocturne Symphonique*, KinBu 262, *Sonatina Seconda*, KinBu 259).<sup>9</sup> Eigenentlehnungen, sowohl in seinen kompositorischen als auch schriftstellerischen Werken, gehörten zu Busonis Praxis. Häufig verwendete er musikalische Werkteile oder griff auf Früheres zurück, das er entweder durch Hinzufügen neuer Passagen anreicherte oder neu veröffentlichte oder unter einem neuen Titel wiederveröffentlichte. Antony Beaumont konnte nachweisen, dass Busoni aus 23 seiner eigenen Kompositionen Entlehnungen für seine Oper *Doktor Faust* entnahm.<sup>10</sup> So ließ Busoni beispielsweise die Orchesterstücke *Sarabande und Cortège* (KinBu 282) als *Symphonisches Intermezzo* in die *Faust*-Oper



Ferruccio Busoni, Dresden 1897

---

*Musiktheater zwischen Fin de Siècle und Avantgarde*, Wien 2020, S. 95.

6 Brief von Ferruccio Busoni an Philipp Jarnach, 4. März 1920, s. Digitale Edition: <https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010010/D0101683.html>

7 Brief von Ferruccio Busoni an Ludwig Rubiner, 21. April 1918, s. Digitale Edition: <https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010005/D0100321.html>

8 Susanne Fontaine, *Busonis ›Doktor Faust‹ und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel 1998, S. 60–64.

9 Ferruccio Busoni, „Über die Partitur des *Doktor Faust*“, in: *Wesen und Einheit der Musik*, Hesses Handbücher der Musik, 76, Berlin 1956, S. 103.

10 Antony Beaumont, „Doktor Faust – Ferruccio Busonis unvollendetes Werk“, in: *Oper und Operntext*, hrsg. von Jens Malte Fischer, Heidelberg 1985 (= Reihe Siegen, 60), S. 209–225.



Fritz Busch dirigiert in Dresden, 1926

einfließen. Die Reinschrift der Partitur erfolgte zwischen Juli 1917 und Mai 1923.<sup>11</sup> Zweifel und Ehrfurcht hielten ihn immer wieder von der kontinuierlichen Fortsetzung der übermächtigen Aufgabe zurück.

Noch 1918 berichtete er von der „Halbzeit“ der Partitur mit 1500 Takten,<sup>12</sup> doch es folgten zunehmend künstlerische Krisen, die ihm zur Qual wurden und längere Schaffenspausen auslösten, bis die Arbeit krankheitsbedingt etwa 14 Monate vor seinem Tod ganz zum Erliegen kam.

Die Partitur-Reinschrift bricht nach dem 451. Takt im *Letzten Bild* ab. Offen blieb die Helena-Szene im *Zweiten Bild*, und es herrschte Unklarheit über den Schluss-Monolog von Faust, zu den Stellen sind nur noch Notizen auf zwei Skizzenblättern überliefert.<sup>13</sup>

Noch im Mai 1924 war Kurt Weill im Auftrag Busonis mit den zwei fertiggestellten Partitur-Bänden des *Doktor Faust* nach Dres-

den gereist. Nach seiner Rückkehr berichtete er Busoni über das große Engagement und das intensive Interesse, mit dem sich Fritz Busch des Werkes annahm. Dieser würde sich nun mit Feuereifer der bevorstehenden Aufführung widmen und das gesamte Ensemble stünde hinter ihm.<sup>14</sup> Doch es fehlten noch die Abschlussarbeiten an den zwei Stellen; die Partitur sollte aber in fragmentarische Fassung verbleiben.

Am 27. Juli 1924 starb Busoni in Berlin. Vom Umfang her fehlte nicht viel in der Partitur, aber gemessen an der Bedeutung des Gesamtwerkes war die finale Gestaltung von fremder Hand ein schwieriges Unterfangen. Konnte einer von Busonis Meisterschülern die Verantwortung übernehmen und sich dieser Aufgabe stellen? Gottfried Galston notierte zum Status quo drei Monate nach Busonis Tod in den Kalendernotizen: „Die Arbeit am Faust steht still. Petri<sup>15</sup> wartet auf Jarnach.<sup>16</sup> Weill schaut auf Jarnach. Aber Jarnach bleibt unsichtbar.“<sup>17</sup>

11 Das Autograph der Partitur ist während des Krieges verbrannt, aber es existiert ein fotostatischer Abdruck, der in der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt wird.

12 Brief von Ferruccio Busoni an seinen Konzertagenten Albert Biolley vom 18. September 1918, D-B, Mus.Nachl. F. Busoni B I, 121.

13 „Vorläufiger Plan“ vom 1. April 1924.

14 Galston (Anm. 2), S. 100.

15 Egon Petri (1881–1962), Pianist und Schüler von Busoni.

16 Philipp Jarnach (1892–1982), Komponist und Meisterschüler von Busoni.

17 Galston, (Anm. 2), S. 194.

Nachdem Busonis Witwe verschiedene Komponisten (darunter Arnold Schönberg) vergeblich anfragt hatte, erklärte sich schließlich Philipp Jarnach bereit, das Werk zum Abschluss zu bringen, damit die Uraufführung wie geplant stattfinden konnte. Er ergänzte die Lücken in kürzester Zeit, verzichtete jedoch auf die Auswertung der zwei hinterlassenen Skizzenblätter Busonis, obwohl sie wichtige Hinweise auf die Schlusslösung geben.<sup>18</sup>

Die Dresdner Uraufführung fand am 21. Mai 1925 mit hochkarätiger Besetzung statt. Nicht nur die szenischen und musikalischen Leistungen überzeugten Publikum und Presse, sondern auch das Solisten-Ensemble, u.a. mit dem Bariton Robert Burg (Doktor Faust), dem Tenor Theo Strack (Mephistopheles), der Sopranistin Meta Seine-meyer (Herzogin von Parma) und dem Schauspieler Erich Ponto in der Rolle des Poeten.

Die Oper besteht aus drei Bildern, denen die *Symphonia*, zwei Vorspiele und ein Szenisches Intermezzo vorangestellt sind.

Symphonia (Ostervesper und Frühlingskeimen)

Vorspiel I (Faust in Wittenberg)

Vorspiel II (Faust in der Magie)

Szenisches Intermezzo (Münsterkapelle)

I. Bild (Herzogin in Parma)

II. Bild (Wittenberg, Helena-Szene)

III. Bild (Universität Wittenberg, Fausts Reinkarnation)



Szene aus *Doktor Faust*, Dresden 1925

Schon am nächsten Tag waren zur Premiere in der Dresdner Presse hohes Lob und Anerkennung zu lesen. Die *Dresdner Volkszeitung* berichtete: „Fritz Busch, mit seiner unübertrefflichen Musikerschar, im Verein mit seinen Sängern, leistete Dinge, wie sie an Schönheit und Eindringlichkeit in der ganzen Prager Musikwoche nicht zu hören waren.“<sup>19</sup>

In den *Dresdner Nachrichten* wurde auch auf die besonderen Umstände hingewiesen: „An technischen Schwierigkeiten überbietet das Werk szenisch wie musikalisch alles, was in dieser Hinsicht bislang da war. Bedenkt man dies, und bedenkt man weiter

<sup>18</sup> Der Dirigent und Musikwissenschaftler Antony Beaumont nahm die beiden Skizzenblätter als Grundlage für eine zweite Schlussfassung, die 1985 im Teatro Comunale Bologna unter der Regie von Werner Herzog zur Aufführung kam; vgl. Anm. 10.

<sup>19</sup> Akademie der Künste, Berlin, Alfred-Reucker-Archiv 509 / Teil 2.

daß die Einstudierung noch nicht zwei Monate in Anspruch nahm, so muß man der Dresdner Aufführung unter Busch und Reucker große Anerkennung zollen. Musikalisch hatte sie besonders hohen Rang“.<sup>20</sup>

Bis zum Ende der Spielzeit folgten noch weitere vier Aufführungen. Ferruccio Busonis *Doktor Faust* ist eine der bedeutenden fragmentarisch überlieferten Opern des 20. Jahrhunderts. Die besonderen Umstände der Vervollständigung und die herausragenden Leistungen des Ensembles der Dresdner Uraufführung – allen voran des Dirigenten Fritz Busch und des Regisseurs Alfred Reucker – prägten dieses Werk.

Erst 1927 fand die Berliner Erstaufführung unter dem Dirigenten Leo Blech (1871–1951) statt; danach geriet das Werk für fast drei Jahrzehnte in Vergessenheit. Die beeindruckende Interpretation des Baritons Dietrich Fischer-Dieskau (erinnert sei an dessen diesjährigen 100. Geburtstag!) in der Titelrolle bei der Wiederaufführung 1954 im Theater des Westens Berlin hinterließ einen nachhaltigen Eindruck.

Heute ist das Werk nur noch selten auf den Spielplänen der Opernhäuser zu finden, obwohl herausragende Inszenierungen mit beiden rekonstruierten Schluss-Fassungen (Jarnach, Beaumont) Theatergeschichte geschrieben haben (u.a. in Bologna, Dresden, Florenz, München, Salzburg, Zürich).

Marina Schieke-Gordienko

## Ein Reger-Lied unter der Lupe: „In der Frühe“

Mezzosopranistin Frauke May-Jones vergleicht Mörike-Vertonungen

*Wir wollen Max Regers Lied In der Frühe unter die Lupe nehmen und es mit Hugo Wolfs Vertonung des gleichen Gedichts von Eduard Mörike vergleichen. Warum hast du das ausgewählt?*

Frauke May-Jones: Was man bei Regerliedern alles unter die Lupe nehmen könnte, ist schier endlos. Wenn man die Kunst des Wortklangs sezieren möchte, ist die Wahl des Gedichtes ganz entscheidend. Bei diesem Lied kommen drei Komponenten zusammen: Es ist eines meiner Lieblingsgedichte innerhalb des Reger-Lied-Kosmos. Und Mörike-Gedichte stehen bei mir ganz weit oben auf der Poeten-Skala. Zweitens hat er hier entgegen seiner bevorzugten Vorgehensweise, dass er die Werke zeitgenössischer Dichter in Musik gesetzt hat, ein Gedicht gewählt, das schon 1828 erstmalig veröffentlicht wurde. Das Lied erschien 1907 in einem *Autografen-Album in Liedern Moderner Meister mit deren Portraits und Namenszügen*. Und die dritte wichtige Komponente ist Hugo Wolf, der dieses Gedicht in seinem Riesen-Schaffensjahr 1888 als 24. seiner wunderbaren 53 Mörike-Lieder vertont hat. Max Regers Verhältnis zu Hugo Wolf als einem der größten Liedkomponisten, zumindest hat die Fachwelt es nach seinem Tod irgendwann begriffen, war schon ein ganz besonderes. Reger hat sein Opus 51 den Mahnen Hugo Wolfs gewidmet, er hat ganz wesentlich an dessen künstlerischem Nachlass mitgearbeitet. Reger ist vermutlich durch die Vertonung von Wolf auf das Mörike-Gedicht aufmerksam geworden.

*Welche Vertonung kanntest du zuerst?*

Ich habe zuerst die Reger-Vertonung kennengelernt, gesungen, aufgenommen. Das Mörike-Gedicht kannte ich schon als Schülerin. Die Gedichte waren da schon unvertont wichtig für mich. Und die Wolf-Vertonung kam dann erst in der Arbeit an der Gesamtein-spielung der Mörike-Lieder zusammen mit Bernhard Renzikowski zu mir.

*Was spricht dich an diesem Gedicht so an? Was ist besonders?*

Das ist der Wortklang. Es ist fast ein wagnerianisches Mini-Musikdrama. Dazu sage ich in Klammern: Ich mag Wagner. Reger hat insgesamt drei der Mörike-Gedichte parallel vertont: *Der König bei der Krönung*, *Die Begegnung* und *In der Frühe*. Er hat sonst gerne mal in den Text eingegriffen und hat etwas hinzugefügt. Das hat er hier nicht gewagt. Zu den oben genannten drei Komponenten tritt hier noch eine vierte: Und das ist Richard Wagner, der Reger stark beeinflusst hat. Wagner strebte eine Einheit von Wort und Mu-

EDUARD MÖRIKE

### In der Frühe

Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir,  
Dort gehet schon der Tag herfür  
An meinem Kammerfenster.  
Es wühlet mein verstörter Sinn  
Noch zwischen Zweifeln her und hin  
Und schafftet Nachtgespenster.  
– Ängste, quäle  
Dich nicht länger, meine Seele!  
Freu dich! schon sind da und dorten  
Morgenglocken wach geworden.

sik an, die Wort-Tonmelodie, den Wortklang. In seinen Opern sind Dichtung und Musik aus einer Feder. In dieser Reger-Vertonung haben wir 47 Worte in 27 Takten und erleben eigentlich eine Oper im Kleinen! In quasi vier Miniatur-Akten. Das lyrische Ich durchlebt den ganzen Kosmos einer schlaflosen Nacht: Die Angst, die Zweifel und diese wunderbaren Nachtgespenster einer gepeinigten Nacht bis hin zur erlösenden Hoffnung. Dafür stehen dann die Morgenglocken und das anbrechende Morgenlicht. Diese Situation ist zeitlos. Und ich glaube, jeder hat sie schonmal irgendwie erlebt. Also ich habe sie definitiv schon erlebt.

*Kannst du ein Beispiel eines Wortklanges erläutern?*

Da würde ich auf die Nachtgespenster schauen. Was sofort auffällig ist, ist dieser Riesensprung vom es" zum d<sup>2</sup> bei den Nachtgespenstern, der Rhythmus ist punktiert, unten dann halbe Noten und darunter dieser bewegte Triolenrhythmus, der schon vorher angefangen hatte. Die ganze Linie steigt auf, und die Nacht ist ganz oben, das ist der höchste Ton in dieser Phrase. Das ist die höchste Erregung und Aufregung oder vielleicht auch Furcht, die aber sofort wieder in dieses Gruseln nach unten fällt. Es ist wie so ein Gefühl, dass man ins Nichts fällt, diese Nachtgespenster, die da unten auftauchen.

*In der Frühe.*  
(E. Morille.)  
Max Reger.

Andante (♩ = 60)  
poco più mosso (♩ = 72-76)

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

Kein Schlaf noch kühll das Auge mir, dort gehet schon der Jag derfür an meinem Kammerfenster.  
Es wühlet mein verlor'ner Traum nach grünen Ewel-feln hier und hin und schaffel Nacht-ge-

Copyright 1907 by Bob. Forberg.  
6051.  
Eigentum des Verlegers für alle Länder, Leipzig, Bob. Forberg

Max Regers *In der Frühe* aus dem *Autografen-Album in Liedern Moderner Meister mit deren Portraits und Namenszügen* aus dem Jahr 1907. (Die zweite Seite finden Sie auf der Rückseite dieses Heftes)

Das ist auch sängerisch interessant: Oben ist es die Passaggiolage, und dann geht es runter, da kommt man klanglich in eine ganz andere Welt mit viel mehr Bruststimme. Das ist wie gemalt, finde ich. Es ist, als wenn er wirklich bei Nacht ein grelles Licht malt und dann wird es ganz dunkel bei den Gespenstern. Dazu kommt der Konsonanten-Cluster des Wortes, das ist eine sehr lautmalerische Stelle. Sonst legt Reger gerne schwierige Chromatik auf ein wichtiges Wort und darunter auch noch, also akkordisch mitwandernd. Das ist eines seiner wunderbaren Mittel, um sehr dramatische Situationen oder Worte in Musik zu setzen.

Wie ist das im Vergleich bei Hugo Wolf?

Wolf hat in der Begleitung durchgehend einen synkopischen Glockenrhythmus beibehalten, während Reger diese triolisch vorangehende Steigerung angelegt hat. Und zu den Nachtgespenstern: Wolf geht nach oben auf dem Wort „verstörte Sinn“. Das ist für ihn das aufwühlendste, aufregendste Wort. Die Gespenster sind eher so, als wenn man vor lauter Schreck nur noch ganz leise spricht. Es gibt ein kleines Sforzato, das sind ja immer diese wühlenden Momente, wo man sich auch ein bisschen erschreckt. Aber das bleibt im ganz Verhaltenen, das ist ganz, ganz fein. Ich meine, der Unterschied liegt da emotional total auf der Hand, wie unterschiedlich sie da rangegangen sind.

46

In der Frühe.

In the early morning.

Sehr getragen und schwer.  
 Kein Schlaf noch kühlt das Au-ge mir,  
 No sleep hath cooled my eye-ered brow,

24. dort ge-het schon der Tag her-für an mei-nem Kam-mer-fen-ster,  
 at-ten-dy light cam I see now and day is down-ing gon-der.

Es wül-let mein ver-stör-ter Sinn noch awi-schen  
 I toss a-bout un-es-sy and double tor-

Zwei-feln her und hin und schaf-fet Nacht-ge-spen-ster,  
 wond'ring to me and cease my mind-to wan-der.

Edition Peters. 8968

sänge und zart  
 Äug-er stige, quä-le dich nicht lin-ger, mei-n' Sa-ge!  
 Fear not, fret no more my soul and cease to sor-row!

pp sehr weich  
 Frau' dich! Schon stid da und der-ten  
 litark en' morn-ing - bells are ring-ing,

pp  
 Mor-gen-glo-cken wach-ge-  
 nies-odd peace and glad-ness

pp  
 wor-den.  
 bring-ing.

pppp  
 allmählich verklingend

Edition Peters. 8968

*Reger hat bei den Wörtern „Ängste“ und „Freu dich“ die rhythmische Struktur von Wolf übernommen: Wie siehst du diese Parallele?*

Beide gehen nicht auf die Eins. Was ich so besonders finde, sind die Vokalemotion und die Lautmalerei. Also was macht dieses Lied so verbunden zwischen Wort und Melodie? Das Mörike-Gedicht besteht aus zehn Versen, und bis zum Ende des sechsten Verses klingt in allen Substantiven auf der betonten ersten Silbe der Vokal A. Auch inkludiert Diphthong A-U beim Wort Auge, was meistens als A-U gesungen wird. Und auch bei Zweifel haben wir das gesungene A. Also die Worte Schlaf, Auge, Tag, Kammerfenster, Zweifeln, Nachtgespenster. Dazu kommen dann noch kein, meinem, mein, schafft. Und im vierten Vers gibt es eine Häufung von Reibe- und Zischlauten und Konsonanten-Clustern: verstört, zwischen, zweifeln, schafft und Nachtgespenster.

Und ab dem siebten Vers dominieren dann plötzlich die Ä und E-Laute. Ängste, Quäle, Länge, Seele. Und ab Vers neun ist es der Vokal O. Da ist es „Freu“, also das offene O und das geschlossene „schon, dorten, Morgenglocken, geworden“. Das ist wirklich unglaublich, wie dadurch Emotionen transportiert bzw. illustriert werden. Zum Beispiel die A-Takte am Anfang: Dieses Herumwälzen und auch das Jammern und nicht in den Schlaf finden können. Das ist für mich ein einziges Seufzen, also ein bisschen zum Weinen, auf einem schmerzvollen „Ah!“. Auf welchem Vokal würde man sonst diese emotionale Äußerung von sich geben? Wahrscheinlich nicht auf I.

*Ja, ich würde es auch eher als leidendes „A“ bezeichnen.*

In dieser Wortkonstellation ist es für mich ganz stimmig. Und hier die Sängerin ins Spiel: Wenn ich mit dieser Emotion meinen Stimmklang führe, wohlwissend, wie ich das tue, und diesen A-Worten ihre Farbe gebe, dann ist mir Mörike mit seiner Dichtung sehr entgegengekommen, was die Interpretation angeht. Er serviert mir auf dem Silbertablett die Klänge. Und Reger ermöglicht dem Sänger mit dem ersten Sforzato-Akkord, mit dem das Lied beginnt, dieses Aufweinen, was ich als Sängerin sofort als meinen Seufzeratem empfinde, der den Körper, die Stimme bis hin zur Position des Kehlkopfes – der Kehlkopf wird über die Emotionen auch positioniert – unmittelbar in die erste Phrase führt und den Ton setzt. Ich brauche nicht über die Notenwerte nachzudenken, sondern Reger hat das Ausrufezeichen gesetzt, das im Text nicht geschrieben steht. Was ich hier beschreibe, wiederholt sich dann auch in Takt 3 und 4, in 14, 15, 17, immer synkopisch. Jeder dieser Atmer oder Seufzer bekommt eine andere Farbe durch den jeweils anderen Vokal.

*Also ein bisschen wie sich unruhig im Bett hin und her wälzen?*

- 12 Ja, das ist sowieso das Bild, das ich als Überschrift über dieses Lied setzen würde. Ich glaube nicht, dass das jemand ist, der ganz ruhig da liegt, sondern das ist jemand, der

Die Mezzosopranistin Frauke May-Jones ist ständig auf der Suche nach der Balance zwischen ihrem Bühnentalent in der Oper und ihrer großen Liebe zum Lied- und Konzertgesang. Auch die Arbeit im Aufnahmestudio nimmt einen breiten Raum ein. Davon zeugen ihre Weitersteinspielungen aller Mörike-Lieder von Hugo Wolf, die kompletten *Schlichten Weisen* op. 76 von Max Reger sowie eine Auswahl von weiteren 30 Reger-Liedern (BMG Arte Nova). Im Januar 2025 hat sie, begleitet von Lars David Kellner, am Mustel Druckwind-Kunstharmonium den dritten Teil aus Regers *Zwölf geistlichen Liedern* op.137 beim Label tastenReich veröffentlicht. 2026 wird der vierte Teil an der großen Max-Reger-Gedächtnisorgel in St. Michael, Weiden i.d. Opf. eingespielt werden und ebenfalls bei „tastenReich“ erscheinen.

die Decke fünfmal umdreht. Durch die beginnende Triolenbewegung, besonders dann ab der Textstelle „es wühlt mein verstörter Sinn“, vorher ist es ja quasi rezitativisch. Die Triolen gehen mit diesem Wühlen einher, das erschließt sich auch beim ersten Hören schon.

*Mir ist noch aufgefallen, dass bei Hugo Wolf sehr viele Tonartwechsel auf engem Raum sind. Wie deutest du das?*

Frauke: Das ist der Wahnsinn! Ich denke, er will diese verschiedenen Stadien zeigen. Bei Wolf ist diese Wort-Ton-Verbindung, das Wagnerianische, das Verbinden vom Text, vom Rhythmus noch stärker als bei Reger. Bei Reger ist es bei diesem Lied vielleicht eine Ausnahme. Interessant ist, dass diese angstgequälte Stelle bei Wolf noch heller wird, so hoffnungsvoll, das ist fast so eine Selbstberuhigung. Das lyrische Ich spricht zu der eigenen Seele und nicht zu einer höheren Macht, wer auch immer die sein mag, sondern sozusagen ganz sich selbst regulierend, würde man vielleicht heute sagen. Und ich glaube, das drückt Wolf durch dieses immerwährende Wechseln aus.

*Diese Tonartwechsel gehen ja ziemlich genau mit den Vokalwechseln einher, die du beschrieben hast.*

Das ist das Interessante: Das erscheint mir wie vier Mini-Akte oder Bilder, so ein bisschen wie ein klassisches Drama, jetzt ohne den fünften Akt. Man hat diese Exposition, bei Reger von Takt 1 bis 6, dieses Rezitativ, und dann die steigende Handlung bis Takt 13, dann kommt die Klimax Takt 14 bis 18, dann kommt die Auflösung oder Verklärung könnte man sogar sagen. Und wenn man eine Wagner-Partie studiert, erschließt sich der Rhythmus wie selbstverständlich, weil Wagner ganz am Worhrhythmus komponiert. Bei Reger ist es bei diesem Lied wirklich genauso.

*Mir ist aufgefallen, dass die Unruhe am Anfang mit dem Auge und dem Sehen, dem „verstörten Sinn“ verbunden ist bis hin zu den Gespenstern. Und die Erlösung passiert über das Ohr, durch die Glocken. Ist das wichtig, und welche Rolle spielt die Kirche?*

Frauke: Wir sprechen ja auch immer noch von Mörike, dem evangelischen Pastoren. Der hat ganz sicher auch diesen Hintergrund dabei. Interessant ist, dass weder Wolf noch Reger an irgendeiner Stelle eine kirchentonartige Reminiszenz oder irgendein kleines Choralzitat verwendet haben. Das wäre ja bei Reger auch ausgesprochen typisch gewesen. Das wird komplett weggelassen in der Komposition, diese Dimension. Aber die ist absolut da durch den Text.

Und was beruhigt ein Kind oder auch einen großen Menschen mehr? Das Wort oder das Schlaflied? Ich glaube, da liegt die Antwort auf der Hand. Und selbst wenn es ein Wort ist, ist es immer noch die Stimme von jemandem. Der Klang, ich glaube schon, dass der dieses ganz tröstende Element am Schluss ist. Und von Mörike aus gesehen wirklich auch die Kirchenglocken.

*Sind es nicht überhaupt die Morgenglocken, die als akustische Landmarke das Gedicht inspirierend machen für Komponisten?*

Ja, auch. Aber auch dieser besondere Moment „In der Frühe“, das Nacht- und Träume-Sujet. Bei Hugo Wolf ist das Ganze eher ein Verharren, ein bisschen in der Dämmerung. Das ist nicht so das ganz Große und auch bei der Dynamik, die Singstimme geht ja kaum mehr zum Forte, aber man vermutet, dass er vielleicht sogar friedlich im Morgenrot einschläft. Endlich kommen die Glocken, die etwas Beruhigendes haben, dieser Rhythmus, dieses Gleichbleibende und endlich lässt er die Nachtgespenster los und schläft nochmal morgens ein, und das Lied verklingt im vierfachen Pianissimo.

Bei Reger endet das Ganze im Jetzt und voller Tatendrang. Da stelle ich mir eher jemanden vor, der es nicht mehr abwarten kann aufzustehen und vielleicht doch noch schnell eine kleine Choral-Fantasie vor dem Frühstück zu komponieren. Dieser Schluss bei Reger, der verlangt auch dem Sänger ordentlich was ab: Das meine ich auch mit „kleiner Oper“, du musst wirklich von Null auf Hundert – das müssen wir Sänger oft –, aber du durchlebst wirklich alles vom feinsten Pianissimo bis zum Fortissimo, und da ist auch keine Schonung angesagt.

*Von der Regerschen Vertonung gibt es deutlich weniger Einspielungen als von derjenigen von Hugo Wolf. Ist das bei diesem Lied speziell, dass es so selten gemacht wird? Oder ist es, weil es Reger ist?*

Ich glaube eher, weil es Reger ist. Es gibt dieses über 300-Lieder-Konvolut, da kennen auch viele nicht jedes Lied. Aber vielleicht kann man auch sagen, dass es vielleicht dem ein oder anderen Sänger nicht so liegt, weil man doch schon sehr dramatisch zupacken können muss. Es gibt da, wie gesagt, keine Schonung: Am Beginn dieser Phrase mit den Morgenglocken nehme ich alles zusammen, was ich habe, und das ist eine verdammt schwere Phrase, weil sie oben anfängt und sich durchzieht. Man muss auch wissen, atme ich nochmal, atme ich nicht, und das Klavier darf sich auch nicht schonen. Das hängt auch mit der Stimme zusammen, dass man sagt, das ist vielleicht jetzt nicht ganz so für mich. Ansonsten sind die Hürden bei diesem Lied eher kleiner, weil es nicht dieses typische Herangehen von Reger hat, wo er das Gedicht als Leinwand nimmt und erstmal die Farbe bringt, den Doppelboden, die nächsten Schichten und dieses vertikale Verstehen der Melodien, was es uns ja so schwer macht, überhaupt die Lieder a cappella zu üben, weil man sich ja dauernd verläuft.

*Was ist dir wichtig, wenn du das vorsingst, dieses Lied von Reger?*

Bei dem Lied spüre ich besonders, dass es eine ganz große Echtheit hat. Und ich kann mich irgendwie gut in diese Situation hineinversetzen. Ich möchte mit diesem Lied auch besonders trösten, weil ich glaube, dass es eine Situation ist, die jeder kennt. Ich möchte auch sagen: Am Ende ist es vielleicht gar nicht so, dass man überhaupt nicht geschlafen hat, sondern man hatte vielleicht eine unruhige Nacht. Dann läuten doch die Morgenglocken, für was sie auch immer stehen. Das ist für mich in beiden Liedern; Reger und Wolf, diese kleine Extra-Message, die mir wichtig ist.

Das Gespräch führte Almut Ochsmann

# Reger und das Schauspiel

Die Frage, ob Reger ein Theatergänger war, lässt sich erst einmal knapp beantworten: Wir wissen es nicht, zumindest nicht aus erster Hand. Doch dazu später mehr.

Dass er jedenfalls die zeitgenössische Opernproduktion aktiv verfolgte (Pietro Mascagni, Siegfried Wagner, Richard Strauss, Hans Pfitzner), ist durch Briefe belegt. Und obwohl ihm »unzählige Operntexte ins Haus geschickt« wurden,<sup>1</sup> ging er selbst das Wagnis ja nie ein. Kompositorisch blieb er dieser Bühne weitestgehend fern, was insoweit erstaunlich ist, als sein musikalisches Erweckungserlebnis der Besuch der Bayreuther Festspiele im Sommer 1888 (*Parsifal* und *Die Meistersinger von Nürnberg*) gewesen war,<sup>2</sup> den ihm sein Patenonkel Johann Baptist Ulrich ermöglicht hatte. Dem Geiger Carl Wendling soll Reger später gestanden haben: »Als ich als 15jähriger Junge zum erstenmal in Bayreuth den Parsifal gehört habe, habe ich 14 Tage lang geheult, und dann bin ich Musiker geworden.«<sup>3</sup> Seine kompositorische Entwicklung nahm jedoch eine andere Richtung, wie er gegenüber Stefan Zweig bekannte: »[...] ob ich je – ich als ganz absoluter Musiker – eine Oper komponieren werde – das weiß ich noch nicht, bezweifle es aber sehr!«<sup>4</sup> Am nächsten kommt diesem Metier noch Regers Musik zu *Castra vetera*. *Dichtung von Johanna Baltz. Mit einem Vorspiel und sechs lebenden Bildern* (WoO V/1), die im Mai 1900 beim IV. Niederrheinischen Festspiel zu Wesel aufgeführt wurde, auch wenn tableaux vivants eher statischer Natur sind.<sup>5</sup> Ein *Osterspiel* nach einem Text von Friedrich Spitta (1901) sowie ein Melodram *Odysseus' letzte Fahrt nach Ernst* von Wildenbruch (1913) kamen über das Planungsstadium nicht hinaus. Und eine Zusammenarbeit mit Ludwig Thoma bei dessen Weihnachtslegende *Heilige Nacht* scheiterte an Thomas Reserviertheit, die dieser später jedoch bereute.<sup>6</sup>

Auch bei seinen Bearbeitungen ist Regers Kontakt zu Musik für die Bühne überschaubar:

- Eugen d'Albert, Overtüre zu Grillparzers »*Esther*«, bearb. für Klavier 4-hd. (1894)
- Albert Fuchs, *Melodramma idillio La spiga rossa*, teilinstrumentiert (1896)
- Émile Jaques-Dalcroze, *Comédie lyrique Sancho Pança*, Klavierauszug (1895/96)
- Philipp Rüfer, *Oper Ingo*, Klavierauszug (1894/95)
- Franz Schubert, Zwischenakts- und Ballettmusik aus »*Rosamunde*«, Konzertfassung (1915)
- Richard Wagner, Gebet der Elisabeth (aus Tannhäuser), bearb. für Harmonium (1898)
- Richard Wagner, Auserlesene Stücke aus Opern, bearb. für zwei Klaviere (1912–14)

1 Brief Regers vom 10. Juli 1905 an Felix Mottl.

2 Susanne Popp, *Werk statt Leben*, Wiesbaden 2015, S. 36.

3 *Max Reger-Brevier*, hrsg. von Adolf Spemann, Stuttgart 1923, S. 34.

4 Brief vom 29. März 1907.

5 Zu einer ausführlichen Würdigung dieses Werks siehe Jürgen Schaarwächter, »Reger und das Theater: *Castra Vetera* o. op.«, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart 2004 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XVII), S. 123–139.

6 Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 103. Die Datierung bleibt hier unklar, Thoma begann sein Krippenspiel Ende 1915.

Die vielfache Aufführung diverser Ouvertüren und Vorspiele, gelegentlich auch Arien mit der Meininger Hofkapelle (1911–14) war wiederum eine rein konzertante Angelegenheit. Dass ihn die Leidenschaft seines Arbeitgebers Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen fürs Theater nicht motivierte, sich selbst doch einmal in diesen Gefilden zu bewegen, ist möglicherweise auch der ausufernden Reisetätigkeit des Orchesters geschuldet. Aber: Immerhin die zweimalige Aufführung von Shakespeares *Sommernachtstraum* mit der Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy und Reger als Dirigent am 31. März beziehungsweise 21. Dezember 1912 im Meininger Hoftheater ist verbürgt.<sup>7</sup> Stolz berichtete Reger dem Herzog, ihm habe der Intendant »Herr Geheimrat Grube nach der Probe das Kompliment [gemacht], daß ich der geborene Theaterkapellmeister wäre u. daß er noch nie jemanden getroffen hätte, der, ohne beim Theater gewesen zu sein, sogleich die Sachen so fix anpackte!«<sup>8</sup> Über eine Teilnahme Regers an anderen szenischen Aufführungen ist nichts bekannt.

Dass sich Reger vorwiegend für zeitgenössische Literatur interessierte, macht u.a. ein Blick in seine Lieder deutlich. Offenbar fand er darin auch während seiner zunehmend schwieriger werdenden Lebenssituation in Wiesbaden Halt, den Konventionen zum Trotz: »Unter den von Wiesbaden nach Weiden (Sommer 1898) mitgebrachten Büchern fand sich aber nichts positiv Christliches oder gar Katholisches, dagegen Werke von Zola (z.B. „Das Werk“), von Dehmel, Nietzsche, Bierbaum, Gerh. Hauptmann, Ibsen, Otto Ernst, Scheffel, Sudermann, Tolstoi, Rich. Voß, M. Harden, und Gedichtbände von d’Annunzio, Evers, Hammerling, Hebbel, Henckell, Hölderlin, Jacobowski, Liliencron, Morgenstern, Mörike, Joh. Schlaf, Ludwig Thoma, Aug. Trinius, Arno Holz ...«.<sup>9</sup> So empfahl er etwa der Pianistin Ella Kerndl, »Ibsen’s „Wenn wir Todten erwachen“ zu lesen! Sehr schön, sehr schön mit all seinem Symbolismus u der großen Tragik! Gabriele d’Annunzio ist ebenfalls großer Künstler; wir verdanken ihm in Bezug auf Lyrik sehr viel. Er ist einer der Lyriker, die z.B. nach der Seite des Sensitiven hin, wie es bei uns J.O. Bierbaum u. Fr. Evers „aufgriffen“ ganz unendlich viel „Feines“ u. riesig Abstraktes u. trotz aller südlichen Erotik doch sehr Keusches geschenkt hat. [...] Zu Gerhart Hauptmann verhalte ich mich wie eben zu jeder starken künstlerischen Individualität in sehr anerkennender, aufrichtigster Hochschätzung. Der Mann hat uns in Versunkene Glocke z.B. ein großes, großes Werk geschenkt, das unendlich viel Ausblicke in bisher fast „unentdeckte“ seelische Zustände u. Conflicte eröffnet.«<sup>10</sup>

Ob Reger Aufführungen von Bühnenwerken etwa Ibsens und Hauptmanns, die in Wiesbaden stattfanden, besuchte, ist nicht bekannt. Interesse war ja offensichtlich vorhanden, und Verbindungen zur Wiesbadener Theaterszene ergaben sich etwa durch den Schauspieler Fritz Fischer-Schlotthauer, der ab September 1892 am neu gegründeten privaten Residenztheater engagiert war,<sup>11</sup> das sich, nach einem populär-programma-

<sup>7</sup> Siehe den Theaterzettel in *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und E.H. Müller von Asow, Weimar 1949, vor S. 177, sowie S. 183. – Reger selbst nennt den 2. April für »mein Debüt als „Theaterkapellmeister“« (Brief vom 4. April 1912 an Karl Straube).

<sup>8</sup> Brief Regers vom 30. März 1912 an den Herzog, zitiert nach ebda., S. 179–183, hier: S. 182.

<sup>9</sup> Schreiben Adalbert Lindners an Hugo Ernst Rahner, in ders., *Max Regers Choralfantasien für die Orgel*, Kassel 1936 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. V), S. 10.

<sup>10</sup> Brief Regers vom 1. Oktober 1900 an Kerndl.

<sup>11</sup> Vgl. Fritz Fischer-Schlotthauer, »Erinnerungen an Jugendtage Max Regers«, in *Mitteilungen des Max-Regel-Instituts Karlsruhe*, 9. Heft (1959), S. 18f.

tischen Beginn, ab 1895 auf zeitgenössische Dramen konzentrierte.<sup>12</sup> Der Cellist Oskar Brückner wiederum, Regers älterer Kollege am Konservatorium und Widmungsträger der Cellosonate f-Moll op. 5 (1892), diente als Kammervirtuose am Königlichen Theater, und Regers Kommilitone Gustav Cords wirkte von 1894 bis 1911 als Geiger im Hoftheaterorchester.<sup>13</sup>

Den Spielplan des Hoftheaters bzw. Königlichen Schauspiels beobachtete Reger wohl sehr genau, fühlte er sich doch im Februar 1894 bemüht, in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* eine, nun ja, Glosse zur Programmplanung zu lancieren: »L. F. in Wiesbaden. Es berührt ja seltsam, auf dem Theaterzettel eines kgl. Hoftheaters angezeigt zu sehen: „Max u. Moritz, ein Bubenstück in 7 Streichen. Nach der bekannten Buben-geschichte von Wilhelm Busch“; und „Grosse Gala-Vorstellung, Pantomimisches Ballet mit Seiltanz, Pony-Quadrille, Stierkampf-Szene u. dergl.“ Die Intendanz scheint doch aber ihr Publikum zu kennen, da die betr. Vorstellung sogar „bei aufgehobenem Abonnement“, allerdings Sonntags Nachmittags, stattgefunden hat. Vermutlich handelt es sich doch wohl um eine Kindervorstellung.«<sup>14</sup> Seine Begründung: »Kein Mensch hier hatte den Mut, dem Treiben des hiesigen Intendanten am Hoftheater (v. Hülsen, Sohn des früheren Berliners) mal einen Denkkzettel zu geben.«<sup>15</sup>

Wohlgemerkt: Die nähere Beschreibung des Balletts, deren Authentizität sich nicht verifizieren lässt, stammt möglicherweise von Reger, zumal sie der einzige Aspekt dieser Meldung ist, der ansatzweise humoristisches Potenzial birgt. Zumindest ist in den Anzeigen im *Wiesbadener Bade-Blatt* und dem *Wiesbadener General-Anzeiger* davon nicht die Rede. Wie dem auch sei, Kinder waren zu der Vorstellung ausdrücklich zugelassen; im Umkehrschluss zu anderen Theateraufführungen nicht, und zu Symphoniekonzerten übrigens erst ab 14 Jahren. Notabene: Am Abend standen im Hoftheater dann *Das Buch Hiob* von Leopold Adler nach Hermann Hölty und *Hannele* von Gerhart Hauptmann auf dem Programm. Im Abonnement selbstverständlich.

Ein weiterer Kontakt zur Welt des Sprechtheaters ergab sich anscheinend durch den kgl. Hofschauspieler Franz Adolf Ernst Bethge, der seit 1867, vom Stadttheater Stettin kommend, in Wiesbaden engagiert war<sup>16</sup> und darüber hinaus als Violinspieler in Erscheinung trat. Nachdem »das beliebte und bewährte Mitglied unseres Hoftheaters«<sup>17</sup> am

12 <https://www.wiesbaden.de/stadtlexikon/stadtlexikon-a-z/residenztheater>.

13 Am 1. Februar 1899 schrieb Reger dem Geiger Joseph Hösl: »Hoffentlich haben Sie im Theater jetzt nicht allzuviel zu thun; dieser Dienst ist sehr anstrengend; ich weiß es von mehreren Bekannten.«

14 21. Jg. (1894), Nr. 8 [23. Februar], S. 118. Siehe auch *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XV), S. 181.

15 Brief Regers vom 8. März 1894 an Adalbert Lindner.

16 Im Juni 1867 gab Bethge ein Gastspiel in Wiesbaden (u.a. Shakespeare und Schiller), siehe u.a. *Wiesbadener Tagblatt*, Nr. 131 (6. Juni 1867), S. [8].

17 *Wiesbadener General-Anzeiger* 11. Jg. (1896), Nr. 73 (26. März), S. 5. – Zu Regers Zeit in Wiesbaden verkörperte Bethge unterschiedlichste Haupt- und Nebenrollen, u.a. den Grafen von Moor in *Die Räuber* von Friedrich Schiller, den Ratsherrn Grüneberg in *Colberg* von Paul Heyse, den Amtsvogt Specht in *Eulenspiegel* von Johann Nestroy, den Gärtner Hiller in *Graf Waldemar* von Gustav Freytag, den Handelsherrn Manasse Vanderstraten in *Uriel Acosta* von Karl Gutzkow, den Machiavelli in *Egmont* von Johann Wolfgang von Goethe, den Hofherrn Aridai in *Esther* von Franz Grillparzer, den Haushofmeister Melvil in *Maria Stuart* von Friedrich Schiller u.v.m., wurde aber auch in zahlreichen Gesangspar-tien besetzt.

24. März 1896 gestorben und unter großer Anteilnahme beerdigt worden war, setzte am 3. April der Immobilienmakler und Schriftsteller Johann Christian Glücklich erstmals einen „Aufruf zur Errichtung eines Grabmales für Franz Bethge“ in die Zeitung, dem anfangs eine wöchentliche Erinnerung mit Nennung der neuesten Spender folgte. Und am 5. Mai ist hier Reger mit 3 Mark verzeichnet, einem für dessen damalige Verhältnisse relativ hohen Betrag (viele spendeten nur 1 Mark). Dass Reger dies nur Glücklich zu Gefallen tat, dessen Gedicht *Am Meer* (WoO VII/18) er 1894 vertont hatte, scheint nicht sehr wahrscheinlich.

Im Juli entschied der Bildhauer Carl Reinert aus Berlin, der sich auch an der Ausschreibung für das Wiesbadener Bismarck-Denkmal beteiligte, das Rennen für sich.<sup>18</sup> Mitte September war die »wohlgetroffene Büste unseres unvergeßlichen Franz Bethge [...] bereits im Guß, die Fundamentirung und Fertigstellung des Sockels in Vorbereitung«. Der trotz des hohen Spendenaufkommens letztlich fehlende Betrag sollte »durch ein Ende dieses Monats in dem neuen prachtvollen Saale der Loge „Plato“ unter freundlicher Mitwirkung von Künstlern ersten Ranges stattfindenden gr. Concerte aufgebracht werden«,<sup>19</sup> an dem Reger am Vorabend seines Einjährig-Freiwilligen Militärjahrs jedoch nicht teilnahm. Das Grabmal konnte im Oktober enthüllt werden, der Überschuss wurde zur Verwendung für die Stadtarmen gespendet.<sup>20</sup> Im Dezember entwarf Glücklich noch ein Erinnerungsblatt, dessen Erlös »zum Besten des Pensionsfonds des Kgl. Theaters bestimmt« war,<sup>21</sup> und kümmerte sich später um die Einfriedung des Grabmals.<sup>22</sup>

War Reger denn nun ein Theatergänger? In seinen Briefen finden sich zumindest kleine Hinweise, die diese Vermutung nahelegen, schrieb er doch bereits am 16. November 1890 an Adalbert Lindner: »Im Theater können Sie alle Novitäten (Sudermanns Ehre!) haben.« (Das skandalumwitterte Sudermann'sche Drama wurde zu dieser Zeit nicht in Wiesbaden, sondern im nahegelegenen Mainzer Stadttheater gegeben.)<sup>23</sup> Und am 16. November 1894 berichtete er dem Kritiker Arthur Smolian: »Das neue Theater ist fertig, aber sehr schwacher Besuch. Dagegen hat das Residenztheater, das mehr die Posse und Operette pflegt, mehr Zulauf.« Das klingt zwar nach Informationen aus erster Hand, Belege gibt es jedoch nicht.

Regers spätere Ehefrau Elsa, deren Onkel Kurt von Seckendorff-Aberdar 1893–95 Intendant des Altenburger Hoftheaters gewesen war, schrieb ihm am 11. Mai bzw. 16. Juli 1902 mit Blick auf die Zeit nach der Eheschließung, sie freue sich »so unbeschreiblich auf die guten Concerte u. Theater«, und besuchte in Berchtesgaden wohl auch selbst mit ihrer Mutter und ihrer Pflegeschwester Berthel das Schauspiel.<sup>24</sup> Hinweise auf gemeinsame Theatergänge mit ihrem Gatten sind jedoch rar. Dass Reger später seine Adoptivtöchter Christa und Lotti etwa zu Aufführungen von Weihnachtsmärchen begleitete,

18 Vgl. ebda., Nr. 156 (7. Juli), S. 5.

19 Ebda., Nr. 216 (15. September), S. 7.

20 Vgl. ebda., Nr. 254 (29. Oktober), S. 2.

21 Ebda., Nr. 302 (25. Dezember), S. 2.

22 Vgl. *Wiesbadener Tagblatt* 55. Jg. (1907), Nr. 316 (10. Juli), Abend-Ausgabe, 1. Blatt, S. 5.

23 Vgl. u.a. *Wiesbadener Bade-Blatt* 24. Jg. (1890), Nr. 313 (10. November), S. 2.

24 Vgl. Brief vom 8. Oktober 1902 an Reger.

versteht sich quasi von selbst.<sup>25</sup> Und folgender Leipziger Bericht Elsa Regers beleuchtet ein wohl eher randständiges Erlebnis: »Nun überredeten unsere Bekannten uns, zu den Schwestern [Grete, Elsa und Berta] Wiesenthal zu einer Aufführung in den Kristallpalast zu gehn. An den Pantomimen und Schäferspielen hatten wir ehrliche Freude, dann aber tanzte die eine Wiesenthal die „blaue Donau“. Etwas Blauschillerndes bewegte sich da auf dem Boden, und Reger frag mich leise und mißtrauisch, was das sei, er könne nichts erkennen. Kaum konnte ich ihm zuflüstern: „Das ist die Donauwelle,“ , worauf er



Grete Wiesenthal im „Donauwalzer“, Foto R. Jobst © Deutsches Tanzarchiv Köln

mich entrüstet ansah, da erhob sich das „Etwas“ auch schon, und nun ging ein Wellentanz an, wie ich ihn weder an der See noch am Strom je erlebt hatte. Reger wurde ganz schwindelig. Während des fanatischen Applauses drängte er zur Garderobe, mir im Hinausgehen den Mantel umgebend und seinen erst auf der Straße anziehend. Nun ging es in raschestem Tempo in unsere nahe Wohnung in der Felixstraße. Erst als Reger am Schreibtisch saß, schmunzelte er vergnügt über die gelungene Flucht, trotzdem er wußte, daß die Herren nun warteten und uns suchten, um mit uns und den Wiesenthals, die auch „Reger“ tanzen wollten und um seine Bekanntschaft gebeten hatten, noch auszugehen. [...] Reger hat nie begreifen können, wie so unendlich viele diese Art des Tanzes schön finden konnten und hat immer die „blaue Donau“, die sich diese Auslegung gefallen lassen mußte, bedauert.«<sup>26</sup> Der Rezensent des *Leipziger Tageblatts* sah dies etwas anders: »[...] ihre köstliche, graziöse Tanzweise, eine glückliche Verbindung alter und moderner Tanzkunst, muß immer wieder das Entzücken ästhetisch genießender Menschen bilden.«<sup>27</sup>

Szenenwechsel: Immerhin soll Reger während des Sommerurlaubs 1911, den die Familie in Tegernsee verbrachte, »viele von Ludwig Thoma's Volksstücken gehört [!]«<sup>28</sup> haben, ein Schriftsteller, dessen Sprachwitz er ohnehin schätzte. Zu Beginn der an-

25 Elsa Reger, *Erinnerungen* (wie Anm. 6), S. 109.

26 Ebda., S. 74f. – Einige Jahre später erschien ihm der Gedanke an einen »getanzten Reger« nicht mehr so abwegig, zumindest mit Blick auf die *Ballett-Suite* op. 130 (vgl. *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 13], S. 527 und 571 [»Es würde mich natürlich riesig interessieren, meine Ballettsuite szenisch dargestellt zu wissen!«]). Siehe auch Elsa Reger, *Erinnerungen* (wie Anm. 6), S. 129.

27 H. j. in *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* 103. Jg. (1909), Nr. 326 (24. November), S. [7].

28 Elsa Reger, *Erinnerungen* (wie Anm. 6), S. 103. – Vermutlich in dem 1898 gegründeten Volkstheater.

schließenden Meininger Zeit im November 1911 stillte Elsa Reger ihren Theaterhunger in Ermangelung ihres konzertreisenden Gatten mit dessen Assistenten Hermann Unger (*Götz von Berlichingen* und *Das Käthchen von Heilbronn*). »Dieser Abend [Götz] war so recht danach angetan, mir das Theater in Meiningen im glänzendsten Licht zu zeigen. [...] Gut erinnerte ich mich, daß meine Mutter, als ich noch ein Schulmädchel war, von Wiesbaden öfter nach Mainz fuhr, um dort die „Meininger“ zu sehen; nun verstand ich ihre helle Begeisterung.«<sup>29</sup>

Anlässlich Regers Konzert zum Besten der Witwen- und Pensionskasse der Meininger Hofkapelle am 26. Dezember 1911 machte ihm Herzog Georg II. ein Angebot: »Es kann Ihrer Frau Gemahlin nicht angenehm sein, gelegentl Ihres Dirigieren's im Publikum zu sitzen, ich möchte daher Ihnen nebst Ihrer Gattin das Recht geben, bei Concernten in der Intendantenloge zu sein.« Genauer gesagt »bei allen Aufführungen (Concert und Theater)«,<sup>30</sup> denn schließlich »war es für Georg II. und Helene von Heldburg wichtig, dass ihre Kapellmeister und Musiker regelmäßig die Schauspielvorstellungen besuchen.«<sup>31</sup> Elsa Reger zufolge muss auch ihr Gatte dieses Recht zumindest gelegentlich in Anspruch genommen haben: »Das Zusammenhausen mit [Intendant] Max Grube und uns in der Intendantenloge war ein überaus harmonisches. [...] Wie waren wir, leider oft ohne Reger, hingerissen von den fabelhaft aufgebauten Darstellungen unserer Klassiker unter Max Grubes Leitung. [...] Reger brachte der dramatischen Kunst vollstes Verständnis und tiefste Bewunderung entgegen.«<sup>32</sup> Der Meininger Schauspieler Franz Nachbaur sprach bei Regers Begräbnis denn auch als »Vertreter der [dramatischen] Kunst, die Du so sehr bevorzugtest und ehrtest.«<sup>33</sup> Eine starke Aussage, doch leider ist diese Begeisterung weder en gros noch en détail aus erster Hand dokumentiert.

In Elsa Regers bislang unveröffentlichten Briefen an Helene Freifrau von Heldburg ist wohl gelegentlich von Theaterbesuchen auch mit ihrem Mann die Rede, etwa am 9. Januar 1912 anlässlich der Aufführung von Franz Grillparzers Lustspiel *Wehe dem, der lügt!*: »[...] u. hat es ihm sehr wohl gethan, den Abend nicht zu arbeiten.«<sup>34</sup> Zu des Herzogs Geburtstag am 2. April 1912 wiederum dirigierte Reger vor einer Aufführung des Trauerspiels *Gudrun* von Ernst Hardt die *Jubel-Ouverture* von Carl Maria von Weber »und dürfte anschließend die Aufführung gesehen haben.«<sup>35</sup> Wenige Tage später, zu Ostern, »gönnen sich die Regers wieder einen gemeinsamen Theaterbesuch, den [Schiller'schen] Wallenstein. Sie [Elsa Reger], so teilt sie der Heldburg am 11. April mit, sieht die Trilogie zum ersten Male zusammenhängend. „Reger u. ich waren sehr begeistert, nur fand ich den Wallenstein meiner Jugendschwärmerei nicht wieder.“«<sup>36</sup>

---

29 Ebda., S. 105.

30 *Herzog-Briefe* (wie Anm. 7), S. 75.

31 Herta Müller, *Reger in Meiningen*, Meiningen 2023, S. 75.

32 Elsa Reger, *Erinnerungen* (wie Anm. 6), S. 107.

33 Franz Nachbaur, »Worte der Erinnerung«, zitiert nach *Neue Musik-Zeitung* 37. Jg. (1915/16), Nr. 18 (22. Juni 1916), S. 270. – Nachbaur und Reger hatten z.B. gemeinsam mit der Hofkapelle am 26. Dezember 1913 Hermann Ungers Ballade *Der Gott* und die *Bajadere* in Meiningen aufgeführt.

34 Zitiert nach *Reger in Meiningen* (wie Anm. 31), S. 76.

35 Ebda., S. 76f.

36 Ebda., S. 77.

Weitere Belege finden wir in Elsa Regers *Erinnerungen*: »Im Mai [1912] kam meines Vaters Witwe<sup>37</sup> einige Wochen zu uns zu Besuch. Wir erlebten mit ihr in Hildburghausen, anlässlich eines Jubiläums des Lehrerseminars, eine unvergeßliche Aufführung des [Goethe'schen] „Tasso“, die auch sie in helle Begeisterung versetzte.«<sup>38</sup> An die Freifrau schrieb sie: »Reger u. ich waren ganz überwältigt; [...] uns hat es enorm gepackt.«<sup>39</sup> Eine weitere Gelegenheit ergab sich anlässlich des 3. Landesmusikfestes der Meininger Hofkapelle Anfang April 1913. Am Vorabend, dem 31. März, »gab man [...] Cäsar und Cleopatra von Shaw, wundervoll inszeniert [...]. Daß Reger anstatt Shaw lieber einen Klassiker gehabt hätte und er über die Summe von 40.000 M. für die Ausstattung brummte und gern etwas davon für seine Kapelle gehabt hätte, wußte man merkwürdigerweise baldigst „oben“, nachdem Reger dies in der Eisenbahn geäußert hatte.«<sup>40</sup> Und wohl noch im gleichen Frühjahr erregten die Coburger Festwochen »unter dem Intendanten Wilhelm Holthoff von Faßmann, einem [entfernten] Vetter von mir, [...] viel Aufsehen. Wir waren zur Aufführung des „Jedermann“ geladen. Zu unserer großen Freude trafen wir Richard Strauß bei meinem Vetter.«<sup>41</sup> Und eine letzte Gelegenheit schließlich kurz vor Regers Tod: »Diese [Jenaer] Maitage [1916] waren besonders bewegt, wir machten fröhliche Gesellschaften bei Euckens und beim Oberbürgermeister mit, und unsere geliebten Meininger spielten im Volkshaus Emilia Galotti und Nathan den Weisen. An einem dieser Abende hatten wir [Rudolf] Fuchs, Fanny Stolzenberg und Franz Nachbaur bei uns.«<sup>42</sup>

Zusammenfassend wird man sagen können, dass Reger durchaus Gelegenheiten zum Theaterbesuch hatte und nutzte. In Wiesbaden mag dies oftmals an Zeit- und Geldmangel gescheitert sein, wir wissen es nicht. Aber in Meiningen scheint ein Theaterbesuch doch nicht allzu selten der Fall gewesen zu sein, denn: »Unter Grube benutzten wir den rückwärtigen Eingang des Theaters, um in die Intendantenloge zu kommen. Wir mußten auf diesem Wege durch den Gang der Garderoben. Niemals hat dies die Theaterkünstler gestört, im Gegenteil, sie freuten sich eines warmen Händedrucks, eines lieben Wortes. Fanny Stolzenberg hat mir gesagt, es hätte sie selten ein Erfolg so gefreut, als wie Reger ihr einmal in der Pause zugeraunt habe: „Das haben Sie einfach prachtvoll gemacht.“« Und auch die Meininger Tragödin Elsa Friedhoff wurde »von uns sehr bewundert«. Aber trotz allem: Ein regelmäßiger Theatergänger, so viel ist sicher, war Reger nicht.

Christopher Graf Schmidt

37 Elsa von Bagenskis Eltern wurden geschieden, als sie 8 Jahre alt war; der Vater heiratete erneut.

38 Elsa Reger, *Erinnerungen* (wie Anm. 6), S. 111.

39 Zitiert nach *Reger in Meiningen* (wie Anm. 31), S. 77.

40 Elsa Reger, *Erinnerungen* (wie Anm. 6), S. 119; Datierung gemäß *Herzog-Briefe* (wie Anm. 7), S. 396f.

41 Ebda., S. 120.

42 Ebda., S. 150. – Rudolf Fuchs (1861–1945) war 1882–1885 und 1898–1926 Mitglied des Meininger Ensembles, Fanny Stolzenberg (1858–1930) von 1887 bis 1913, Franz Nachbaur (1873–1926) von 1896 bis 1923, danach als Intendant.



Junge, begabte Künstlerinnen und Künstler als kammermusikalische Ensembles zu fördern, ist das Anliegen des Europäischen Kammermusikwettbewerbs »Wolfgang Meyer« Karlsruhe. Vom 24. bis 26. September 2025 richtete das Max-Reger-Institut Karlsruhe diesen Wettbewerb zum zehnten Mal aus – in Zusammenarbeit mit der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft e.V. und der Stadt Karlsruhe sowie mit Unterstützung der Hochschule für Musik Karlsruhe.

## Karlsruhe im Kammermusikfieber

### 10. Europäischer Kammermusikwettbewerb »Wolfgang Meyer«

Ausgeschrieben wird der Wettbewerb seit 2005 alle zwei Jahre für Studierende an europäischen Musikhochschulen sowie für Musiker mit abgeschlossenem Hochschulstudium unterhalb der Altersgrenze von dreißig Jahren. Außergewöhnlich an diesem Wettbewerb ist, dass jedes Ensemble mindestens ein Stück von Max Reger spielen muss. Dieses Jahr wurden 14 Ensembles (34 Musikerinnen und Musiker) aus Deutschland und dem europäischen Ausland zum Wettbewerb zugelassen. Aufgrund der hohen Qualität kamen acht Ensembles in die zweite Runde. Alle Wettbewerbsrunden waren öffentlich und fanden im Wolfgang-Rihm-Forum der Hochschule für Musik Karlsruhe statt. Sie erfreuten sich regen Publikumsinteresses.



Die künstlerische Leiterin des Wettbewerbs und Juryvorsitzende war Prof. Dr. Saule Tatubaeva (Hochschule für Musik Karlsruhe). Mit in der Jury saßen die Sängerin Frauke May-Jones, der Pianist Prof. Ruben Meliksetian und Prof. Dr. Susanne Popp; Prof. Julius Berger war aus Krankheitsgründen bedauerlicherweise verhindert.

Da in diesem Jahr der 2. Preis doppelt vergeben wurde, erhöhten sich die Preisgelder auf insgesamt 14.000 €. Ein dem Gedächtnis Wolfgang



Rihms gewidmeter Preis wurde vom Förderverein für Kunst, Medien und Wissenschaft e.V. gestiftet.

Die Preisträger dieses Jahres sind:

### 3. Preis:

Trio Yin:

Lucie Krotilová (Violine),  
Yipei Sun (Violoncello),  
Ariel Chen (Klavier)  
(Foto links)



### 2. Preis (zweimal vergeben):

Endymion Duo:

Ekaterina Merzliakova (Violine), Florian Kleinertz (Klavier)  
(Foto rechts)

Komitas Duo:

Egon Buchner (Violoncello), Hasmik Sarukian (Klavier)  
(Foto unten)



### Wolfgang-Rihm-Preis des Fördervereins für Kunst, Medien und Wissenschaft e.V.:

Duo Linea:

Hyunah Pyo (Violoncello), Anastasia Galeni-  
na (Klavier)  
(Foto vorherige Seite links oben)

### 1. Preis:

Duo Shin Rosenberg:

Johannes Rosenberg (Violine), Seunghun  
Shin (Klavier)  
(Foto vorherige Seite links unten)

## „Ich hätte mich nicht getraut, ihn anzusprechen!“ Gespräch mit Jörg Widmann über seine Verbindung zu Reger

Das Treffen mit Jörg Widmann fand in seiner Wohnung im Münchener Stadtteil Haidhausen statt, und noch ehe ich eine Frage stellen konnte, sprudelte er los: „Hier, wo wir jetzt sitzen, hat Max Reger gelebt! Ich wohne hier im Eckhaus; Max Reger hat gegenüber in der Nummer 20 gewohnt und später in Nummer 35. Dazwischen hat er geheiratet.“

Jörg Widmann kann man nicht in der üblichen Weise interviewen. Seine Fantasie und lodernde Begeisterung führen ihn oft vom Thema weg, dorthin, wo seine zahlreichen Erfahrungen wach und kreativ das Sagen haben. Dabei kristallisierten sich zwei Schwerpunkte heraus: die Klarinette und Widmanns Beziehung zu Reger.

*Können Sie sich erinnern, wann Sie zum ersten Mal den Klang der Klarinette wahrgenommen haben?*

Ja, das weiß ich noch ganz genau. Die Eltern haben meine Schwester und mich in die musikalische Früherziehung geschickt, wo uns verschiedene Instrumente vorgestellt wurden. So kam meine Schwester zur Geige und ich zur Klarinette, weil ich mich so in den Klang verliebte. Leider weiß ich nicht mehr, welches Stück vorgespielt wurde. Ich befürchte, es war nicht das Quintett von Reger, was man den Kindern als Erstes präsentiert hat ... wahrscheinlich Mozart. Danach habe ich zu meinen Eltern gesagt, ich möchte Klarinette lernen.

*Wie alt waren Sie ungefähr? Wissen Sie es noch?*

Sechs, sieben. Meine Eltern waren sehr skeptisch, denn Kinder wollen an einem Tag eine Katze, dann einen Hund, dann ein Instrument, und zwei Wochen später wieder etwas anderes! Also haben sie ein bisschen gewartet und mich dann nach ein paar Wochen wieder gefragt, ob ich das immer noch möchte. Ich habe ‚ja‘ gesagt und so habe ich mit dem Klarinettenspielen angefangen.

*Können Sie sich vorstellen, was Sie damals so fasziniert hat an diesem Klang?*

Heute würde ich auf jeden Fall sagen, es ist die Fähigkeit der Klarinette, den Klang aus dem Nichts zu entwickeln und wieder im Nichts verschwinden zu lassen. Im Idealfall, wenn die Klarinette schön gespielt wird, hat man den Eindruck, sie könnte direkt aus dem Himmel kommen. Und gerade Mozart hat das Wesen unseres Instrumentes auch so verstanden! Er hat damit die nächsten Generationen geprägt: Weber, Brahms und auch Reger sind überhaupt nicht von dieser Tradition zu trennen.

Es kommt bei uns natürlich alles von Mozart, weil die Klarinette erst kurz davor überhaupt chromatisch wurde, was Mozart wunderbar ausgenutzt hat. Dann gibt es jemanden, der sich von Reger sehr unterscheidet: Carl Maria von Weber, den ich persönlich wahnsinnig liebe. Weber wusste genau, auf welchem Niveau er schreiben musste, wenn er für die Klarinette komponierte.

Fast exakt hundert Jahre nach Mozarts Klarinettenquintett ist das Brahms-Klarinettenquintett entstanden. Und ich würde sagen, dass es Reger gelungen ist, ein wirklich gleichwertiges Werk zu komponieren, und das muss einer erstmal schaffen, auf dem Niveau von Mozart und Brahms ein Klarinettenquintett zu schreiben!

*(Meine Frage nach der ersten klanglichen Berührung mit der Klarinette führte Widmann rhapsodisch zu Regers Klarinettenquintett, und so sprach er weiter ...)*

Regers Klarinettenquintett ist für mich persönlich – wahrscheinlich, weil ich Klarinettist bin – sein bedeutendstes Stück. Da kann ich wirklich von Liebe sprechen und gleichzeitig von hoher Verehrung. Man muss sehr vorsichtig sein mit dem viel zu inflationär verwendeten Wort Meisterwerk. Aber hier trifft es voll zu. Reger ist ja kurz nach der Vollendung des Werks gestorben. Wie bei Brahms war es eine späte Liebe, und bei Mozart ja auch ... aber was für ein Schwanengesang! Ob es ihm bewusst oder unbewusst war, dass es sein letztes Opus sein wird? Und in welcher Tonart steht das? A-Dur! Das ist kein Zufall, denn Mozarts Quintett ist auch in A-Dur.

*Und Regers Variationen über ein Thema von Mozart sind auch in A-Dur ...*

Ganz genau! Variationen: Der letzte Satz im Reger-Quintett ist ein Variationssatz wie bei Brahms! Ich erwähne diese Parallelen, denn ich glaube, Reger wollte tatsächlich eine Symbiose aus Mozart und Brahms schaffen – und bleibt doch in jedem Ton so sehr Reger. Es gibt im zweiten Satz diesen wunderbaren kurzen Walzer, eigentlich fast nur die Andeutung eines Walzers. Der ist so leicht und so melancholisch verschattet und verschwindet auch gleich wieder. Also es ist, ich sage es provokant: Musik über Musik. Das ist kein Walzer mehr, das ist ein Walzer über die Idee eines Walzers, und es weht so viel Abschied darin ...

Jörg Widmann ist einer der bemerkenswertesten und vielseitigsten Künstler seiner Generation. Er ist weltweit als Klarinettist, Komponist und Dirigent unterwegs. Für seine Kompositionen und Einspielungen hat er zahlreiche Preise erhalten. Von 2026 an ist er der neue Künstlerische Leiter der Lucerne Festival Academy. In der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft ist er in der Funktion als Präsident der Nachfolger von Wolfgang Rihm, bei dem Widmann auch studiert hat. Am 7. Dezember 2025 spielt er Regers Klarinettenquintett mit dem Signum Quartett im Pierre Boulez-Saal Berlin.



Im Berliner Boulez-Saal veranstalte ich eine Serie mit den großen Klarinettenquintetten inklusive auch des Stücks meines verstorbenen Lehrers Wolfgang Rihm, der ein riesiges Klarinettenquintett geschrieben hat. Mit Rihm habe ich mich oft über Reger unterhalten, Rihm hat Reger sehr verehrt, und es ist mir besonders wichtig, dass in dieser Reihe eben auch das Reger-Quintett erklingt.

In Regers langsamem Satz ist alles drin. Wenn ein Mensch vom Mars käme und nicht wüsste, was oder wer Reger ist, würde ich ihm diesen langsamen Satz aus dem Klarinettenquintett vorspielen. Warum? Weil es diese typischen chromatischen Fortschreitungen sind, die so extensiv und exzessiv sind und auch in manchen Werken – sage ich ganz ungeschützt – ins Uferlose gehen, wo es sozusagen keine Grenze mehr gibt. Und das ist in diesem Quintett so schön, weil es doch in dieser viersätzigen Form gefasst wird.

*(... in logischer Konsequenz gelangte nun Widmann zu weiteren Betrachtungen über die Musik von Reger ...)*

In unseren Musikgeschichtsbüchern wird Reger zu einseitig verstanden und insgesamt zu Unrecht als ein konservativer Komponist dargestellt. Warum? Weil er noch in Sonatenhauptsatz-Formen schreibt, etc. etc.

Aber mir ist der Aspekt des Modernen bei Reger mindestens genauso wichtig. Und ich weiß mich da mit einem ganz großen Komponisten als Bruder im Geiste: Arnold Schönberg, der den Verein für musikalische Privataufführungen gegründet hat. Würde man einen Musiker oder mit Musik vertrauten Menschen fragen, wer der am meisten gespielte Komponist in diesem Schönberg-Kreis war, würde er vielleicht denken, Mahler oder Beethoven oder Schönberg selbst. Es ist aber mit Abstand Reger! Als ich das vor einigen Jahren gehört habe, hat mich das erstmal in Staunen versetzt, weil es diesem Klischee des Konservativen so entgegensteht. Aber dann war es auch überhaupt nicht überraschend. Was hat die Zweite Wiener Schule so fasziniert an Reger? Ich bin mir sicher, es war diese maßlose Chromatik, die Harmonik ...

*Schönberg und Reger waren beide glühende Wagnerianer, eben wegen dieser Liebe zur Chromatik ...*

Richtig, Liebe. Das sehe ich ganz genauso. Wenn ich meine Liebe zu Reger auf einen Aspekt reduzieren müsste, dann wären es die harmonischen Fortschreitungen. Ich würde nicht unbedingt sagen ‚die Melodie von Reger, in die habe ich mich verliebt‘, sondern es ist dieser Harmonie-Fluss. Diese Chromatik, die den Kreis um Schönberg so narkotisiert hat – narkotisiert ist falsch, weil es so passiv klingt, aber sie waren ...

*... enthusiastisiert, beseelt ...*

... von dieser Welt. Und das ist auch das, was mich fasziniert, weshalb ich Reger gerne von dem rein konservativen Aspekt befreit sähe.

*Wenn ich diese Idee ergänzen darf: Ich finde, dass bei Reger oft die Harmonien nicht nur funktional zu verstehen sind, wie bei Mozart oder Beethoven, sondern als eine Farbe, wie bei Debussy beinahe. Also, Reger hat diese impressionistische Facette.*

Ja, genau! Da denke ich an Weber: Was ihn an der Klarinette inspiriert und interessiert hat, ist etwas komplett anderes als das, was Reger interessiert hat. Denn Weber hat das Digitale interessiert, die Finger, die Virtuosität. Das ist ja bei Mozart auch schon angelegt, aber Weber hat es auf die Spitze getrieben. Reger interessiert der pure Klang. Und er schreibt das Klarinettenquintett gerade für die A-Klarinette, für die Brahms auch geschrieben hat, sucht also das dunkle Timbre.

Vielleicht bin ich als Interpret relativ spät zu Reger gekommen. Ich habe das Klarinettenquintett zum ersten Mal mit dem Vogler-Quartett gespielt. Die haben mich draufgebracht. Sie hatten es mit Karl Leister aufgenommen und haben damit viel Erfahrung gehabt, und ich konnte eine ganze Menge von ihnen lernen. Wie sie die Geigen angesetzt haben, da war schon im Einatmen alle Liebe zu Reger zu spüren. Und ein weiterer Aspekt: Weniger ist mehr. Ich habe den Eindruck, wenn man versucht, bei Reger auf der Klarinette etwas beweisen zu wollen oder gar ein Konzept zu realisieren, ist das nicht der richtige Ansatz. Man sollte es verströmen lassen, es eher entstehen lassen, als selber etwas draufzudrücken. Es muss fließen. Mir hat das sehr gut gefallen, dass Sie Debussy genannt haben! Zurück zu dem Walzer im Quintett. Weil ich diesen Walzer so liebe, wollten wir das Quintett mit Lanner-Stücken und Johann Strauß verbinden, womit Reger ganz selten kombiniert wird.

*Und das zu Unrecht! Es gibt von Reger zum Beispiel die Walzer für Klavier zu vier Händen, die Walzer-Capricen etc., die zum Teil sehr witzig und ganz kurz sind, auf den Punkt gebracht. Und dann die zahlreichen Kinderstücke für Klavier solo, da gibt es einen großen Nachholbedarf, was die Reger-Rezeption anlangt.*

Aber ich habe den Eindruck, dass bei Reger eben selbst das, was Sie als leichte Kost bezeichnen, immer geistreich ist.

*Sie haben bereits als junger Mann mit 28 Jahren an der Musikhochschule in Freiburg unterrichtet. Haben Sie Reger unterrichtet? Gibt es überhaupt Reger in der Hochschule?*

Da muss ich ausholen: Ich habe ein schlechtes Gewissen, vor allem Markus Becker gegenüber, weil er mich immer wieder auf die Sonaten angesprochen hat, und der ist ja nun wirklich ein großer Kenner und Liebhaber Regers. Und ich habe es bisher selber nicht realisiert. Auch Andrés Schiff hat mich mal gefragt, nachdem wir die Brahms-Sonaten aufgenommen hatten, ob wir nicht Reger spielen wollen. Und ich glaube, ich muss es noch machen. Ich komme deshalb darauf, weil ich die Reger-Sonaten unterrichtet habe. Der Berliner Kollege Martin Spangenberg hat das Quintett gerade gespielt und unterrichtet es auch. Aber nicht nur in Deutschland, auch international, wenn man mit den Kollegen spricht, da bekommen sie leuchtende Augen. Oh, Reger!

*Sie sagten vorhin, Sie seien ein Nachbar von Reger, leider mit Abstand von etwa hundert Jahren. Wären Sie früher geboren, hätten Sie ihn auf der Straße vielleicht öfters gesehen. Was hätten Sie ihm gesagt?*

Daran habe ich nie gedacht. Ich hätte mich nicht getraut, ihn anzusprechen!

*Vielleicht beim ersten Mal nicht. Aber beim zweiten Mal? Sie kommen ihm entgegen, und er kommt gemütlich mit seiner Zigarre daherspaziert.*

Ich glaube, ich würde mich erst nach einigen Bieren trauen, und wenn ich wüsste, dass auch er schon etliche Biere getrunken hat. Da hätte ich mich dann zu später Stunde gerne hingesetzt und ja, was hätte ich denn gesagt? Hätte man Brahms gerne kennengelernt? Ich bin mir nicht so sicher.

Mendelssohn hätte ich gerne mal getroffen. Und Schumann? Da gab es dieses Treffen mit dem Literaten Hebbel, der sauer war, weil Schumann nichts gesagt hat. Der saß da und sagte gar nichts. Da verabschiedet sich der Hebbel, und Schumann sagt immer noch nichts. Also auch bei Schumann, den ich hoch verehere, bin ich mir nicht so sicher. Bei Reger? Ich möchte es anders umkreisen. Ja, wie war der denn? Es gibt von Susanne Popp diesen genialen Titel seiner Biografie: Werk statt Leben. Das finde ich so schlagend. Wenn das bei einem Komponisten passt, dann ist es wirklich, wirklich, wirklich Reger. Also ich frage mich schon manchmal, wie der über den Bordeauxplatz ging? Über die Straße? Ist er da in aller Ruhe spaziert? War der in Eile? Ist der schnell gegangen? Ist er langsam gegangen? Von Schumann war bekannt, dass er seine Freunde gut karikieren konnte, wie deren Gang war. Wie ist Reger gegangen? Aber ich glaube doch, dass ich mich auch beim zweiten Mal nicht getraut hätte. Vielleicht hätte ich ihn gebeten, nicht so bald von uns zu gehen. Aber er hätte es nicht erfüllen können, weil er sehr ungesund gelebt hat.

*Man berichtet, dass er zwar massig war, aber extrem Pianissimo spielte, er konnte dem Klavier das zauberhafteste Pianissimo entlocken. Und das, obwohl er so kräftige Hände hatte. Also das Pianissimo war vielleicht sein Traumklang.*

Ja, und wenn man sich sein Quintett anschaut, ist es eigentlich ein Pianostück.

*Sie sind nicht nur ein begnadeter Klarinettist, sondern auch ein gefeierter Komponist. Im Februar 2025 wurde ein großes Werk von Ihnen in der Elbphilharmonie uraufgeführt, die Cantata in tempore belli. Eine Komposition für Alt, Sprecher, Chor, Orgel und Orchester. Gerne hätte ich Sie zur Entstehung dieses bedeutenden Werks befragt, aber das hätte den Rahmen dieses Interviews gesprengt. Es wäre schön, dies bei einer anderen Gelegenheit nachzuholen.*

Nein! Warten Sie! Mir fällt dazu spontan etwas ein: Ich habe 1991 ein Orgelstück geschrieben, ein Frühwerk, das ich bisher nicht zur Publikation freigegeben habe. (Er sucht nach den Noten) Man sieht, meine Handschrift ist ganz kindlich! Dieser Anfang wäre ohne Reger nicht denkbar! Ich spiele mal nur den Anfang. Allein das! Das ist eine Replik auf Regers Orgelmusik, die ich kurz davor gehört hatte, die mir eine befreundete Organistin, Elisabeth Zawadke, damals vorgespielt hat. Dieser Anfang wäre ohne Max Reger überhaupt nicht denkbar!

Das Gespräch führte Yaara Tal

## Rudolf Meister: 22 Jahre Vorstandsvorsitzender der imrg Susanne Popp über den rastlosen Reger-Interpreten

Im März 1995 lud das damals in Bonn ansässige Max-Reger-Institut (MRI) in Verbindung mit der Universität Rudolf Meister und seinen Cello-Partner Reimund Korupp zu einem Konzert der Reihe U im Kammermusiksaal des Beethoven-Hauses ein. Meister war bereits Klavierprofessor an der Mannheimer Musikhochschule, nachdem er zuvor als Assistent seines Lehrers Paul Badura-Skoda in Wien gelehrt hatte; Korupp wirkte als Dozent der Hochschule und Solocellist des Philharmonischen Orchesters Heidelberg. Das Duo hatte im Vorjahr als Auftakt einer Gesamtaufnahme von Regers Cello-Klavier-Werken die erste und letzte Cellosonate eingespielt und damit neugierig auf ein Kennenlernen gemacht. Auf dem Programm standen neben Regers 4. *Cellosonate a-Moll* op. 116 auch Bachs 3. Solosuite C-Dur BWV 1009 in Robert Schumanns Bearbeitung mit Klavierbegleitung sowie Beethovens Cellosonate C-Dur op. 102 Nr. 1. Der Titel der Kritik im *Bonner Generalanzeiger* „Schatz gehoben: Duo Korupp/Meister im Beethovenhaus“ bezog sich eher auf Schumann als auf Reger; sein romantischer Blick auf Bach war bei Puristen durchaus noch umstritten. Schon bei diesem Debut zeigte sich, was Rudolf Meister später im Gespräch mit Stefan König beschrieb: „Bei Reger [...] fasziniert mich die Emotionalität seiner Musik und die Spannung, die er erzeugen kann.“

Damals ging es für das Bonner Institut ums Überleben; nach dem Berlin-Beschluss wurde in der früheren Hauptstadt an der Kultur gespart. Erst mit der nach langen Verhandlungen geglückten Verlegung nach Karlsruhe kam das Institut 1996 in eine gesicherte Position, Anlass genug, um mit einer ersten Konzertreihe zu feiern: Im zweiten Konzert am 3. November 1996 trat das Duo Korupp/Meister in der Karlsruher Musikhochschule auf, mit Regers 3. *Sonate* F-Dur op. 78, Debussys d-Moll-Sonate und Brahms' F-Dur-Sonate op. 9. „Bestens aufeinander eingespielt“, betitelten die *Badischen Neuesten Nachrichten* den Bericht.

Der romantische Blick auf Bach war auch Leitfaden einer gemeinsam ausgeheckten Veranstaltung, die noch im November 1996 in der Alten Aula der Heidelberger Universität folgte: »friedvoll-fidele Bachtournee« Max Reger und Philipp Wolfrum – seinerzeit bekannt als Max und Moritz – in concert. Auf ihrer Tournee hatten Reger und der Gründer des Heidelberger Bachvereins Wolfrum gemeinsam gegen den aufkommenden Historismus gekämpft, an zwei Flügeln, mit vielen crescendi, decrescendi und anderen Klangzutaten, die Reger später auch in einer praktischen Ausgabe festhielt. In



Ok-Hi Lee und Rudolf Meister, 1996

der Rolle der Freunde spielten Rudolf Meister und seine Frau Ok-Hi Lee Bachs Konzerte c-Moll und C-Dur BWV 1060 und 1061 mit dem von Reimund Korupp geleiteten „ff-Bachtournee-Orchester“; im Zentrum standen Regers *Beethoven-Variationen für zwei Klaviere* op. 86. Der Beitrag zum 800. Geburtstag der Stadt Heidelberg und 80. Todestag Regers wurde von Susanne Shigihara und mir moderiert, anstelle von Blumen erhielten die Künstler Lebkuchen-Konterfeis der Freunde, die Heidelberger Kritiker sprachen entsprechend von „pianistischen Streichen“.

Am 31. Oktober 1997 durfte ich in Mannheim die Rektoratsübergabe an Rudolf Meister mitfeiern, der mit 33 Jahren jüngster Rektor einer deutschen Musikhochschule wurde; heute ist er der dienstälteste. Im folgenden Jahr spielte das Duo zu Regers 125. Geburtstag in der Alten Aula in Heidelberg Regers *F-Dur Sonate* op. 78 und seine *g-Moll-Sonate* op. 28 sowie zwei *Charakterstücke* (*Kleine Romanze* und *Caprice*); mit der Aufnahme dieser Werke wurde die Gesamtausgabe abgeschlossen.

Einen weiteren Reger-Infizierten fand Meister im Karlsruher Violinprofessor Nachum Erlich, mit dem er in der dortigen Musikhochschule am 6. Dezember 2000 erstmals Regers hochemotionale Violinsonate C-Dur op. 72 interpretierte. Das Zusammenspiel sollte der Auftakt vieler gemeinsamer Konzerte werden; immer überzeugte das Werk, als Inbegriff der Auseinandersetzung Regers „mit seiner Zeit, den gesellschaftlichen Umbrüchen und den psychologischen Reaktionen der Individuen und der Gesellschaft als Ganzes“, die Meister fasziniert (laut genanntem Interview).



Viviane Hagner und Rudolf Meister 2024

Damals war gerade die imrg unter dem Vorsitz des berühmten Celloprofessors Siegfried Palm gegründet worden, der das Amt leider schon nach zwei Jahren krankheitsbedingt aufgeben musste. Zu seinem Nachfolger wurde am 7. Juni 2002 Rudolf Meister gewählt, zugleich mit seiner Stellvertreterin, der Pianistin Yaara Tal, die mit ihrem Mann und Duo-Partner Andreas Groethuysen Regers vierhändige Werke weltweit bekannt macht. Voller Schwung ging es an die Planung künftiger imrg-Taten, deren Auftakt am 31. Mai 2003 nach vorausgehender Mitgliederversammlung ein hochkarätiges

Benefizkonzert in der Mannheimer Musikhochschule gab: Nachum Erlich und Rudolf Meister trugen die Violinsonate C-Dur op. 72 bei, Yaara Tal und Andreas Groethuysen zwei der *Sechs Stücke* für Klavier vierhändig op. 94 sowie die zweiklavierigen *Beethoven-Variationen* op. 86.

30 Mit den „Max-Reger-Wochen in Nordrhein-Westfalen“ veranstalteten die Kultursekretariate NRW in Verbindung mit der imrg 2004 eine große Konzertreihe in 19 Städten; in

Dortmund wartete die imrg am 8. Mai 2004 mit vollem Programm auf: nach Vorstandssitzung und Mitgliederversammlung wurde nachmittags die MRI-Ausstellung „Wohnhaft in der Eisenbahn“ im Opernhaus eröffnet und abends ein Festkonzert im Museum für Kunst und Kulturgeschichte geboten, erneut unter dem Zeichen Bachs: Das Klavierduo Tal/Groethuysen spielte Regers vierhändige Fassung seiner „Den Manen J. S. Bachs“ gewidmeten Suite e-moll für Orgel op. 16 und Rudolf Meister die *Bach-Variationen* op. 81. Mit diesem Werk hatte er sich schon als 16-jähriger Schüler seines Reger-affinen Vaters auseinandergesetzt, was, laut Interview mit Stefan König, „natürlich zum Scheitern verurteilt war. Aber es hat zu einer langfristigen Auseinandersetzung geführt“. Aus ihr ist eine traumhafte Sicherheit und Souveränität erwachsen, die die großen technischen Schwierigkeiten lange hinter sich gelassen hat und sich ganz auf inhaltliche Fragen konzentrieren kann.

Anlässlich der Mitgliederversammlung am 7. Mai 2005 zog es die imrg in die Münchner Musikhochschule; in der Langen Nacht der Musik spielte Meister mit Erlich die C-dur-Sonate op. 72 und mit dem imrg-Beiratsmitglied Julius Berger die reife Cellosonate op. 116, beide Werke aufrüttelnd zu später Stunde.

Zum Heidelberger Frühling trug die imrg im April 2007 in der Alten Aula ein Portrait Max Regers bei, das mit der *Suite a-Moll* op. 103a in der Flötenfassung, von Meisters Bruder Cornelius begleiteten Liedern und der „kleinen“ *Violinsonate d-Moll* op. 103b, Nr. 1 mit dem Duo Erlich/Meister ein vielseitiges Bild bot.

Im Neujahrskonzert des MRI am 7. Januar 2009 in der Karlsruher Musikhochschule spielte das Duo erneut die *Violinsonate C-Dur* op. 72, flankiert durch die *Bach-Variationen*. Im September des Jahres traten beide Künstlern auch bei den Weidener Max-Reger-Tagen auf, zu deren Motto „... ohne Worte“. Kompositionen über Tonbuchstaben Regers Sonate mit ihren provokanten Motiven ebenso wie die F.A.E.-Sonate der Freunde Dietrich, Schumann und Brahms bestens passten. Auch hier überzeugte das „temperamentgeladene Geigenspiel“ Erlichs, das im Ausdruck von „Verzweiflung und Verletzlichkeit des unverständenen Künstlers“ im Largo kulminierte, während Rudolf Meister am Klavier „den Gegenpart des ruhigen Souveräns übernahm.“ (*Der neue Tag*, 10. September 2009).

Beim Frühjahrskonzert des MRI in der Karlsruher Musikhochschule am 25. März 2014 trat Meister erneut mit seiner Frau Ok-Hi Lee an zwei Klavieren auf, mit einem farbenreichen Programm aus Regers *Beethoven-Variationen* op. 86, Debussys *en blanc e noir* und Milhauds *Scaramouche*. „Souveräne Gestaltung“ sah der Kritiker der Badischen Neuesten Nachrichten; in Regers Variationswerk sei den Interpreten die „Vertrautheit mit Werk und besonders den kompositorischen Eigenheiten stets anzumerken“ gewesen.

Im Sommer 2015 berief Rudolf Meister meinen Mann nach 20 Jahren Bekanntschaft in den Mannheimer Hochschulrat; er sollte bei der Planung eines Konzertsaaus behilflich sein, nachdem er zuvor als Hochschulratsvorsitzender in Karlsruhe mit dem damaligen Rektor Wolfgang Meyer die Weichen zu einem Neubau gestellt hatte. Die Reaktion von dessen Nachfolger Hartmut Höll kam ganz unerwartet; unter persönlichen,

per Mail verbreiteten Beleidigungen meines Mannes trat er aus dem Kuratorium des Max-Reger-Instituts aus und verweigerte dem Institut den Saal für drei mit Professoren und Studierenden der Hochschule geplante Konzerte im Jubiläumsjahr 2016. Wegen der Vermengung der Angelegenheiten des Max-Reger-Instituts und seiner Leiterin mit denen ihres Ehemanns, aber auch seiner Sichtweise der benachbarten Hochschulen im Kampf, nicht im Wettbewerb, intervenierte das für die drei Einrichtungen zuständige Wissenschaftsministerium in Stuttgart, und das Max-Reger-Institut durfte mit zwei Konzerten wieder zurück in die Hochschule, nachdem ihm Peter Weibel, der Chef des Karlsruher ZKM, für das Neujahrskonzert Asyl gewährt hatte.

Auftritte Meisters fanden bis auf Weiteres an anderen Spielorten statt. So veranstaltete die Mannheimer Musikhochschule mit Unterstützung der imrg und des MRI im Juni des Jubiläumsjahrs das Konzert *Reger in Heidelberg* als Abschluss des 36. Heidelberger Kammermusikfestivals in der Alten Aula. Meister spielte die *Bach-Variationen* und Frauke May-Jones, seit Juni 2006 Schriffführerin der imrg, interpretierte mit ihrem langjährigen Begleiter Bernhard Renzikowski Reger-Lieder. Im Grußwort des Programms schrieb Rudolf Meister: „Die Beschäftigung mit dem Werk Max Regers ist bis heute schwierig, aber höchst lohnend. [...] Trotz der Berufung auf tradierte Gattungen und Formen [...] ist jeder Moment seiner Musik auf's Höchste individualisiert. Das Besondere, nicht im Voraus Planbare und die daraus entstehenden Wendungen, Farben, Kontraste und Spannungsverläufe scheinen so übermächtig, dass selbst die Anwendung der Regeln nicht auf Dauer das Erfüllen einer Erwartung, eine die Zukunft betreffende Sicherheit erzeugen können. Mit diesem Lebensgefühl und Kunstverständnis ist Regers Werk auch heute in höchstem Maße aktuell.“ Dank Vermittlung Meisters wurde das Konzert vom SWR gesendet. Auch setzte er sich dafür ein, dass das Sinfonieorchester seiner Hochschule im Oktober des Jubiläumsjahrs viermal Regers *Böcklin-Suite* op. 128 aufführte, mit hoffentlich nachhaltiger Wirkung auf die jungen Musiker.

Die imrg tagte im Oktober des Jubiläumsjahrs erneut im Rahmen der Weidener Reger-Tage; nach Erledigung der Vereins-Formalia am Samstag brachte eine Sonntags-Matinee Meisters *Bach-Variationen* mit einer abwechslungsreichen Lesung aus Regers Briefen und Texten durch Frauke May Jones, laut *Der neue Tag* „Der beste Reger in Noten und Notizen“. Zu der im Kontext des Jubiläums entstandenen Filmdokumentation Will Frazers Maximum Re-



Rudolf Meister in Weiden

ger – The Last Giant mit zahlreichen Interviews und Konzerteinspielungen trug Meister eine Aufnahme seiner *Bach-Variationen* bei – eine bessere Verkörperung des „letzten Giganten“ am Klavier ist kaum vorstellbar.

Nur noch einige Höhepunkte seien genannt: Im September 2021, wieder bei den Weidener Reger-Tagen und in Verbindung mit der imrg, tat sich Meister zur C-Dur-Sonate mit der international gefragten Violinistin Viviane Hagner, seit 2013 Professorin der Mannheimer Musikhochschule, zusammen. Auch die Kollegin Tatjana Ruhland, u.a. Soloflötistin des SWR-Symphonieorchesters und seit 2022 Professorin an seiner Musikhochschule, wurde für ein Reger-Konzert bei den Weidener Reger-Tagen im Jubiläumsjahr 2023 geworben; der Mitschnitt des Konzerts wurde im Deutschlandfunk Kultur gesendet. Auch in Meisters jährlichem Benefizkonzert zu Gunsten der Aktion des *Mannheimer Morgen* im Rittersaal des Mannheimer Schlosses im Dezember 2023 durften die *Bach-Variationen* nicht fehlen, die mit Schuberts *Sonate A-Dur D 664* und Gershwins *Rhapsody in Blue* die Vielseitigkeit des Pianisten eindrucksvoll vor Augen führten. Im Frühjahrskonzert 2024 des Max-Reger-Institut ging auch mein Wunsch in Erfüllung, das Weidener Programm mit Viviane Hagner unserem heimischen Publikum zu bieten: Reger C-Dur-Sonate, Bartoks *Rhapsody* und Ravels *2. Violinsonate* begeisterten auch die Hörer im Durlacher Schlosssaal.

Als ich hörte, dass Rudolf Meister zur Podcast-Reihe „Herzensstücke“ beitragen wollte, fragte ich mich, welches Werk er wählen würde: Die *Bach-Variationen*, mit denen er gewachsen war, oder die C-Dur-Violinsonate, die so ausdrucksstark von der Verletzlichkeit des unverstandenen Künstlers in der banalen Welt spricht? Seine Wahl fiel auf letztere, „ein großartiges, monumentales Werk“ und eins der schwierigsten und längsten seiner Gattung, in dem die „tiefste Verunsicherung“ des Menschen zum Ausdruck komme. Diesen sensiblen Zugang hört man der musikalischen Interpretation an, die auf alle Schwingungen und Umbrüche zwischen zartesten *ppp*-Linien und wildesten Akkordausbrüchen eingeht.

Umso mehr bewundere ich, dass Rudolf Meister bei allem künstlerischen Einfühlungsvermögen keinerlei Nervosität vor dem Auftritt zu kennen scheint: Er kann stundenlang Vorstandssitzungen und Mitgliederversammlungen der imrg leiten und sich anschließend so auf die *Bach-Variationen* konzentrieren, als hätte er den Tag über nur auf das Konzert hingearbeitet und -gedacht. Sein Ausscheiden aus dem Vorstand der imrg, die er einmal treffend als „Einheit von Überzeugungstätern“ charakterisierte, bedeutet einen großen Verlust, ist aber angesichts seiner vielen administrativen und künstlerischen Pflichten als Hochschulpräsident verständlich. Und eins ist sicher: Als Überzeugungstäter wird er auch ohne Verpflichtung als Vorsitzender der imrg weiterhin ein Botschafter für Regers Werk bleiben.

Susanne Popp

## Wanted: Wiesbadenerin Rätseln mit Reger Nr. 26



Geboren wurde sie am 27. Juli 1851 in Mainz. Ihr Vater war ein Chaisen- und Eisenbahnwagenfabrikant. Über ihre Kindheit und Jugend scheint nichts öffentlichkeitswirksam dokumentiert zu sein. Im Zusammenhang mit ihrer musikalischen Ausbildung, die bei ihrer Mutter begann, fallen zwar Namen wie Joachim Raff (Wiesbaden), Pauline Viardot-Garcia (Baden-Baden) und Theodor Leschetitzky (Wien), wann der Unterricht stattfand, ist jedoch unklar. Jedenfalls heiratete sie mit 21 Jahren einen Wiesbadener Obergerichtsanwalt, Weingutbesitzer und Präsidenten der Hochheimer Champagner-Fabrik, dessen Bruder wiederum ein bekannter Violinist war, mit dem sie auch gelegentlich konzertierte. 1873 wurde die erste Tochter Elisabeth geboren, die ebenfalls eine musikalische Karriere anstrebte.

Ab den mittleren 1880er-Jahren war X als Sängerin wie auch organisatorisch im Wiesbadener Musikleben aktiv. Vor allem in den 1890er-Jahren trat sie auch außerhalb Wiesbadens auf, u.a. mehrfach in den Niederlanden, dort von der Kritik bezeichnet als »eine Künstlerin ersten Ranges, welche mit einer wundervollen, sammetweichen, jeder dynamischen Nüance fähigen, glockenreinen und vollendet ausgebildeten Sopranstimme edlen Geschmack des Vortrages und ein erstaunlich musikalisches Wesen verbindet«. <sup>1</sup> Nach der Jahrhundertwende stellte sie ihre sängerischen Ambitionen weitgehend zurück, koordinierte aber etwa im Januar 1915 die musikalischen Aktivitäten in Wiesbaden anlässlich des Kaisers Geburtstag.

Kompositionen ihrerseits sind nicht viele erhalten, einige Lieder und ein Andante wohl für Violoncello und Klavier, dessen Solostimme Reger in seiner Wiesbadener Zeit, vermutlich 1893/94, für Violine übertrug, die aber unseres Wissens nicht veröffentlicht wurde (momentan noch mysteriös sind Hinweise auf ein Andante für Violoncello solo sowie auf den Druck eines Andante für Violine [!] und Klavier). Zum gemeinsamen Bekanntenkreis zählte wohl der ortsansässige Versicherungsmakler und Dichter Johann Christian Glücklich, aus dessen Feder Reger 1894 *Am Meer* vertonte (1909 folgte *An Zeppelin*). Ein Kontakt könnte sich aber auch ergeben haben über die weitere Tochter

<sup>1</sup> Zitiert nach dem *Berliner Fremdenblatt* vom 23. Januar 1891, zitiert im *Wiesbadener Bade-Blatt* vom 28. Januar 1891.

Sofie (1874–1916), die 1893/94 am Konservatorium, an dem Reger nach dem Ende seines Studiums selbst unterrichtete, eingeschrieben war. Noch 1898 widmete er, mittlerweile nach Weiden zurückgekehrt, der Gesuchten eines seiner Lieder aus Opus 23.

Sie starb am 27. Februar 1930 in Wiesbaden.

Christopher Graf Schmidt

Die Auflösung des Rätsels aus den *Mitteilungen* Nr. 47 lautete: August Reiser.

Die richtige Antwort eingesandt haben: Brian Cooper, Johannes Griesler, Hannelore Hartenstein, Barbara Hopfmüller, Gertraud Hülsmann, Albert Raffelt und Ramona Rössler. Ausgelost wurde Ramona Rössler. Viel Freude mit der CD von Jaleh Perego und Sara Pavlovic.

Unter den richtigen Einsendungen dieses Rätsels wird die CD *Es sungen drei Engel. Wunderhorn-Lieder von Gustav Mahler und Julius Weismann*, gesungen und gespielt von Frauke May und Bernhard Renzikowski verlost.



