

ImRG

INTERNATIONALE max REGER gesellschaft



Pianist und Organist Michael Schöch über Reger

Das Reger-Fest 1926 in Essen

***Den Manen. Kurze Studie über Reger* von Christoph Staude**

Inhalt

Impressum	2
4. Max-Reger-Fest in Essen 1926 (<i>Susanne Popp</i>)	3
Max Reger in der Villa Sawallisch. Meisterkurs mit Yaara Tal (<i>Stefan Unterhuber</i>)	10
Max Reger für die Jugend in Grassau/Oberbayern (<i>Wolf-Dieter Seiffert</i>)	12
Pianist und Organist Michael Schöch im Interview (<i>Moritz Chelius</i>)	14
<i>Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel</i> von Staude (<i>Christian Schmeiser</i>)	19
Nachruf Dr. Fritz Berthold (<i>Alexander Becker</i>)	26
Rätseln mit Reger Nr. 26 (<i>Christopher Grafschmidt</i>)	29

Liebe Leserinnen und Leser,

Max Reger und die Tasten – darum geht es in diesem Herbstheft: Pianistin Yaara Tal hat mit Jugendlichen Klavierstücke von Reger erarbeitet. Alle waren von dieser Beschäftigung mit Reger inspiriert, und viele wollen weiterhin Stücke von ihm einstudieren. Desweiteren haben wir mit Michael Schöch gesprochen, der Regers Musik sowohl auf der Orgel als auch am Klavier im Konzert spielt. Er wird am 15. März 2027 in der Karlsruher Christuskirche Werke von Reger spielen.

Außerdem wird in diesem Heft ein von Regers Musik angeregtes Orgelwerk von Christoph Staude vorgestellt. Und dass auch Essen schon seit über 125 Jahren eine Reger-Stadt ist, haben wir ebenfalls einem Organisten zu verdanken. Wir blicken zurück zum dortigen Reger-Fest 1926.

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, Pfingtalstraße 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: S. 6 BrüderBuschArchiv, S. 11 Ludwig Flug, Titelblatt und S. 15 Andrej Grilc, S. 18 Edition Roy, S. 23 Christian Schmeiser, Notenbeispiele Umschlagrückseite und S. 22ff. Christoph Staude, S. 26 und 28 MRI, S. 27 Berthold Technologies GmbH & Co.KG. Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis.

Vor hundert Jahren

Das 4. Max-Reger-Fest in Essen 1926

1926 veranstaltete die 1916 in Leipzig gegründete Max Reger-Gesellschaft ihr viertes Max-Reger-Fest. In kaum einer Kritik wurde versäumt, die Berechtigung der Ortswahl Essen zu betonen.¹ Denn es gab, abgesehen von den Wohnorten, nicht viele Städte, denen Reger so früh, so eng und dauerhaft verbunden war. Dies war das Verdienst weniger Protagonisten gewesen; an erster Stelle ist Gustav Beckmann zu nennen. Der Lehrer, Organist und Chorleiter an der neugebauten evangelischen Kreuzeskirche in Essen, zugleich Referent der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung*, war ein tüchtiger Organisator, der u.a. mit Karl Straube den Evangelischen Organistenverein für Rheinland und Westfalen gegründet hatte, der wiederum seinen ersten Organistentag 1899 in Essen veranstaltete. Für eine Rezension der dort am 14. Juni 1899 von Straube uraufgeführten *Orgelsonate* op. 33 bat Beckmann Reger um Erläuterungen. Dessen Antwort vom 10. Januar 1900 bildet den Auftakt zu 13 an Beckmann gerichtete Postsachen, denen wir grundlegende Aussagen verdanken, allen voran: „Ich bin extremster Fortschrittsmann, unsere moderne Orgel ist so, dass man auch etwas dafür schreiben kann!“² Oder: „Mit einem flüchtigen Durchsehen wird man bei meinen Sachen nie Glück haben! Meine Musik verzichtet auf jeden sogenannten ‚billigen‘ Effekt – ich gehe jeder nur im geringsten banalen Wendung mit Bewusstsein aus dem Wege!“³

Beckmann zählte neben Straube und dem Zwickauer Organisten Paul Gerhardt zu Regers ersten ‚Hoffnungsträgern‘ unter den Organisten,⁴ enttäuschte ihn aber in dieser Hinsicht schwer – die Uraufführung der ihm zugeeigneten *Symphonischen Phantasie und Fuge* op. 57 überließ er im Februar 1902 Straube. Doch unbeeindruckt von Regers wüster Beschimpfung und Anweisung an seine Verleger, ihm kein einziges Freiexemplar seiner Werke mehr zu senden, blieb ihm Beckmann weiterhin freundschaftlich zugetan und vorwiegend publizistisch und organisatorisch für ihn tätig. Als er dann Ende Dezember 1904 beim 5. Rheinisch-westfälischen Organistentag in Bielefeld sein Widmungswerk aufführte, und dies laut Kritiken sehr gut, waren die Wogen geglättet.

Einen Mitstreiter hatte Beckmann im Musikwissenschaftler Max Hehemann. Der Gründer der Musikalischen Gesellschaft in Essen, die sich der Förderung moderner Musik widmete, hatte Reger als Erster nach dessen Skandalauftritt beim Frankfurter Tonkünstlerfest 1904 zu einem Porträt-Konzert eingeladen; zwar kamen ihm München und Berlin mit der Realisierung der bald deutschlandweit gefragten „Reger-Abende“ knapp zuvor, doch wurde beim Essener Reger-Abend am 6. Januar 1905, den über tausend Besucher trotz drei Stunden ungewohnter Kost stürmisch feierten, nicht nur die Duzfreundschaft

¹ Siehe Susanne Popp, „Nicht ohne Grund Essen“. *Das Max Reger-Fest in Essen samt Vorgeschichte und Epilog*, in *Reger-Studien online*, Karlsruhe 10. 5. 2026. Die ausführliche Darstellung umfasst 30 Seiten.

² Brief Regers an Gustav Beckmann vom 10. Januar 1900; Original verschollen, Abschrift Max-Reger-Institut, Karlsruhe: Ep. As. 1.

³ Brief Regers an denselben vom 31. März 1900; Original verschollen, Abschrift Max-Reger-Institut, Karlsruhe: Ep. As. 6.

⁴ Siehe Brief Regers an Alexander Wilhelm Gottschalg vom 26. Januar 1900, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv: Br. 34/5.

geschlossen, sondern es wurden auch große Pläne ausgebrütet: Mit der Uraufführung von Regers Orchestererstling *Sinfonietta* op. 90 unter dem berühmten und nicht eben kostengünstigen⁵ Felix Mottl am 8. Oktober 1905 wurde Essen endgültig zur Reger-Stadt. Hehemann blieb Reger freundschaftlich verbunden, besuchte ihn mit seiner Ehefrau, der Sängerin Erica Hehemann, in den Sommerferien, gab das umfangreiche Programmbuch zum Dortmunder Reger-Fest 1910 mit vielen eigenen Beiträgen heraus und verfasste 1911 die erste Monographie über den Komponisten.⁶ Auch die Aufführungen weiterer Orchesterwerke unter dem damaligen Essener Musikdirektor Hermann Abendroth bis hin zur Uraufführung der *Böcklin-Suite* op. 128 unter Leitung des Komponisten am 12. Oktober 1913 begleitete Hehemann mit Kritiken in Musikzeitschriften und verfasste schließlich auch einen Nachruf auf den Komponisten.

In Regers Todesjahr wurde Max Fiedler Essener Städtischer Musikdirektor. Schon als Dirigent der Hamburger Philharmoniker in den Jahren 1904 bis 1908 hatte er Reger-Werke aufs Programm gesetzt; im Februar 1908 hatte er ihm zudem sein Orchester überlassen, um seine *Hiller-Variationen* op. 100 zu dirigieren. Mit der Berufung an die Spitze des Boston Symphony Orchestra war Fiedler 1908 zum Botschafter in den USA geworden, der die amerikanischen Hörer allen bösen Kritiken zum Trotz mit Regers Orchesterschaffen vertraut machte. In Essen setzte er ab 1916 die Tradition fort, beginnend mit den *Hiller-Variationen*. Einen Höhepunkt bot 1924 die Uraufführung seiner Instrumentierung des Opus 96, das er einst mit dem Komponisten auf zwei Klavieren gespielt hatte. Laut Kritik erschloss sich die Bearbeitung durch die Plastik der Linienführung dem Hörer leichter; leider blieb die Suche nach der vermutlich handschriftlichen Partitur bisher vergeblich.

Zwei der genannten Wegbereiter – Hehemann und Fiedler – waren maßgeblich an der Planung des Essener Festes beteiligt, während sich Beckmann, zwar noch Leiter des inzwischen in *Essener Bachverein* umbenannten Kreuzeskirchenchors, fernhielt. Dem Festleiter Fiedler stand bei der Programmplanung ein Arbeitsausschuss unter Vorsitz des Städtischen Dezernenten Dr. Karl Alfred Hüttner zu Seite, dem neben dem federführenden Hehemann weitere Vertreter der Presse angehörten, darunter Dr. Hans Georg Fellmann (1891–1949), Feuilletonleiter der katholischen Kreise nahen *Essener Volkszeitung*, sowie der junge Theologe und Musikwissenschaftler Dr. Oskar Söhngen (1900–1983), der dem Thema Reger bis in die 1970er-Jahre treu bleiben sollte und sich dessen Schaffen mit dem mystischen Begriff der „complexio oppositorum“ – der verborgenen Einheit scheinbarer Widersprüche – näherte.⁷ Daneben bemühte sich ein Festausschuss unter Vorsitz des Essener Oberbürgermeisters Franz Bracht um die finanziellen Voraussetzungen; ihm gehörten Bank-, General- und Syndikatsdirektoren an, darunter der Großindustrielle Gustav Krupp von Bohlen und Halbach, aber auch Professoren wie der Kunsthistoriker und Gründungsdirektor des Museums Folkwang Ernst Gosebruch.⁸

⁵ Reger erhielt für die *Sinfonietta* ein Honorar 2000 Mark und überließ ihr Manuskript dem Verlag Lauterbach & Kuhn, Mottl erhielt für sein Dirigat 1200 Mark.

⁶ Max Hehemann, *Max Reger. Eine Studie über moderne Musik*, München 1911, gedacht als „Führer [...] zu Reger und seiner Kunst, denn beide sind ein untrennbares Ganzes“, S. 2.

⁷ Oskar Söhngen, *Max Reger heute*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, 19. Heft (August 1937), S. 1–11.

⁸ Die Mitglieder des Arbeits- und des Festausschusses werden im Festprogrammheft genannt.

Mit drei sinfonischen Konzerten, einem Kammerkonzert und einem Kirchenkonzert zählt das Fest trotz der schwierigen Zeitumstände im Folgejahr der Hyperinflation in Deutschland zu den größeren der Reger-Gesellschaft. Dabei wurde ein breites Spektrum des Œuvres geboten.

Zwei Besonderheiten zeichneten das Essener Fest aus. Die eine war der historischen Situation nach soeben überstandener Krise durch die Ruhrbesetzung geschuldet. Fellmann empfahl der „durch den unglücklichen Ausgang des Krieges so geschwächten Industrie-Metropole des Ruhrgebietes [...] eine Besinnung zum Geistigen“ anstelle des herrschenden Materialismus, als Ausgleich, „der das Volk mit seinen höchsten Gütern verbindet“. Und hierfür seien Reger-Tage besonders geeignet, „als Festtage in des Wortes edelster Bedeutung, weil Antrieb und Aufschwung im Schaffen dieses Musikers aus der Verbundenheit des Menschen mit seinem Schöpfer stammen und jedes echte Fest die Bindung mit den über den Tag hinausreichenden Strebungen nicht vermissen darf.“⁹ Sicher war Regers „unmoderne“ Religiosität ein Thema im Arbeitsausschuss gewesen, das Hehemann bereits in seiner Monographie 1911 angesprochen hatte, u.a. mit der Aussage: „Seine tiefen Adagios sind oft nichts anderes als ein Gebet, eine Zwiesprache mit Gott, was auch ihre direkt rezitativische Auflösung verständlich macht. Hier quillt der Strom seiner Melodik am stärksten und tiefsten.“¹⁰ In seinem Festartikel bekräftigte Söhngen den Bekenntnischarakter von Regers Werken, die er mit Goethe „Bruchstücke einer großen Konfession“ nannte. „Es mußten erst Krieg und Zusammenbruch kommen, um uns Ohr und Herz für die Tiefen zu öffnen, aus denen seine Musik stammt. Darin liegt Regers prophetische Bedeutung: unsere Zeit wächst langsam, aber stetig an ihn heran.“¹¹

Die Programmgestaltung spiegelt dies wider, indem sie Reger als Grenzgänger zeigt, der nicht zwischen kirchlichen und weltlichen Werken unterschied und hier wie dort protestantische Choräle von seinem Inneren sprechen ließ.¹² Im Kirchenkonzert am 10. Juni erklang daher zu zwei nicht choralgebundenen Orgelwerken und geistlichen Chören auch Regers *Streichsextett* op. 118, dessen langsamen Satz Reger einmal sein „Gespräch mit dem lieben Gott“ genannt hatte.¹³ Zum Festauftritt stand das mystische Chororchesterwerk *Die Nonnen* op. 112 neben dem *Klavierkonzert f-Moll* op. 114, dessen allgegenwärtige Choralzitate sich im *Largo con gran espressione* zu einem Gebet zu verdichten scheinen. Nach der schweren Kost versöhnte die heitere *Orchesterserenade* auch ungewohnte Hörer.

Die zweite unüberbietbare Besonderheit des Festes war das Mitwirken der Brüder Busch samt ihren musikalischen Partnern. Denn Fritz und Adolf Busch, die in jungen Jahren mit Reger befreundet gewesen waren, wahrten eine authentische Aufführungstradition; Adolf hatte 18-jährig unter Regers Leitung das Violinkonzert gespielt und war

9 H[ans] G[eorg] Fellmann, *Viertes Reger-Fest in Essen. 1. Tag*, in *Essener Volkszeitung* Nr. 159 vom 11.6.1926, S. 2.

10 Max Hehemann, *Max Reger*, 2. erg. Aufl., München 1917, S. 167.

11 Oskar Söhngen, *Zum Essener Reger-Fest. Von der Bedeutung Max Regers für unsere Zeit*, in *Essener Anzeiger*, Nr. 133 vom 10.6.1926, S. 4.

12 Vgl. Regers bekannte Aussage gegenüber Arthur Seidl, der Choral *Wenn ich einmal soll scheiden* ziehe durch sein ganzes Werk, überliefert in *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters, Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 254.

13 Überliefert von Georg Stern, *Max Reger*, in *Sozialistische Monatshefte* 22. Jg. (1916), Nr. 10/11, S. 551–563, hier: S. 553..



Familie Busch beim Reger-Fest in Essen 1926

in dessen letzten Lebensjahren ein bevorzugter Partner in Sonatenabenden. Bei seiner Einladung hatte Hehemann deshalb Fritz Busch, damals Generalmusikdirektor der Sächsischen Staatskapelle sowie seit Juni 1919 Vorsitzender der Max Reger-Gesellschaft, um sein Mitwirken an „einem künstlerischen Familientage der Buschs“ gebeten, mit dem „Regers 10. Todestag würdig“ gefeiert würde. Sein herzlichster Wunsch seien die *Mozart-Variationen*, „habe ich doch durch Ihre Interpretation die allerstärksten und tiefsten, geradezu offenbarenden Eindrücke empfangen. Ohne Sie kann ich mir das Fest nicht denken, und ich glaube, dass Sie auch gern mit Ihrem Herrn Bruder zusammen das Violinkonzert machen werden. Mozart-Variationen und Violinkonzert – zwei große Büsche auf einmal im Zeichen Regers – ein Fest für Sie und uns alle!“¹⁴

Fritz und Adolf Busch machten das 3. Konzert zu einem Höhepunkt des Festes. Der Kritiker Rolf Cunz nannte die „in ihrer Art unnachahmlich durchgestalteten *Mozartvariationen* aus Regers reifster Blütezeit“ als „Krönung des Abends – Gipfelpunkt des gesamten IV. Reger-Festes überhaupt“.¹⁵ „Wunder an Präzision und Ausdrucksdifferenzierung leuchteten im Orchester auf, als der Dresdner Generalmusikdirektor Fritz Busch die Stabführung übernommen hatte. Wie zielsicher er die Mozartvariationen bis zu ihrer monumentalen Fuge anfaßte und bis in alle Einzelheiten blühend erstehen ließ, war immer wieder zu bewundern. Solche zwingende Formulierung gehört wahrlich zu den seltensten Genüssen!“¹⁶ „Wenn Fritz Busch, der junge Dresdner Generalmusikdirektor

¹⁴ Brief von Hehemann an Fritz Busch vom 8. April 1926, BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut: B 6466.

¹⁵ Rolf Cunz, *Viertes Reger-Fest in Essen*, in *Neue Musik-Zeitung* 47. Jg. (1926), 20. Heft, S. 440.

¹⁶ Max Voigt, *Essener Regertage* (1. bis 3. Abend), in *Dortmunder Zeitung*, Nr. 274 vom 16. 6. 1926, Morgen-Ausgabe, Drittes Blatt, S. 1.

von Weltruf, aussagt, das Essener Orchester sei vortrefflich leistungsfähig, so hat das nichts mit der hohlen Höflichkeitsphrase der meisten Gastdirigenten zu tun [...]. Es kommt aus überzeugtem Herzen, und wer daran zweifeln wollte, brauchte nur dem dritten Regerfestkonzert beizuwohnen, um nach kaum halbstündigem Lauschen gepackt einzugestehen, daß der Gast aus Dresden es nicht nur ernst gemeint hat, sondern daß er recht gehabt hat. Unser Orchester war in der Auswertung seiner Gesamtregistratur kaum wiederzuerkennen!“¹⁷

Die gemeinsame Interpretation der Brüder von Regers Violinkonzert verlockte den Kritiker zu wahren Apotheosen. „Welch ein genial berufenes Brüderpaar wirkte da mit blutsverwandter Urwüchsigkeit in Fritz und Adolf Busch, den beiden Siegerländern, nahe ihrer Wiegenstätte, zu Ehren Max Regers, des unsterblichen Toten, der zu seinen Lebzeiten ihre Größe rechtzeitig erkannte, auf dem Essener Konzertpodium vor mehrtausendköpfiger, atemlos lauschender Menge in engster Gemeinschaft! Da ist dies krause, weitsätzliche Geigenkonzert in A dur, ein Monstrum hinsichtlich seiner Ansprüche auf Fingerfertigkeit und Ergründungsgabe. Mit unfehlbarer Sicherheit zwingt sich hier – doppelgestaltig – nur einmal so ebenbürtig begnadete Künstlerschaft dem tauben Ungläubigen auf. Adolf Busch feierte den seltensten Triumph, der einem geborenen Geigenkünstler hienieden beschert sein kann.“¹⁸

Bei der Interpretation der *Mozart-Variationen* wollte das Essener Orchester „den Dresdnern nicht nachstehen und befriedigte durch Schlagfertigkeit, rhythmische Präzision und Adel des Klanges höchste Ansprüche, sodaß Fritz Busch [...] frei gestalten, die melodischen Linien sinnvoll betont nebeneinander führen und das Werk in seiner formalen Ebenmäßigkeit wirkungsvoll aufbauen konnte.“ Im Violinkonzert überließ er „seinem Bruder Adolf Busch, der so genial und ergriffen musizierte wie nur je, die Führung, sodaß eine ideale Nachschöpfung des überwiegend lyrischen Werkes erreicht wurde.“¹⁹

Auch im Kirchenkonzert begeisterte das „unmittelbar ergreifende, transcendental gestimmte Sextett op. 118“ in der Interpretation des „mit dem Bratschisten Philipp Haaß und dem dritten der fünf Künstler Busch, dem in Wien lebenden Cellisten Hermann“ erweiterte Busch-Quartett.²⁰ „Es war klug, daß zur Wiedergabe der intimen Instrumentalkost das Busch-Quartett verpflichtet wurde; denn durch die mannigfaltigen persönlichen Beziehungen seines Führers zu Reger ist in die Deutung der Gaben eine unmittelbare Tradition gebunden.“ Im „vollendeten Zusammenspiel“ habe es das Publikum mit einem „kaum bekannten Werk vertraut“ gemacht und ein „Zeugnis innerer Verwandtschaft mit dem Stoff“ abgelegt.²¹

Im Kammermusikkonzert spielte das Busch-Quartett Regers *Streichquartett g-Moll* op. 54,1 sowie das *Klavierquartett a-moll* op. 113; hierzu brachte Busch seinen jungen,

17 Rolf Cunz, *Das Essener Regerfest. Fritz und Adolf Busch in engem Verein*, in *Essener Anzeiger*, Nr. 136 vom 13. 6. 1926, S. 4.

18 Rolf Cunz, *Das Essener Regerfest 1926*, in *Deutsches Musikerjahrbuch*, hrsg. von dems., 4. Jg., Essen 1926, S. 122.

19 Hans Müllner, *Das Regerfest der Max Regergesellschaft in Essen 9. – 13. Juni 1926*, in *Signale für die Musikalische Welt* 84. Jg. (1926), 27. Heft (6. Juli), S. 1053.

20 Ebenda, S. 1054.

21 Max Voigt, *Essener Regertage*, siehe Anm. 16.

früh in seine Familie aufgenommenen Duopartner und späteren Schwiegersohn Rudolf Serkin mit. Serkin, der als 18-Jähriger 1922 mit dem Wiener Tonkünstler-Orchester unter Wilhelm Furtwängler erstmals mit Regers Klavierkonzert aufgetreten war, hatte das Werk bereits begeistert im Eröffnungskonzert unter Fiedler gespielt und fügte nun im Kammerkonzert noch die *Telemann-Variationen* hinzu. Die Kritiken über den „Pianisten von eminenter Befähigung“ überschlugen sich. „Rudolf Serkin, der noch junge Künstler, hat sich in den letzten Jahren den Ehrentitel des berufenen Reger-Pianisten erworben. In diesem Klavierspieler ist die wunderbare Mischung des kraftvoll bändigenden männlichen Ekstatikers wie des verhaltenen und mit schwärmerischem Ton empfindsamen Lyrikers vereint.“²² Seine Interpretationen wurden gleichermaßen im Orchester- wie im Kammerkonzert gewürdigt. „Rudolf Serkins Klavierkunst stand in dem F Moll Klavierkonzert und den Telemann-Variationen auf beispielloser Höhe.“²³

Das *Klavierquartett* op. 113 „gehört zu den tiefsten Schöpfungen des Meisters, das, gleich den letzten Beethoven-Quartetten, eine drangvolle innere Entwicklung aufdeckt und eine Auseinandersetzung mit sich selbst bedeutet.“ Das Werk verlange „Spieler, die, wie die Leute um Busch, über eine unerhört virtuose Technik und eine geistige Kraft verfügen, welche sich mit dem rein Musikalischen nicht zufrieden gibt.“ Hierzu erweise sich Serkin als ebenbürtiger Mithelfer. „Die eminente Befähigung des 23-jährigen Vollblut-Musikers konnte in keinem Werk schönere Triumphe feiern als mit den Telemann-Variationen, der reichsten und geschlossensten Schöpfung des Meisters für Klavier.“²⁴

Ebenfalls auf Empfehlung Adolf Buschs sang die Altistin Frieda Dierolf im 3. Konzert unter Busch den Hölderlin-Gesang *An die Hoffnung* op. 124, im 5. Konzert unter Fiedler, die Altpartie im *Hebbel-Requiem* op. 144b sowie einige von Fiedler am Klavier begleitete Lieder. Der in Stuttgart ausgebildeten Sängerin war Anfang der 1920er-Jahre „eine Weltkarriere“ prophezeit worden.²⁵ Im November 1921 hatte sie erfolgreich im Berner Münster die Altpartie in Regers *Weihe der Nacht* op. 119 gesungen und war 1923 von Adolf Busch zu einer Bach-Tournee durch die Schweiz eingeladen worden. Ihr Auftritt in Hermann Suters Oratorium *Le Laudi di San Francesco d'Assisi* unter Furtwängler im Januar 1926 brachte den Durchbruch in die höchsten Ränge der Oratoriensängerinnen; auch als Bach-Sängerin wurde sie unter Straube, Furtwängler und Edwin Fischer gefeiert. Im dritten Festkonzert nun wurde sie in den Bund der Busch-Brüder aufgenommen: „Frieda Dierolf, die als treffliche Altistin die von Reger vertonte Hölderlinsche Dichtung ‚An die Hoffnung‘ gefühlsbeschwingt sang, stand kaum minder gewichtig im Mittelpunkt des dritten Konzertabends.“²⁶ Am letzten „Tag dieses unvergleichlich schönen, wenn auch nicht mühelos genossenen Festes“ berührte besonders ihre „dreimalige Beschwörung im Hebbelgedicht: Seele vergiß nicht die Toten“, die „von Frieda Dierolf verinnerlicht vorgetragen und [...] von dem prachtvoll und einwandfrei singenden Chor des Essener Musikvereins“ umrahmt wurde.²⁷

22 H. G. Fellmann, *Viertes Reger-Fest in Essen*. 1. Tag, siehe Anm. 9.

23 Wilhelm Schaun, *Das Regerfest in Essen*, in *Zeitschrift für Musik* 93. Jg. (1926), 7./8. Heft (Juli/August), S. 456.

24 H. G. Fellmann, *Viertes Reger-Fest in Essen* [4. und 5. Tag], in *Essener Volkszeitung*, Nr. 163 vom 15. 6. 1926, S. 2.

25 *Musikalische Tonhalle*, in *Neue Zürcher Zeitung*, 141. Jg. Nr. 1434 vom 1. 9. 1920, Erstes Abendblatt, S. [2].

26 Max Voigt, *Essener Regertage* (1. bis 3. Abend), siehe Anm. 16.

27 H. G. Fellmann, *Viertes Reger-Fest in Essen* [4. und 5. Tag], siehe Anm. 24.

Dass man heute kaum noch etwas von der Sängerin weiß, ist ihren Lebensentscheidungen geschuldet. Nach einem Auftritt in Beethovens 9. Sinfonie mit den Berliner Philharmonikern unter Eugen Jochum am 15. März 1933 und einer Bachkantaten-Rundfunkaufnahme unter Straube am 2. April 1933 kehrte sie Deutschland den Rücken. Sie zog diese Konsequenz – ähnlich wie Fritz und Adolf Busch – auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, da sie den Nationalsozialisten nicht mir ihrer Kunst dienen wollte. Weiterhin gab sie hochgelobte Konzerte im europäischen Ausland, spätestens seit 1936 in Fiesole nahe Florenz wohnhaft. Nach Mussolinis umjubeltem Empfang Adolf Hitlers in Florenz im Mai 1938 und nachdem auch in Italien die Rassegesetze eingeführt worden waren, wurde sie mit 44 Jahren im Juli 1938 Novizin im Clarissenkloster in Fiesole. Dort lebte sie bis zu ihrem Tod im Jahr 1985 als Nonne.²⁸

Nach dem Schlusskonzert, in dem der Essener Musikdirektor und Hausherr neben dem *Hebbel-Requiem* auch die *Hiller-Variationen* und das *Konzert im alten Stil* op. 123 dirigierte, wurde Fiedler „als Seele des ganzen Festes“ mit pathetischen Worten gefeiert. „Und als er dann [...] seine Getreuen in den Hillervariationen zu höchster Leistung begeisternd fortriß und damit diesen Tagen einen glänzenden Abschluß gab, da brach das Bekenntnis zu ihm und seinem reifen Werke in endlosem Jubel durch, genährt von dem Bewußtsein seines Priestertums an der heiligen Kunst.“²⁹

Der freundschaftliche Geist, der die Interpreten in gemeinsamer Verehrung Regers verband, zeigte sich nicht zuletzt darin, dass Adolf Busch in diesem Abschlusskonzert am ersten Pult saß und auch die übrigen Mitspieler seines Quartetts im Orchester mitwirkten. Dies wurde als Geste verstanden, die „einer Huldigung an die vorbildliche Pionierarbeit des Dirigenten gleichkommt.“³⁰ „Am Schluß des Festes erhob sich Adolf Busch spontan aus der Reihe der Essener Streicher, unter denen er, willig sich einordnend, als helfendes Glied des Ganzen, dem Senior-Taktstock gefolgt war, und umarmte gerührt dankend Max Fiedler; beide umbraust vom Jubel des unersättlichen Festpublikums.“³¹

Nicht nur das Festpublikum aus jeweils dreitausend Hörern in fünf Konzerten war dank der überzeugenden Interpreten begeistert, auch Fiedler selbst, schon lange zu den Reger-Freunden zählend, vermittelten die Buschs samt Familien- und Freundesanhang eine entscheidende neue Erkenntnis, die nicht zuletzt in Regers Persönlichkeit wurzelt: „Ich habe ja das Schönste von Reger gar nicht gekannt! Der hat ja Adagios geschrieben, die gleich hinter Beethoven kommen. Er ist doch ein Großer!“³²

Susanne Popp

28 Siehe Susanne Popp, *Frieda Dierolf. Geschichte einer einst gefeierten Konzertsängerin*, in *Reger-Studien online*, Karlsruhe 15. 12. 2023.

29 W. Schaun, *Das Regerfest in Essen*, siehe Anm. 23.

30 Max Voigt, *Ausklang der Essener Regertage*, in *Dortmunder Zeitung*, Nr. 276 vom 17. 6. 1926, Drittes Blatt.

31 Rolf Cunz, *Das Essener Reger-Fest 1926*, siehe Anm. 18.

32 Gaston Dejmek, *Max Fiedler. Werden und Wirken*, Essen 1940, S. 169.

Max Reger in der Villa Sawallisch Meisterkurs und Konzert mit der Pianistin Yaara Tal

Die weltbekannte Pianistin Yaara Tal arbeitete in Grassau/Oberbayern während eines zweitägigen Meisterkurses im Hefter-Saal und in der Villa Sawallisch mit Schülerinnen und Schülern der Musikschule Grassau an Klavierwerken von Max Reger. Die Ergebnisse waren in einem bunten und aufschlussreichen Konzertabend zu hören.

Max Reger – von ihm kennt man harmonisch dichte und dunkle Chorstücke, komplizierte und polyphon verschlungene Orgelwerke, gegen die die Fugen Bachs im Vergleich schon fast luftig wirken. [...] Und nun sollen sich Jugendliche, die meisten im Alter von 14 bis 18 Jahren, mit dessen Klavierwerk auseinandersetzen. Eine gute Idee? Bisher hatte niemand aus dem Schülerkreis jemals ein Stück von Reger gespielt, so Dominika Schmidt, die als Leiterin des Fachbereichs Klavier an der Musikschule Grassau die Organisation des Kurses übernommen hat.

Es ist eine hervorragende Idee! Die Kursteilnehmer bereiteten jeweils ein Stück aus den Zyklen op. 17 „Aus der Jugendzeit“ oder op. 44 „10 kleine Vortragsstücke“ vor. Dabei handelt es sich um Miniaturen, Charakterstücke mit sinngebenden Titeln wie „Frohsinn“, „Es war einmal“ oder „Bange Frage“. Die fast durchweg dreiteiligen Stücke sind aber alles andere als simpel und leicht zu spielen, für Anfänger auf dem Klavier sind sie bestimmt nicht gedacht. Vielmehr sind es Werke, die es wert wären, auch im großen Konzertsaal aufgeführt zu werden, und die absolut gleichberechtigt neben etwa den bekannten *Kinderszenen* von Schumann stehen oder den *Liedern ohne Worte* Mendelssohns, an die der „Abendgesang“ aus op. 17 erinnert, den Lara Plank vortrug. Dem Publikum im vollbesetzten Kammermusiksaal der Villa Sawallisch wurden echte musikalische Preziosen präsentiert.

Die Konzertierenden des Abends spielten meist ein Stück von Reger gepaart mit einem Werk eines anderen Komponisten. Besonders aufschlussreich ist es da, wenn zusätzlich zu Reger ein Stück von Johann Sebastian Bach erklingt, denn in der direkten Gegenüberstellung erkennt man deutlich, wie viel Bach in Reger mitschwingt. „Wir haben gemeinsam erarbeitet, was der Komponist mit dem Stück sagen will“ – so beschreibt die 15-jährige Polina Vasileva das Studium des Charakters von „Ein Tänzchen“ während des Meisterkurses.

Yaara Tal verlieh dem Abend eine angenehme Leichtigkeit, indem sie selbst Anekdoten zu den Werken erzählte oder von ihrem persönlichen Bezug zu Reger berichtete, dessen Werke am Beginn ihrer Karriere als Klavierduo mit Andreas Groethuysen gestanden hatten. Und sie trat selbst auf: Der von Maria Buttinger interpretierten „Versöhnung“ stellte Yaara Tal den „Streit“ aus op. 17 voran, und sie spielte am Ende des Konzerts zusammen mit Beatrice von Kutzschenbach vierhändig die Doppelfuge aus op. 94 – entstanden 1906 in Prien am Chiemsee! Den abwechslungsreichen Abend gestalteten außerdem Sara Düren, Rebecca Schorr, Dongyeon Shin, Anna Unterreiner, Elina Ruye, Luzie Öttl und Marinus Müller.

Yaara Tal ist es gewohnt, auf den großen Bühnen der Welt zu konzertieren, sie unterrichtet die, die es schon zur Meisterschaft gebracht haben. Wie ist es da, nun mit Jugendlichen an der Musikschule von Grassau zu arbeiten? Ob Meisterklassenstudentin oder Musikschüler, sie versuche das, was immer und auf jeder Stufe des Könnens geht: „gemeinsam hören“ und so das eine oder andere „Samenkorn“ zu setzen.

Man kann den Beteiligten des Abends nur gratulieren: Einerseits den Schülerinnen und Schülern zu ihrem Auftritt und der Bereitschaft, sich zusammen mit ihren Lehrerinnen Dominika Schmidt, Elisabeth Nagl, Beatrice von Kutzschenbach und Lei Meng auf unbekanntes musikalisches Terrain zu begeben und es zu erschließen; andererseits der Wolfgang Sawallisch-Stiftung, der es mit Meisterkursen wie diesem einmal mehr gelingt, sowohl die Basisarbeit als auch die Förderung der hochbegabten Schülerinnen und Schüler an der Musikschule Grassau im Sinne ihres Gründers voranzutreiben.

Stefan Unterhuber



Auszug aus einem Brief, den Klavierlehrerin Beatrice von Kutzschenbach nach dem Kurs in Grassau an Yaara Tal geschrieben hat:

Es hat „allen sehr gut gefallen, Spaß gemacht. Sie fanden Deine Fragen, die zum nachdenken anregten, sehr motivierend und Deine Art sehr liebevoll. Sie haben alle gesagt, dass Du leidenschaftlich und mit viel Gefühl bei der Sache warst, dass man schnell verstehen konnte, was Du willst. Du hast ihnen etwas zugetraut und die Unterschiede vorher-nachher waren deutlich spürbar. Das Visualisieren mit Farben, Deine Beschreibungen haben alle sehr beeindruckt. Es war fordernd und trotzdem voll Humor. (...) Der Unterricht war sehr fokussiert und dennoch hatte er ‚Weitwinkel‘; das Ganze im Blick.“

Max Reger für die Jugend in Grassau/Oberbayern

Der Markt Grassau, zwischen München und Salzburg südlich des Chiemsees gelegen, verfügt über eine beachtliche Musikschule mit weit über tausend Schülerinnen und Schülern samt äußerst breit gefächertem Unterrichtsangebot. Etwa zehn fortgeschrittenere Klavier-Eleven wagten unerschrocken-freudig das Abenteuer eines Max Reger-Kurses. Die Initiative kam von Yaara Tal, die auch die 45-minütigen halböffentlichen Einzelstunden gab. Am 16. Mai 2026 fand das Abschlusskonzert in der Villa Sawallisch statt, die von den Grassauern wegen des beeindruckenden Anwesens oberhalb des Dorfes – im Besitz der „Wolfgang Sawallisch Stiftung“¹ – liebevoll „Grüner Hügel“ genannt wird.

Yaara Tal wollte hier eine Art kräftiges Reger-Samenkorn säen. Alle Kursteilnehmer hatten eines der sehr kurzen, kurzweiligen, aber durchaus nicht harmlosen Stücke aus Regers *Aus der Jugendzeit. Zwanzig kleine Stücke für Klavier* op. 17 oder aus den *Zehn kleinen Vortragsstücken zum Gebrauch beim Unterricht für Klavier* op. 44 als Pflichtstück vorzutragen, dazu ein weiteres, selbst gewähltes Klavierstück aus dem aktuellen Unterricht. Niemand hatte je zuvor Reger gespielt. Yaara Tal unterrichtete hingebungsvoll, immer motivierend und gar nicht „von oben herab“. Sie kennt und liebt ihren Reger, und wenn sie sich gelegentlich ans Klavier setzte, trat er sofort in den Raum. Aus ihrem unendlichen Füllhorn an Können und Wissen, erworben in jahrzehntelanger internationaler Bühnenerfahrung, schenkte sie den jungen Pianisten mit großer Ruhe und nicht endender Zuneigung wertvollste Tipps und individuelle Tricks, kam mit ihnen oft genug auch über die sprechenden Titel der Reger-Stücke ins Gespräch und öffnete so neue Zugangswege: „Wer erzählt denn und wovon im Stück *Es war einmal* [op. 44/3]?“ – „Was war denn wohl vor der Versöhnung [op. 17/20] vorgefallen?“ oder sie kitzelte lustig-provokant Reaktionen der Spieler heraus, etwa in der *Burletta* [op. 44/2]: „Ist das alles an Frechheit, was Du bieten kannst?“

Bleibt die ewige Reger-Frage, warum seine Musik, hier speziell: warum seine explizit für den Klavierunterricht komponierte Musik heutzutage so selten, ja eigentlich gar nicht mehr gespielt wird? An der Musik selbst kann es nicht liegen, denn es sind wirklich starke Stücke darunter. Dieses Vergessen hat drei wesentliche Ursachen: (1) Seit Erscheinen beider Reger-Sammlungen (op. 44: 1900, op. 17: 1902) hat auf dem Notenmarkt ein starker Verdrängungswettbewerb stattgefunden, (2) Reger selbst hatte ein gespaltenes Verhältnis zu seinen „leichten“ Klaviersachen und (3) die Stücke sind nicht wirklich „leicht“.

(1) Regers Klavierstücke-Sammlungen opp. 17 und 44 stehen ganz in der Tradition der in die hunderte gehenden Klavieralben „Für Kinder“ oder „Für die Jugend“ aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Das Klavierspiel boomte seinerzeit, Lehrer und Schüler wünschten sich Abwechslung neben den Dauerbrennern von Schumann („Kinderszenen“ op. 15, 1839 und „Album für die Jugend“ op. 68, 1848). Isabel Eicker weist zahllose dieser heute völlig unbekannten Sammlungen nach.² Heutiger Klavierunterricht, sofern er überhaupt auf leichtes, romantisches „Album“-Repertoire zurückgreift, kennt und braucht diese vergessene Gebrauchsmusik nicht, begnügt sich in aller Regel mit den Evergreens von

¹ <https://www.sawallisch-stiftung.de>

² Isabel Eicker, *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1995; als E-Book auf der Webseite zu lesen: <https://klavierunterricht-in-ahlen.de/>.

Schumann und Grieg. Regers Opus 17 ist seit Erscheinen der Gesamtausgabe (1957) nie mehr vollständig aufgelegt worden, nur sehr wenige Stücke daraus, wie etwa der „Weihnachtsraum“ (Nr. 9), haben in einigen Mischalben überlebt (Opus 44 liegt immerhin in einer neueren Urtextausgabe bei Henle vor).

(2) Reger hatte selbst Anteil am bald einsetzenden Desinteresse an seinen beiden Klavier-Sammlungen. Denn er schlüpfte nur höchst ungern in die Rolle eines Klavierpädagogen-Komponisten à la Schumann, der sozusagen gezwungenermaßen mit angezogener Handbremse komponieren musste. Er schrieb diese „leichten“ Klavierstücke nur, weil und wenn er in schrecklicher Geldnot war („Brotarbeit“) und weil seine Verleger darauf drängten, auch einmal etwas Verkaufbares aus seiner Feder zu erhalten. Später, als arrivierter Komponist, erklärte er u.a. sein Opus 17 kurzerhand als „heillosen Blödsinn“, der nicht mehr gedruckt werden dürfe. Und nach Erscheinen des Opus 44 distanzierte er sich sogleich davon: Die Stücke seien zwar „wirklich nicht schwer, [...] aber [...] um nicht den Eindruck zu erwecken, daß ich op 44 voll u. ganz nehme, habe ich extra den Zusatz *Zum Gebrauche beim Unterricht* gemacht. Schlecht ist ja op 44 nicht; aber ich betrachte eben solche opera aus meiner Feder mit etwas gemischten Gefühlen!“³ Wir Nachgeborene müssen sicherlich nicht mit dieser schroffen Ablehnung des Vaters seiner Kinder d'accord gehen – im Gegenteil! –, aber Regers Distanzierung hat dem Überleben dieser „Kinder“ nicht wirklich geholfen.

(3) Max Reger, selbst Supervirtuose am Klavier, ging sicherlich davon aus, dass seine Stücke *Aus der Jugendzeit* und die *Zehn kleinen Vortragsstücke* leichte Kost seien. Aber dem ist objektiv gesehen nicht so. Auf der 9-stufigen Schwierigkeitsskala des G. Henle Verlags (1–3: leicht, 4–6: mittel, 7–9: schwer) stehen jedenfalls nahezu alle Stücke auf 5 oder 6. Die ungleich populäreren Unterrichtsgeschwister Robert Schumanns bewegen sich hingegen überwiegend im „leichten“ Bereich 2–4, bei den *Kinderszenen* bis maximal Stufe 5. Wer aber heutzutage im Klavierunterricht gehobenes „mittleres“ Schwierigkeitsniveau erreicht, spielt eben lieber eine Mozart-Sonate oder ein Schubert-Impromptu – und nicht Reger, schon gar nicht so kurze, technisch herausfordernde Stückchen. Das ist nur eine Feststellung, kein Plädoyer gegen Reger!

Anders gesagt: Regers Klavierstücke „für die Jugend“ erfordern zu ihrer bloßen technischen Bewältigung ein sicheres Beherrschen der pianistischen Grundfertigkeiten. Ob „die Jugend“ zu Zeiten Regers mehr Zeit am Klavier verbrachte als die heutige? Das ist zu vermuten, denn das häusliche Klavierspielen hat heutzutage eine Menge attraktive „Konkurrenz“.

Fazit: So minutenkurz und kostbar sie sind: Mit Regers Ansprüchen taten sich fast alle Kursteilnehmer in Grassau schwer. Bestenfalls als Zwischenstand der mutigen Annäherungen an Regers Musik kann deshalb das sehr gut besuchte Abschlusskonzert verstanden werden. Das Grassauer Reger-Samenkorn könnte nun also weiterhin fleißig gegossen werden, zumal Reger ja gerade die bayerischen Berge der Voralpen liebte und hier oft genug seine Urlaube verbrachte (Berchtesgaden, Prien, Oberaudorf). Wolfgang Diem, Leiter der Musikschule, dankte zum Abschluss mit echter Begeisterung allen Beteiligten, und er dankte vor allem Yaara Tal für die beiden inspirierenden Tage mit ihr; er deutete dabei den Wunsch nach einer Fortsetzung an. Das wäre dem großen Reger und seinen kleinen, feinen, anspruchsvollen Klavierstücken von Herzen zu wünschen.

Wolf-Dieter Seiffert

³ Reger am 1. Mai 1900 an Alexander W. Gottschalg.

Projekte gegen Schubladendenken

Pianist und Organist Michael Schöch über Bach, Reger und Vierne

IMRG: Wenn Sie sich entscheiden müssten: Welches Instrument würden Sie lieber mit auf die einsame Insel nehmen, Klavier oder Orgel?

Michael Schöch: Die Frage, welches Instrument mir näher ist, muss ich oft beantworten. Und das ist ganz ehrlich gesagt das Klavier. Ich bin mit vollem Herzen und voller Seele auch Organist. Aber bei der Orgel gibt es eine hohe „Maschinenschwelle“, die zu überwinden ist, durch die man die Musik noch mehr zum Leben erwecken muss. Beim Klavier bin ich näher an der Musik dran. Ich sage immer meinen Schülern, dass ich eigentlich die beiden unmusikalischsten Instrumente spiele, die es gibt. Jeder Streicher, jede Bläserin, erst recht jeder Sänger hat einen viel unmittelbareren Zugang zur Musik. Und die Orgel ist in dieser Hinsicht vielleicht noch ein bisschen sperriger als das Klavier. Das Klavier ist auch das erste Instrument, mit dem ich Kontakt hatte.

Gibt es bestimmte Emotionen oder Stimmungen, die sie eher mit dem einen oder eher mit dem anderen Instrument verbinden?

Michael Schöch ist im Konzertbetrieb eine Ausnahme: Der Österreicher ist sowohl Pianist als auch Organist, und an beiden Instrumenten gleichermaßen Regerbegeistert. Das Interview findet per Videocall statt, Schöch sitzt in seinem Übekeller zwischen Flügel und Heimorgel, gerade hat er Bach geübt.



Ich denke, dass der Orgel polyphone, im weitesten Sinne „konstruierte“ Musik sehr zugute kommt. Und beim Klavier kann ich meinen Emotionen viel freieren Lauf lassen. Aber das werden andere sicher ganz anders sehen. Ich komme bei der Orgel auch nicht so sehr von der Improvisation, sonst würde ich das vielleicht anders empfinden.

Gibt es zwischen Organisten und Pianisten eine gewisse Konkurrenz?

Durchaus. Ich kenne Pianisten, die ihren Schülern angeblich verboten haben, Orgel zu spielen, weil das dem Klavierspielen schaden würde. Aber wenn man ein bisschen weiter in der Geschichte zurückgeht, sieht man: Viele der ganz großen Komponisten, die für das Klavier geschrieben haben, waren auch Organisten. Bach, Mozart, Beet-

hoven, später auch Schumann oder Brahms haben sich alle für die Orgel begeistert. Also ein wirkliches Hindernis kann die Orgel fürs Klavierspielen nicht gewesen sein. Vieles ist auch sehr ähnlich. Organisten wie Pianisten tun gut daran, ihren Anschlag nicht zu mechanisch zu sehen. An der Orgel denke ich nicht ständig darüber nach, wie schnell oder langsam sich ein Ventil öffnet. Und am Klavier nicht, mit welcher Geschwindigkeit sich der Hammer an die Saite bewegt. Im Ergebnis wollen beide oft das Gleiche, wenn auch mit verschiedenen Mitteln.

Welche Instrumente haben Sie bei sich zu Hause in Ihrem Übekeller?

Zuerst mal einen Blüthner-Flügel. Ein Meter neunzig lang, mehr passt hier unten nicht rein. Das ist ein sehr schönes Instrument, das ich mir im Studium gekauft habe. Und dann habe ich so ein digitales Hauptwerk-System bei der Orgel. Ich habe mich lange gesträubt, auf solchen digitalen Systemen zu spielen. Aber für zu Hause sind die super. Ich kann mich dann zum Üben einfach mal eine Viertelstunde in den Keller zurückziehen und muss nicht immer in die Kirche. Diese digitalen Samples klingen mittlerweile auch richtig gut. Ich glaube, ich könnte theoretisch sogar bis zu 64 Lautsprecher anschließen.

Erzählen Sie uns etwas über Ihren musikalischen Werdegang! Kommen Sie aus einer musikalischen Familie?

Meine Eltern haben gerne Musik gehört, mein Vater hat auch ein bisschen Klavier gespielt. Und meine Geschwister und ich sind früh zur Musikschule geschickt worden. Als ich dann 16 Jahre alt war, habe ich einen neuen Klavierlehrer bekommen, der meinen Ehrgeiz geweckt hat, und da habe ich richtig angefangen zu üben und bin dann nach Innsbruck aufs Konservatorium gegangen.

Und wie sind sie zur Orgel gekommen?

Das war eher zufällig. Ich habe eine klassische katholische Ministrantenkarriere hinter mir, an der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Mils bei Hall, wo ich heute noch wohne. Das ist ein Dorf in der Nähe von Innsbruck, in Tirol. Und irgendjemand aus der Kirche hat damals gesagt: „Du kannst doch Klavier spielen, wir brauchen jemanden, der die Messen begleitet.“ Da war ich zwölf oder dreizehn und habe mich mit Präludien und Fugen von Bach an das Instrument herangetastet. Später hatte ich dann guten Unterricht, und das war Glück, denn wirkliche Kirchenmusikstellen gibt es in Tirol eigentlich gar nicht, das läuft alles ehrenamtlich oder auf Honorarbasis.

Spielen Sie in dieser Kirche immer noch die Orgel?

Nicht mehr regelmäßig, aber ich lasse mich gerne immer mal wieder einteilen.

Wie lief Ihr erster Kontakt mit Reger? Können Sie sich an das erste Stück erinnern?

Ja, das war im Orgelunterricht, eines der Stücke aus Opus 59, da war ich 16 oder 17. In den alten Breitkopf-Ausgaben steht dieses Zitat von Reger, dass seine Orgelsachen so schwer seien, dass ein „geistvoller und über die Technik erhabener Spieler dazugehört“ oder so ähnlich. Das hat mich als junger Mensch begeistert und angespornt. Und dann

habe ich später bei Leuten studiert, die sich mit Max Reger intensiv beschäftigt haben. Bei Edgar Krapp an der Orgel war es ganz selbstverständlich, dass man jedes Jahr einen großen Reger spielt. Und Gerhard Oppitz am Klavier hat mir empfohlen, die *Bach-Variationen* zu lernen, weil er geglaubt hat, dass mir das gut liegen würde, und da hat er sehr recht gehabt. Ich habe das Stück dann in meinem Meisterklassenpodium in München gespielt und beschäftige mich immer noch sehr gerne damit, jetzt schon viele Jahre.

Ich habe mich mit mehreren Pianisten über die Bach-Variationen unterhalten. Alle haben vor dem Stück einen riesigen Respekt und sind nach einem Konzert immer irgendwie erleichtert, wenn sie das Stück gut bewältigt haben. Geht es Ihnen auch so?

Ja, das Stück ist schon eine besondere Herausforderung, einerseits technisch, aber auch mental, weil es einfach wahnsinnig komplex ist und nach diesen ganzen Variationen noch die Fuge kommt, die einem geistig wirklich alles abverlangt. Man will ja nicht nur die richtigen Noten spielen, sondern der ganzen Architektur gerecht werden. Eine Aufgabe bei dem Stück sind auch die vielen verschiedenen Stimmungen, die oft wahnsinnig schnell von einer Variation zur nächsten wechseln.

Spielen Sie die im Konzert auswendig?

Ja.

Ihr ehemaliger Lehrer Gerhard Oppitz ist in der Pianistenszene für sein besonderes Gedächtnis bekannt. Haben Sie das von ihm gelernt?

Tatsächlich hat mich das im Studium immer beeindruckt: Der kann einfach alles spielen, egal, um welches Stück es ging. Ich weiß nicht genau, wie das bei ihm funktioniert, aber bei mir ist das anders. Ich arbeite erst mal ganz viel mental, lese den Notentext, analysiere Taktstrukturen und Harmonik, alles erst einmal ohne Instrument. So lerne ich dann auch relativ schnell. Und das hat Gerhard Oppitz bei mir ganz gezielt gefördert, und er war da auch streng mit mir. Wenn ich kein Stück wirklich vorbereitet hatte, hat er keinen Unterricht mit mir gemacht und stattdessen gesagt: „Komm wieder, wenn Du was kannst!“ Das hat dann im ersten Jahr dazu geführt, dass ich nur alle paar Wochen Unterricht hatte. Aber ich habe mich daran gewöhnt und immer schneller gelernt, irgendwann hatte ich dann jede Woche ein neues Stück auswendig drauf. Heute profitiere ich davon sehr, weil ich weiß, dass ich mir komplizierten Notentext in relativ kurzer Zeit einverleiben kann.

Heute sind Sie selbst Lehrer, am Tiroler Landeskonservatorium und an einer Außenstelle des Mozarteums, beide in Innsbruck. Was ist Ihnen im Unterricht wichtig?

Wie schnell jemand ein Werk draufhat, ist jedenfalls kein Qualitätskriterium. Mir ist wichtig, dass meine Schülerinnen und Schüler lernen, sich wirklich mit Musik zu beschäftigen. Und dass sie es schaffen, ihre Persönlichkeit da reinzubringen, jenseits vom technischen Handwerk, ohne dass es natürlich auch nicht geht. Was macht die Musik mit einem? Was will sie aussagen? Wie transportiere ich sie, dass das auch die Zuhörer verstehen? Das sind vielleicht die wichtigsten Fragen, die sich bei allen Stücken immer wieder anders und neu stellen.

Welche Rolle spielt Reger in Ihrem Unterricht?

Reger spielt eine große Rolle! Bei der Orgel sind seine Stücke Teil des Standardrepertoires. Wir haben ja auch Studierende im PreCollege, die sind so ab 15 Jahren aufwärts, und die spielen bei mir oft erstmal kleine Choräle, und das zieht sich dann durch das Studium bis rauf zu den großartigen großen Reger-Stücken, die man sich dann oft für Diplom- oder Bachelor-Prüfungen aufhebt.

Auf Ihrem Album Max Reger inspired by J.S. Bach haben Sie sowohl Regers Bach-Variationen op. 81, als auch Stücke von Johann Sebastian Bach eingespielt, die Reger für Klavier transkribiert hat, beispielsweise die Toccata und Fuge in d-Moll oder Choralvorspiele. Warum funktionieren solche Klaviertranskriptionen aus Ihrer Sicht gut?

Zunächst muss man sagen, dass Reger ganz anders vorgeht als etwa Busoni, dessen Bach-Transkriptionen ja viel öfter gespielt werden. Busoni ist pianistisch manchmal raffinierter, ändert dafür aber auch viel mehr im Notentext. Reger dagegen bleibt sehr werktreu, die ganze Bach'sche Polyphonie in den Mittelstimmen bleibt erhalten, da wird nichts weggelassen oder retuschiert. Manche Hörer werden vielleicht die überwältigenden Klangmassen, die man in einer großen Kirche am besten bekommt, vermissen. Aber ich finde, dass der Klavierklang im Vergleich mit dem originalen Orgelklang oft viel transparenter ist, man hört die einzelnen Stimmen richtig gut raus, und das hat seinen ganz eigenen Reiz. Außerdem gefällt mir das Instrument sehr gut: Wir haben für die Aufnahme einen historischen Konzertflügel von 1901 gewählt, der eher weich und sehr orchestral klingt.

Nehmen Sie bei Ihren Aufnahmen eigentlich die ganzen Werke am Stück auf oder schneiden Sie sie hinterher aus ganz vielen Abschnitten zusammen?

Am Anfang und am Ende von einer Aufnahmesession machen wir fast immer eine ganze Version des jeweiligen Werkes, so als würde ich es live im Konzert spielen. Und zwischendurch probieren wir abschnittsweise alternative Versionen aus, bei denen ich oft mehr in die Extreme gehe. Ich finde es immer wieder spannend, dass wir letztlich von den Konzertversionen, die ich am Stück gespielt habe, das allermeiste nehmen. Diese Idee, wie Glenn Gould sie damals glaube ich umgesetzt hat, dass man viele kleine Abschnitte zusammenschneidet, würde bestimmt auch irgendwie funktionieren, aber den großen Bogen kriegt man mit der Kompletterversion oder zumindest mit längeren Abschnitten viel besser hin.

Mit demselben historischen Flügel von 1901 haben Sie auch Klavierwerke von Louis Vierne aufgenommen. Die Aufnahme ist im Juni herausgekommen. Wie sind Sie auf das Projekt gekommen?

Spannend ist für mich damit zu zeigen, dass es diese Trennung zwischen Pianisten und Organisten, von der wir eben schon gesprochen haben, nie wirklich gegeben hat. All diese berühmten französischen Organisten im 19. Jahrhundert: César Franck, Marcel Dupré, später Olivier Messiaen oder eben auch Louis Vierne – die waren eigentlich alle auch ausgebildete Pianisten. Ich habe mir mal alte Konservatoriums-Lehrpläne angeschaut,

und da mussten die Organisten Chopin-Etüden und Beethoven-Sonaten spielen, das war Pflicht. Wir machen heute oft den Fehler, bestimmte Komponisten zu kategorisieren und in Schubladen zu packen, und übersehen dadurch, was sonst noch bei ihnen zu finden ist.

Louis Vierne zum Beispiel verbindet fast jeder mit seinen hochvirtuosen und chromatischen Orgelsymphonien, aber er hat – vor allem im privaten Rahmen – eben auch viel Klavier gespielt und für dieses Instrument komponiert. Und diese Stücke klingen zum Teil völlig anders. Meine CD ist der erste Teil einer Gesamtaufnahme aller Klavierwerke von Vierne, und ich habe zuerst die früheren Stücke von ihm aufgenommen, die für einen häuslichen beziehungsweise für einen Salon-Kontext entstanden sind. Das sind sehr charmante Stücke von hoher Qualität. Auf der zweiten CD werden dann auch spätere Werke drauf sein, zum Beispiel die *Solitude*, die er zur Zeit des Ersten Weltkriegs komponiert hat. Die sind emotional zum Teil extrem aufwühlend und man merkt ihnen an, dass Vierne eine ganze Reihe an Schicksalsschlägen zu verkraften hatte. Er ist ja beruflich mehrfach übergangen worden, hat im Weltkrieg seinen Sohn und seinen Bruder verloren, hat auch eine Scheidung erleben müssen, dann seine Fast-Blindheit ... Der hat wirklich kein einfaches Leben gehabt und das merkt man in diesen späten Klavierstücken. Ich bin ja nicht der erste, der diese Stücke spielt, aber ich finde sie so gut, dass sie öfter gespielt werden sollten. Und dafür setze ich mich gerne ein. Es ist doch so: Wenn Stücke nie gespielt werden, dann haben sie auch nicht die Chance, irgendwann ins Standardrepertoire aufgenommen zu werden, weil sie einfach keiner kennt. So funktioniert eben der Konzertbetrieb: Man muss das programmieren, was das Publikum kennt, damit auch jemand zum Konzert kommt.

Kommen wir zum Schluss noch mal auf Max Reger zurück. Ich hatte Sie vor dem Interview gefragt, ob Sie eine Stelle aus einem Reger-Werk nennen können, die Sie besonders begeistert, bei der es sich besonders lohnt, sie sich quasi unter der Lupe anzuschauen.

Genau. Und ich habe eine Stelle aus den *Bach-Variationen* ausgewählt. Es gibt fast am Ende des Stücks, in der Fuge, einen Abschnitt, in dem zunächst das Thema mehrfach durchgeführt wird und danach das zweite Thema kommt. Und da blitzt dann ganz versteckt das BACH-Motiv auf, in vier Achteln, die in eine längere Melodie eingewoben sind.



Eigentlich kommt das vollkommen unvermutet und fast auch ein bisschen unmotiviert; ich habe gar nicht so genau untersucht, ob das einen besonderen Grund haben könnte, aber es fasziniert mich einfach, dass es da ist. Und ich freue mich beim Spielen immer schon ein paar Takte vorher darauf und denke dann: Vielleicht hört es ja jemand?!

Neuartige Musik in traditionellem Gewand

Christoph Staude *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel*

Seit Längerem liegt ein ziemlich ungewöhnliches Orgelwerk Christoph Staude vor, das an den Interpreten außerordentlich hohe Ansprüche stellt und dessen Titel sich ganz explizit auf Max Reger bezieht. *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel* (1991/1998) erinnert an frühe Werke des jungen „Wiesbadener“ Max Reger, an *Fünf Lieder für Singstimme und Klavier* op. 12 (1893) [„Den Manen Franz Schuberts“] und natürlich an die *Orgelsuite e-Moll* op. 16 (1895, uraufgeführt von Karl Straube am 4. März 1897 in Berlin), die Reger mit „Den Manen Johann Sebastian Bachs“ überschrieben hat. Auch Christoph Staude komponierte sein *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel* in Wiesbaden, wo es 1991 in einer Frühfassung erstmals aufgeführt wurde.



Der 1965 in München geborene Komponist und Pianist Christoph Staude war von 1987 bis 1991 Schüler des Frankfurter Komponisten Rolf Riehm (1937–2026). Schon früh bekam er mehrere Auszeichnungen bei Kompositionswettbewerben und war zusammen mit dem Klarinettenisten Daniel Roy Mitbegründer der *Wiesbadener Max-Reger-Gesellschaft*, die von 1993 bis 1997 bestand.¹ Im Jahr 2000 hat der Deutsche Musikrat in Koproduktion mit dem WDR eine Porträt-CD mit Werken von Christoph Staude in der Reihe „Wergo“ (Schott-Verlag) publiziert. Seit 2025 liegt in der Edition Roy eine weitere Porträt-CD unter dem Titel *WerkWegeWelten* (Kammermusik Lieder Klaviermu-

sik) vor. Der Komponist lebt seit 1994 auf der „Raketenstation“/Museum Insel Hombroich bei Neuss.

In der Wiesbadener Max-Reger-Gesellschaft erklangen in regelmäßigen Konzerten Werke Regers mit zeitgleich entstandener Klavier- und Kammermusik des russischen Futurismus² und neuer Musik von Christoph Staude.

Den Manen ist als Orgelwerk im unmittelbaren Vorfeld 1991 entstanden. Anlass war eine Kontroverse zwischen dem Komponisten Christoph Staude und dem befreundeten

¹ Über die Wiesbadener Max-Reger-Gesellschaft siehe IMRG 13 (2006) S. 27–29.

² In diesen Kontext gehört auch eine CD-Publikation der Edition Roy, in der Christoph Staude Klavierwerke von Mikalojus K. Ciurlionis, Ivan Wyschnegradsky, Nikolaj Obuchov, Nikolaj Roslavec, Sergej Protopopov und Julian Skrijabin spielt.

Wiesbadener Organisten Tobias Breitner, einem Meisterschüler von Franz Lehrndorfer (1928–2013), über Petr Ebens *Sonntagsmusik*. Die unmittelbare Folge war die Entstehung einer ersten Fassung von *Den Manen* auf acht Partitur-Seiten im DIN A3-Format. Sie wurde von Tobias Breitner, dem sie auch gewidmet ist,³ 1991 in der Wiesbadener St. Bonifatius-Kirche uraufgeführt. Erst 1998 entstand auf der „Raketenstation“/Museum Insel Hombroich der noch fehlende Schluss als neunte Partiturseite. Die Uraufführung der nun komplettierten Komposition spielte Tobias Breitner ebenfalls in Gegenwart des Komponisten im Münchner Frauendom am 26. August 1998, zusammen mit Max Regers *Phantasie und Fuge über BACH* op. 46, dem „Adagio“ aus Anton Bruckners siebter Symphonie und Werken von Johann Sebastian Bach. In dieser neunseitigen Fassung ist *Den Manen* seitdem auch in der „Tre Media Edition“ (mittlerweile Universal Berlin) verlegt. Man spielt das Werk direkt aus einer Kopie des Autographs.

Ein erster Blick auf die Partitur macht deutlich, dass sich hier in Analogie zu Reger traditionelle Formen mit neuartigen Inhalten verbinden. So stellt Staude das Werk einerseits eine Verbeugung vor dem „wilden Reger“, dem Schöpfer titanischer und zugleich frühmoderner Orgelwerke wie der *Symphonischen Phantasie und Fuge d-Moll* op. 57 („Inferno“) und den *Variationen fis-Moll* op. 73 dar, verknüpft aber dann den „Reger-Gestus“ (ohne dabei zu einer bloßen Stilkopie zu werden) mit neuartigen Satztechniken, einer paraphrasierenden Motivatik und einer frei flottierenden Harmonik in Auseinandersetzung und Weiterentwicklung von avantgardistischen Positionen des späten Alexander Skrjabin (1872–1915) und des russischen Futurismus im frühen 20. Jahrhundert. Es entsteht auf aufregende Weise eine neuartige Musik im traditionellen Gewand.

Als historisches Vorbild sei hier Max Regers Reise nach St. Petersburg im Dezember 1906 auf Einladung von Alexander Siloti angeführt. In drei Konzerten wurden zahlreiche aktuelle Kompositionen von Reger vorgestellt,⁴ darunter auch die äußerst progressive *Introduktion, Passacaglia und Fuge h-Moll* op. 96. Ein Werk, das Reger und Siloti gemeinsam am 19. Dezember 1906 vor zahlreichen Gästen aus dem Umfeld des St. Petersburger Konservatoriums vortrugen. Zur „Regergemeinde in St. Petersburg“⁵ gehörte nicht nur der junge Sergej Prokofjew (1891–1953), sondern auch Alexander Glasunov (1865–1936), der in seinen *Präludien und Fugen* op. 62 und op. 101 avancierte kompositorische Positionen von Reger (und Busoni) mit moderner russischer Harmonik verbindet.

Dieser zur Reger-Zeit noch selbstverständliche homogene mittel- und osteuropäische Kulturraum ist mit der historischen Entwicklung seit 1917 auseinandergerissen und zerstört worden. Weltkriege und Diktaturen trugen das Ihrige dazu bei. Insofern knüpft Christoph Staude an die frühe Moderne zur Reger-Zeit an, wenn er deutsche Tradition mit Elementen der russischen Avantgarde zu etwas Neuartigem verbindet.

Bei einem ersten Blick auf die Partitur fällt sofort die zweiteilige Grundkonzeption auf. Schweifend-entfesselte hochexpressive Klangmassen bestimmen einen ersten improvisierten

3 Die Widmung lautet wie folgt: „Tobias Breitner[,] dem Freunde zum 24.2.1991 [dem Geburtstag des Interpreten] zugebracht“.

4 Susanne Popp, *Max Reger – Werk statt Leben*, Wiesbaden 2015, S. 260–261.

5 Max Reger an Vincenz Czerny: „Die Regergemeinde in St. Petersburg ist viel, viel größer als ich glaubte“, a.a.O., S. 261.



Max Reger, op. 57, Takt 1

satorisch-phantasieartigen Teil, der in seiner abundanten Überfülle an Regers „*Inferno*“-*Phantasie* op. 57 gemahnt und die ersten sechs Partiturseiten umfasst. Ihm schließt sich auf den folgenden drei Seiten ein zweiter Abschnitt an, der den extrovertierten Gestus des ersten Abschnitts dynamisch und agogisch völlig zurücknimmt und in dessen abgründig-agonalen Vielstimmigkeit der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ in Erscheinung tritt, den Reger in vielen seiner Werke (z.B. im langsamen Satz des *Klavierkonzerts f-Moll* op. 114) zitiert.⁶

Exemplarisch soll hier nun die für *Den Manen* bezeichnende spezifische Vernetzung von traditionellen musikalischen Gesten des „wilden Regers“ im „Gewand einer neuartigen Harmonik und neuartigen Satztechniken“ unter Einbeziehung einer „paraphrasierenden Harmonik“ gezeigt werden. Hilfreich ist hierbei ein Blick auf den Anfang von Regers „*Inferno*“-*Phantasie* op. 57. Bei Reger erscheint zu Beginn ein völlig neuartiger Klang, der sich als verkürzter Dominantseptnonakkord mit zweifacher Vorhaltbildung deuten lässt.

Reger löst diesen Klang dann in den verkürzten Dominantseptnonakkord zu d-Moll auf. Entscheidend ist bei der hochdissonanten Wirkung dieses Akkords das Rahmenintervall der großen Septime. Man fühlt sich inwendig auf eine Art „Prokrustes-Bett“ gespannt. Der Bezug zu Dantes „*Inferno*“ in der „*Divina Commedia*“ ist durch eine Regersche Briefnotiz belegt.⁷

Bei Christoph Staudes *Den Manen* hingegen erscheinen nach einem achttönig-modalen Unisono-Lauf bitonale chromatische Rückungen in vollgriffigen Akkorden (bis zu zwölf Tönen!) im Manual,⁸ deren expressive Wirkung den Gestus des inwendigen Zerreißens aus dem berühmten „*Inferno*“-Akkord zu Beginn von Regers op. 57 wieder aufnimmt. Es erfolgt dann aber keine Rücknahme in einen tradierten Klang, sondern ein progredierendes *Espressivo* zu einem maximal unversöhnten Klang zu Beginn des dritten Taktes.

⁶ Vgl. dazu „Sublimierung: Das große Thema Tod“ in: Rainer Cadenbach, *Max Reger und seine Zeit*, Wiesbaden 1991, S. 167–178.

⁷ „Op. 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno‘! Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir zu sehr widerstrebt, ‚Programme‘ zu meinen Sachen zu liefern.“ (zitiert aus Regers Brief vom 18.8.1904 an Gustav Beckmann, dem Widmungsträger des op. 57).

⁸ Christoph Stauda im Gespräch mit dem Autor am 6.3.2026: „Was können die Pfoten noch greifen?“



Christoph Staude, *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel*, Takte 1–4

Das Abundant-Überbordend-Schweifend-Phantastische erfährt, ähnlich wie in Regers op. 57, eine formale Rückbindung durch eine paraphrasierende Motivik. So erscheint in Takt 3 in der Pedalstimme ein Motiv (H-B-A-c-cis-G), das imitatorisch von den Stimmen im Manual aufgenommen wird und in augmentierter Form dann in den Takten 9–11 erklingt. Mit paraphrasierender Motivik ist gemeint, dass das Motiv nicht in einem konstruktivistischen Sinne wörtlich zitiert wird, sondern auch verkürzt oder anderweitig variiert erscheinen kann, mithin also nur der Gestus beibehalten wird.⁹ Christoph Staude sagt dazu: „Ich benutze Krücken, stoße sie dann von mir, bin dann auf freiem Felde ... [beim] Visionäre[n], [bei] Horizonte[n], die sich auftun.“ (Gespräch am 6.3.2026)

Die Fülle der musikalischen Erscheinungen im ersten Abschnitt kann hier nur angedeutet werden. Wer das „Entgrenzt-Maßlose“ an Regers „Inferno“-Phantasie schätzt, kommt auch bei „Den Manen“ bei exorbitant-hohen spieltechnischen Anforderungen, die an Sorabjis „berühmte“ Orgel-Symphonien gemahnen, auf seine Kosten. Auf „knifflige“ „Ganzton“-Akkordschläge in den Takten 17 und 18 (vgl. 7. Variation in Regers op. 73) und an die Vorbilder Liszt und Busoni erinnernde Oktavläufe folgt eine sechsstimmige Struktur mit Doppelpedal (Takt 21–23), die dann in eine verkürzte Quasi-Reprise (Takt 24–25) einmündet.

Hingewiesen sei hier noch auf eine fünfstimmige komplexe Kanon-Struktur ab Takt 29, die dann in den Takten 35 und 36 in augmentierter Form im Pedal erscheint und die zugleich eine Allusion an eine thematische Struktur aus dem Kopfsatz von Alexander Skrjabin's 3. *Symphonie* Es-Dur op. 43 („Le divin poème“) darstellt.

Nach einem fünfstimmigen hochexpressiven Stimmengeflecht (Takt 40), das an den Mittelteil der Introduction aus Regers op. 73 erinnert, und hochvirtuosen Läufen (Großtakt 41) endet der erste Abschnitt in monumentalen Akkordblöcken (Takt 43), in denen sich der Komponist von seinen Vorbildern aus dem russischen Futurismus löst – und die

⁹ Diese Vorgehensweise spielt eine zentrale Rolle in Max Regers „freier Variation“.



Das Reger-Portrait von Tobias Breitner; davor stehend Christoph Staude am 7.3.2026

Christoph Staude, *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel*, Takte 29–31

60

62

64

66

zugleich zur technischen Ausführung bei den Organisten, die nicht über „Hände wie Klo-
deckel“ verfügen, eine „modifizierte Arpeggien-Technik“ (mit dem Diskant-Ton beginnen
– dann den „übrigen“ Akkord „hinterherklappen“) einfordern. Mit dem zweiten Abschnitt
ab Takt 46 werden gänzlich andere Gefilde betreten. Ab Takt 53 erscheint in der unter-
en Pedalstimme (Doppelpedal) in einer sechsstimmigen polyphonen Struktur der Choral
„Wenn ich einmal soll scheiden“. Die zunächst abwärts gerichteten chromatischen Linien
(Passus duriusculus!) über dem Choral verwandeln sich dann in eine stetige chromati-
sche Aufwärtsbewegung. Der Choral erscheint ab da nur noch einstimmig auf der Pedal-
klaviatur (siehe gegenüberliegende Seite).

Was dem Komponisten hier in einem sukzessiv aufsteigenden filigran-chromatisch-
polyphonen Stimmengeflecht gelingt, das sich von der Vierstimmigkeit in den Händen
gegen Schluss zur Fünf- und Sechsstimmigkeit (und darüber hinaus!) „weitet“, ist einzig-
artig und unvergleichlich! Das Spielgefühl für den Interpreten ist vergleichbar mit einem
Free-Climber an einer überhängenden Felswand: Ein falscher Griff – und er stürzt ins Nir-
wana. Diese satztechnisch einmalige „Jakobsleiter“ mündet in Takt 68 in einen originären
Zwölf-Ton-Akkord, der als solcher hier erstmalig in *Den Manen* erscheint.

„Sieben Jahre lang war hier das Stück zu Ende“, so Staude im März 2026. Erst 1998
entstand auf der „Raketenstation“ Insel Hombroich eine abschließende neunte Partitur-
Seite, der in einer ersten Fassung zunächst ein sukzessiver Stimmeneinsatz über den
Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ zugrunde lag. Die spätere endgültige Fassung,
datiert auf den 26. Juli 1998 (einen Monat vor der Uraufführung), verzichtet auf jegli-
ches Choralzitat und verarbeitet im ruhigen Ausklang ein sechstöniges neues Motiv. Auf
der Rückseite der neunten Seite findet sich eine Notiz des Komponisten (ebenfalls vom
26. Juli 1998): „Nun klopfte gegen Mittag kurz Maxl [Max Reger] an, an die Hirnschale von
innen (klingt besser). Also schnell mitstenographiert, das Ergebnis umseitig.“ Ein elfstim-
miger Terzenakkord beschließt im äußersten Pianissimo diese „kurze Studie zu Reger“.

Tobias Breitner, der Widmungsträger und Interpret der Uraufführungen in Wiesbaden
(1991) und im Münchner Frauendom (1998), malte in den späten Achtzigern ein ca. zwei
Meter hohes Reger-Porträt. Dieses großformatige Bild trug er ein paar Jahre später ge-
meinsam mit Christoph Staude durch die Wiesbadener Fußgängerzone, weil er es dem
Komponisten geschenkt hatte – eine burleske Szene im Kontext eines ziemlich unge-
wöhnlichen Orgelwerks und der vielfältigen Aktivitäten der damaligen „Wiesbadener Max-
Regel-Gesellschaft“.

Christian Schmeiser

Nachruf Dr. Fritz Berthold



Fritz Berthold im Gespräch mit Manfred Popp, 2003

Am 14. Juli ist Dr. Fritz Berthold im Alter von 97 Jahren in Pforzheim verstorben. Er vereinte auf bemerkenswerte Weise scheinbar auseinander liegende Interessensgebiete und Fähigkeiten in seiner Person – als Strahlenphysiker, als Geschäftsführer und Entwickler, und ebenso als Musikliebhaber und Förderer. Dabei beschreibt sein unternehmerischer Werdegang eine jener Erfolgsgeschichten, die so typisch für den Südwesten Deutschlands sind.

Zur Welt gekommen war Fritz Berthold in Berlin am 11. Mai 1929 (nur 13 Jahre nach Max Regers Tod), wo sein Vater Rudolf, ebenfalls Physiker, die „Röntgenstelle“ gründete – ein Unternehmen, das sich auf Materialprüfungen an Straßenbauwerken mit Geiger-Müller-Zählrohren spezialisierte. In Berlin 1943 ausgebombt, konnte ein Ableger der Firma nach Neuenbürg im Schwarzwald gerettet und deren Tätigkeit dort bis zum Ende des Krieges und zur Beschlagnahme ihrer Geräte fortgesetzt werden. Hierhin zog sich dann auch die Familie Berthold zurück.

Gewissermaßen aus der Konkursmasse des Vorgängerinstituts entstand 1949 das „Laboratorium Professor Dr. Berthold“ zunächst in Neuenbürg, dann im nahegelegenen Bad Wildbad. Derweil legte der Sohn Fritz sein Abitur in Stuttgart ab. Seine Pforzheimer Schule war 1945 bei Bombenangriffen zerstört worden, und Stuttgart war nicht nur geografisch naheliegend, hier konnte er auch bei seinem Großvater väterlicherseits unterkommen. Dieser war Solocellist am Landestheater und dürfte die musikalischen Interessen seines Enkels wesentlich geprägt haben. Es wird berichtet, der Großvater sei mit Max Reger persönlich bekannt gewesen – was durch Dokumente zwar nicht mehr belegbar ist, zur besonderen Bedeutung, die gerade Regers Musik im Haus Berthold hatte, aber beigetragen haben mag.

Mit einem Stipendium nahm Fritz Berthold sein Studium der Physik zunächst in North Carolina auf; es führte ihn über etliche Stationen – Stuttgart, Durham N.C., Mainz und schließlich Freiburg, wo er 1957 als Kernphysiker auch promovierte.

Immer spielte neben der Naturwissenschaft das Musizieren mit der Geige (auch Bratsche) eine große Rolle, sei es im Orchester oder in Kammermusikbesetzungen. Schon 1950 war Berthold bei der Entstehung des Südwestdeutschen Kammerorchesters unter Friedrich Tilegant in Pforzheim dabei. Auf der Homepage der Firma Berthold findet sich

eine Karikatur,¹ die ihn als Quartettmusiker Bratsche spielend gemeinsam mit dem Vater (Cello), dem Maler Robert Schlegel (Flöte) sowie dem aus Bad Wildbad stammenden Geiger Alfred Trippner zeigt. Als dessen Duopartnerin lernte er auch seine erste Frau Johanna Eleonore Berthold-Bonse kennen, die Kirchenmusikerin war.

Nach seiner Promotion zog es Fritz Berthold mitsamt seiner jungen Familie – das dritte Kind war unterwegs – im Auftrag der Max-Planck-Gesellschaft nach Stanford in Kalifornien. Eine wissenschaftliche Laufbahn war also vorgezeichnet, als ihn 1960 die schwere Erkrankung und der plötzliche Tod seines Vaters zurück in die Heimat riefen. Die Übernahme des Familienunternehmens gehörte nicht zu seiner Lebensplanung, wie er selbst berichtet: »Und ich habe dann meinen Vater sozusagen beim Sterben begleitet und wollte [...] wieder zurück nach Stanford [...]. Ich war also kein Kaufmann und kein Unternehmer, aber ein ambitionierter Kernphysiker. Auf die Position eines Firmenleiters war ich nicht vorbereitet.«²



Fritz Berthold wurde gleichwohl ein sehr erfolgreicher Unternehmer. Den väterlichen Prüfbetrieb machte er zu einem weltweit agierenden Hidden Champion. Die Entwicklung eines Radio-Dünnschichtchromatographie-Scanners, mit dem radioaktive Marker zerstörungsfrei bestimmt werden konnten, brachte Anfang der 1960er-Jahre einen Durchbruch – es war eine technische Pionierleistung.

Als Fritz Berthold die Firma 1989 an einen amerikanischen Konzern verkaufte, war deren Jahresumsatz binnen drei Jahrzehnten auf 80 Millionen DM angewachsen. Ein Leben als Privatier war seine Sache aber offenbar nicht: Das Unternehmen elf Jahre später zurückzukaufen und als „Berthold Technologies GmbH & Co.KG“ erneut auf Wachstumskurs zu trimmen, stellte einen geradezu genialen unternehmerischen Coup dar. Beim 75-jährigen Firmenjubiläum war 2024 mit inzwischen 400 Mitarbeitern gar die 100 Millionen Euro-Grenze überschritten.

Bald nachdem das Max-Reger-Institut von Bonn nach Karlsruhe übersiedelt war, trat Fritz Berthold mit Susanne und Manfred Popp, als Kernphysiker ein Kollege, in Verbindung. Seine zweite Frau Felicitas Gößel-Berthold teilte seine Vorliebe für Reger, und in den vom Ehepaar regelmäßig organisierten Hauskonzerten bildeten dessen Werke gewissermaßen den roten Faden.

Aus dieser Begeisterung heraus gab Fritz Berthold 1999 eine Bronzestatue in Auftrag beim Mannheimer Bildhauer Mátýás G. Terebesi, der seinerseits einer Musikerfamilie ent-

1 <https://www.berthold.com/de/unternehmen/75-jahre/praegende-persoennlichkeiten-hinter-erfolgsgeschichte/>

2 <https://www.berthold.com/de/unternehmen/75-jahre/dr-fritz-berthold-interview/>

stammt und in Pforzheim als Jugendfreund der älteren Kinder Bertholds aufgewachsen ist. Seine Büste *Max Reger* hat ihr Gegenüber in einer Büste von *Richard Strauss*, die fünf Jahre zuvor für das Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen entstanden war. Von der Reger-Büste wurden drei Abgüsse genommen, deren erster seither das Haus des Auftraggebers ziert, während die zweite im Januar 2000 dem Max-Reger-Institut Karlsruhe geschenkt und eine dritte später vor Regers Geburtshaus in Brand/Opf. aufgestellt wurde. Im MRI legendär wurde Terebesis entschuldigende Erläuterung, warum er wieder und wieder das Bildarchiv durchzusehen wünschte: Jeder kenne Max Reger von vorn, aber er müsse schließlich auch wissen, wie dessen rechte Wange von hinten aussehe ...

Fritz Berthold engagierte sich vielfach als Mäzen – von der Carl-Flesch-Akademie und der Jugendakademie in Baden-Baden über das *dogma chamber orchestra* in Detmold bis hin zum Förderverein Kunst, Wissenschaft und Medien am KIT. Das Max-Reger-Institut unterstützte er über ein Vierteljahrhundert hinweg, sei es beim Kauf eines Manuskriptkonvoluts oder bei der Finanzierung von Konzerten. Besonders am Herzen aber lag ihm der Europäische Kammermusikwettbewerb Karlsruhe, den er ab 2010 sowohl finanziell als auch durch Hauskonzerte für die Preisträger förderte und der ohne seine Hilfe manches Mal kaum hätte stattfinden können.



Mátyás G. Terebisi, Max Reger (1999)

Immer wieder holte er Künstler aus dem Umfeld des Max-Reger-Instituts nach Pforzheim; den Geiger Nachum Erlich und die Pianisten Siegfried Mauser, Markus Becker oder Saule Tatubaeva. Mit ihr musizierte er auch regelmäßig selbst zuhause: In der letzten Zeit vor seinem verhängnisvollen Sturz waren es Regers *Zwölf Stücke nach eigenen Liedern* op. 103c, die es ihm angetan hatten. Bei seiner Beerdigung auf dem Pforzheimer Hauptfriedhof sangen die Trauergäste auf Wunsch der Familie aus Max Regers *Sieben geistlichen Volksliedern* das Abendlied „Der Mond ist aufgegangen“.

Dr. Fritz Berthold verstand wirtschaftlichen Erfolg nicht als Selbstzweck. Er hat Spuren in der Wissenschaft, in der Wirtschaft und im kulturellen Leben seiner Heimat hinterlassen. Vor allem aber bleibt die Erinnerung an einen Menschen, der neugierig blieb – auf die Welt, auf Technik, auf Musik und auf die Menschen um ihn herum.

Alexander Becker

Wanted: Wagner-Einspringer

Rätseln mit Reger Nr. 28

Geboren wurde er am 21. Februar 1878 in Passau als Sohn eines Lehrers und Chordirigenten. Nach dem Besuch des Gymnasiums diente er von 1897 bis 1901 als Artillerieoffizier in München¹ und studierte vermutlich nebenher bis 1902 Klavier und Musiktheorie bei Hans Bußmeyer und Ludwig Thuille an der Königlichen Akademie der Tonkunst. Felix Mottl wird ebenfalls als sein Lehrer genannt. Seine musikalische Karriere begann er 1903 als Korrepetitor am Hoftheater in Schwerin, 1904 wirkte er als Chordirektor am Nationaltheater in Berlin. Nach Kapellmeister-Stationen an den Stadttheatern in Regensburg (1905) und Nürnberg (1906) berief man ihn 1907 als Hofkapellmeister und Dirigent des Münchner Lehrergesangsvereins in die Landeshauptstadt. Hier muss er auch unterrichtet haben, als Schüler werden Carl Orff und Vilma von Webenau genannt.

In seiner Münchner Zeit sind Aufführungen Reger'scher Werke nachweisbar, wenn auch in den ersten Jahren (bislang) »nur« von *Frühlingsruf* und *Über die Berge* aus den *Sieben Männerchören* op. 38. Ein Kontakt zu Reger ist lediglich für das Jahr 1910 dokumentiert. Und dieser ist geprägt von verpassten Gelegenheiten. Als X am 6. Mai 1910 in München möglicherweise auf Anregung Regers den *100. Psalm* op. 106 aufführte, war Reger in Dortmund gebunden, das Fest zu seinen Ehren vom 7. bis 9. Mai machte seine Anwesenheit dort unerlässlich. In der Folge bot Reger ihm die in Dortmund uraufgeführten *Nonnen* op. 112 an: »Anbei ein neuer Überfall! Bitte, sehen Sie Sich die Sache an; [...] Nachdem Psalm in München so gut aufgenommen wurde, wäre ich Ihnen natürlich herzlichst dankbar, wenn Sie das beiliegende Werk [...] ganz bestimmt nächsten Winter in München zur Aufführung brächten.« Aber auch diese Erstaufführung am 13. Dezember 1910 war zumindest in dieser Hinsicht vom Pech verfolgt, da Reger bei der Probe zur Uraufführung seines *Klavierkonzerts* op. 114 am 15. Dezember im Leipziger Gewandhaus anwesend sein musste: »Sie werden begreifen, daß ich da unter keinen Umständen fehlen darf und kann. Um so mehr leid thut es mir wahrhaftig, daß ich nicht kommen kann, nachdem ich schon von mehreren Seiten gehört habe, daß die Probe am Sonntag ganz ausgezeichnet gewesen ist. Ich danke Ihnen ganz besonders herzlichst für die große, große Mühe, die Sie Sich mit den „Nonnen“ gegeben haben und bitte Sie aufrichtigst, mir nicht böse zu sein, wenn ich nicht kommen kann. Bitte, senden Sie mir umgehendst 3 Programme.« Die Aufführung war ein Erfolg, die Kritik gedachte »vor allem auch der ganz vortrefflichen Direktion, die X ausübte«, und man solle »die frische Energie seiner technischen Führung sowohl als die Feinheit und Lebendigkeit seines Vortrages ausdrücklich anerkennen«.

Auf Empfehlung von Felix Mottl und Richard Strauss erhielt X Anfang 1911 einen Ruf nach Braunschweig, dem er letztlich aber wohl doch nicht folgte. Als Mottl am 21. Juni 1911 während der Aufführung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* zusammenbrach (und gut zehn Tage später verstarb), sprang der zufällig anwesende Hofkapellmeister für ihn ein. Bei der Trauerfeier am 5. Juli sang der Lehrergesangsverein ebenfalls unter seiner Leitung.²

1 *Karlsruher Tagblatt* 101. Jg. (1913), Nr. 157 (8. Juni), Zweites Blatt, S. 5.

2 *Badische Presse* 27. Jg. (1911), Nr. 283 (22. Juni), Mittagblatt, S. 2 bzw. Nr. 307 (6. Juli), Mittagblatt, S. 3.



Von Februar bis April 1912 unternahm er als Dirigent der Ernst Denhof Opera Company mit *Elektra* und *Feuersnot* von Richard Strauss sowie *Tristan und Isolde* und dem *Fliegenden Holländer* von Richard Wagner eine Tournee durch England³ und wurde anschließend als Kapellmeister an die Berliner Oper am Kurfürstendamm verpflichtet. Doch auch dort hielt es ihn nicht lange, er folgte 1913 dem Ruf als Hofkapellmeister nach Karlsruhe und veranstaltete dort im November eine Richard-Strauss-Festwoche, bei der Strauss selbst eigene Kompositionen dirigierte.

Anfang Oktober 1914 zog X als »Leutnant bei einer bayerischen schweren Feldhaubitzenbatterie [...] von seiner Garnison Ingolstadt« aus in den Krieg und wurde noch im Dezember nach einer Verwundung mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet; u.a. das Ritterkreuz zweiter Klasse des Ordens vom Zähringer Löwen mit Schwertern folgte sogleich.⁴ Unter anderem im Herbst 1915 konnte er, inzwischen Oberleutnant bei der bayerischen Kraftfahr-Ersatzabteilung, dank eines längeren Urlaubs⁵ wieder in Karlsruhe dirigieren, etwa die Uraufführung der ihm gewidmeten *Drei weltgeistlichen Lieder für hohen Sopran und Orchester* op. 13 von Hermann Wolfgang von Waltershausen am 5. November beim »Festkonzert zur Feier des Geburtsfestes Ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin in festlich beleuchtetem Hause«. Trotz großer Erfolge (u.a. mit viel Wagner) stellte man sich 1916 bei dem permanenten Hin und Her zwischen Orchester- und Schützengraben die Frage: »Wird es unserem ersten Kapellmeister [...] gelingen, die Note zu treffen, die jetzt der Stimmung des theaterbesuchenden Publikums entspricht? Der Krieg hat eine besondere Psyche erzeugt, und es gehört große Feinfühligkeit dazu, ihr gerecht zu werden: einerseits einen tieferen Ernst, andererseits aber auch das fast fieberhafte Bedürfnis nach Ausspannung, nach Nervenentspannung, nach ablenkender Heiterkeit [...]; sollte es wirklich in Karlsruhe so ganz unmöglich sein?«⁶ Die Neueinstudierung von Smetanas *Die verkaufte Braut* im März 1917 (und in der Folge mehr Mozart als Wagner) dürfte ein Schritt in die richtige Richtung gewesen sein. Kompetenzgerangel mit dem Karlsruher Intendanten Ende des Jahres trübte wiederum die Stimmung.⁷ 1918 sah man X, der inzwischen auch die Leitung des Karlsruher Bachvereins übernommen hatte, jedoch ebenfalls als Teil des Problems.⁸ Im Zuge der wohl auch durch die Novemberrevolution bedingten Umbrüche sprach man von »Anarchie im Landestheater«. Und der spätere Zentrumspolitiker Adam Röder veröffentlichte Anfang 1919 gar eine rund 40-seitige Abhandlung über *Die Zukunft des Badischen Landestheaters*. Nichtsdestotrotz konnte sich der Operndirektor noch ein paar Jahre auf seinem Posten halten.

³ *Karlsruher Tagblatt* 100. Jg. (1912), Nr. 38 (8. Februar), Zweites Blatt, S. [2].

⁴ *Badischer Beobachter* 52. Jg. (1914), Nr. 278 (10. Oktober), 1. Blatt, S. 2 bzw. *Neue badische Landeszeitung* 59. Jg. (1914), Nr. 627 (10. Dezember), Morgen-Ausgabe, S. [2] bzw. *Karlsruher Zeitung* 157. Jg. (1914), Nr. 352 (24. Dezember), S. [3].

⁵ *Badischer Beobachter* 53. Jg. (1915), Nr. 411 (6. September), Abend-Ausgabe, S. 4.

⁶ *Karlsruher Tagblatt* 113. Jg. (1916), Nr. 343 (11. Dezember), Erstes Blatt, S. 2.

⁷ Siehe etwa *Heidelberger Tageblatt* 35. Jg. (1917), Nr. 272 (20. November), S. 3.

⁸ Siehe etwa »Das badische Landestheater. Seine Zukunft und seine Gefährdung«, in *Karlsruher Zeitung* 161. Jg. (1918), Nr. 282 (3. Dezember), S. [2].

1921 gehörte X neben etwa Egon Wellesz, Bernhard Sekles, Hermann Scherchen und Fritz Busch zu den »Vertrauensmännern«, die von dem Reger-Schüler und fürstlichen Musikdirektor Heinrich Burkard, der die Donaueschinger Musikfeste ins Leben zu rufen gedachte, angeschrieben wurden mit dem Ziel, »diese um ihre Mitarbeit zu bitten, die darin bestehen würde, dass diese Herren uns auf die in die Zukunft weisenden Werke von Qualität noch wenig bekannter Komponisten aufmerksam zu machen, auch junge Tondichter anregen würden, unsere Veranstaltung zu beschicken«. Durchaus eine Ehre, wenn auch X (wie Busch) letztlich wohl keine Empfehlungen abgab.⁹ 1924 organisierte er jedenfalls in Karlsruhe erneut eine Richard-Strauss-Festwoche, bei der Strauss seine Opern *Ariadne auf Naxos* und *Salome* dirigierte.

Nach »unerfreulichen Querelen«¹⁰ – bereits 1924 mehrten sich »die Stimmen [...], die verlangen, daß Herr [...] gehe«¹¹ – wechselte der mit einem lebenslangen Vertrag und daher »Gehalt als Pension und 50.000 Goldmark als Abfindung«¹² gesegnete Gesuchte zum Herbst 1925 als Operndirektor ans Stadttheater Breslau. 1929 schließlich zog er sich als selbstständiger Komponist in seine oberbayerische Heimat zurück. Wenig ist bekannt über seine Kammermusikwerke, dafür hinterließ er eine Operette (*Rosemarie*) und drei Opern (*Das verführte Lachen*, *Der verlorene Gulden*, *Das kristallene Herz*). Wohl auch, um sein freies Komponistendasein zu finanzieren, führte er zumindest von Oktober 1929 (Eintrag ins Handelsregister) bis Februar 1930 in Garmisch »die allen Automobilisten bekannte Zugspitzgarage mit Reparaturwerkstätte«.¹³

Er starb am 13. März 1934 in Bad Aibling (Landkreis Rosenheim) an Herzschwäche.

PS: Sein 13 Jahre älterer, ebenfalls musikalischer Bruder war Buchhandels-Verkäufer geworden, und die Buchhandlung in Bad Aibling, in die dieser 1905 einheiratete und die seitdem seinen Namen trug, hatte noch bis 2017 Bestand.

Christopher Grafschmidt

Sie wissen, um wen es sich handelt? Dann senden Sie die Lösung bis zum 28. Februar 2027 an ochsmann@max-reger-institut.de. Unter den richtigen Einsendungen wird dieses Mal die CD *Max Reger: Original Compisitions for piano 4-hands* mit Davide und Daniele Trivella (Brilliant Classics) verlost.

Die Auflösung des Rätsels aus den *Mitteilungen* Nr. 49 lautete „Eva Katharina Lissmann“. Herausgefunden haben das Brian Cooper, Hannelore Hartenstein, Hanns-Friedrich Kaiser, Albert Raffelt und Bernhard Renzikowski. Ausgelost wurde Brian Cooper. Viel Freude mit den CDs von VocaPella Limburg und Tristan Meister!

⁹ Michael Wackerbauer, *Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926*, Regensburg 2017, S. 27–29.

¹⁰ Joachim Draheim, *Karlsruher Musikgeschichte*, Hoepfner-Bibliothek im Info-Verlag, Karlsruhe 2004, S. 35.

¹¹ »Die Karlsruher Opernkrise«, in *Karlsruher Tagblatt*, 121. Jg. (1924), Nr. 203 (25. Mai), S. 2–3, hier: S. 3.

¹² Nachruf in *Karlsruher Tagblatt/Karlsruher Zeitung/Badische Morgenzeitung* 179. Jg. (1934), Nr. 73 (15. März), S. 2.

¹³ *Münchener Neueste Nachrichten* 82. Jg. (1929), Nr. 276 (10. Oktober), S. 10 (hier: Motorzubehör Oberland) bzw. 83. Jg. (1930), Nr. 44 (14. Februar), S. 6.

23

BREITER WERSEN

Trö

25

29

32