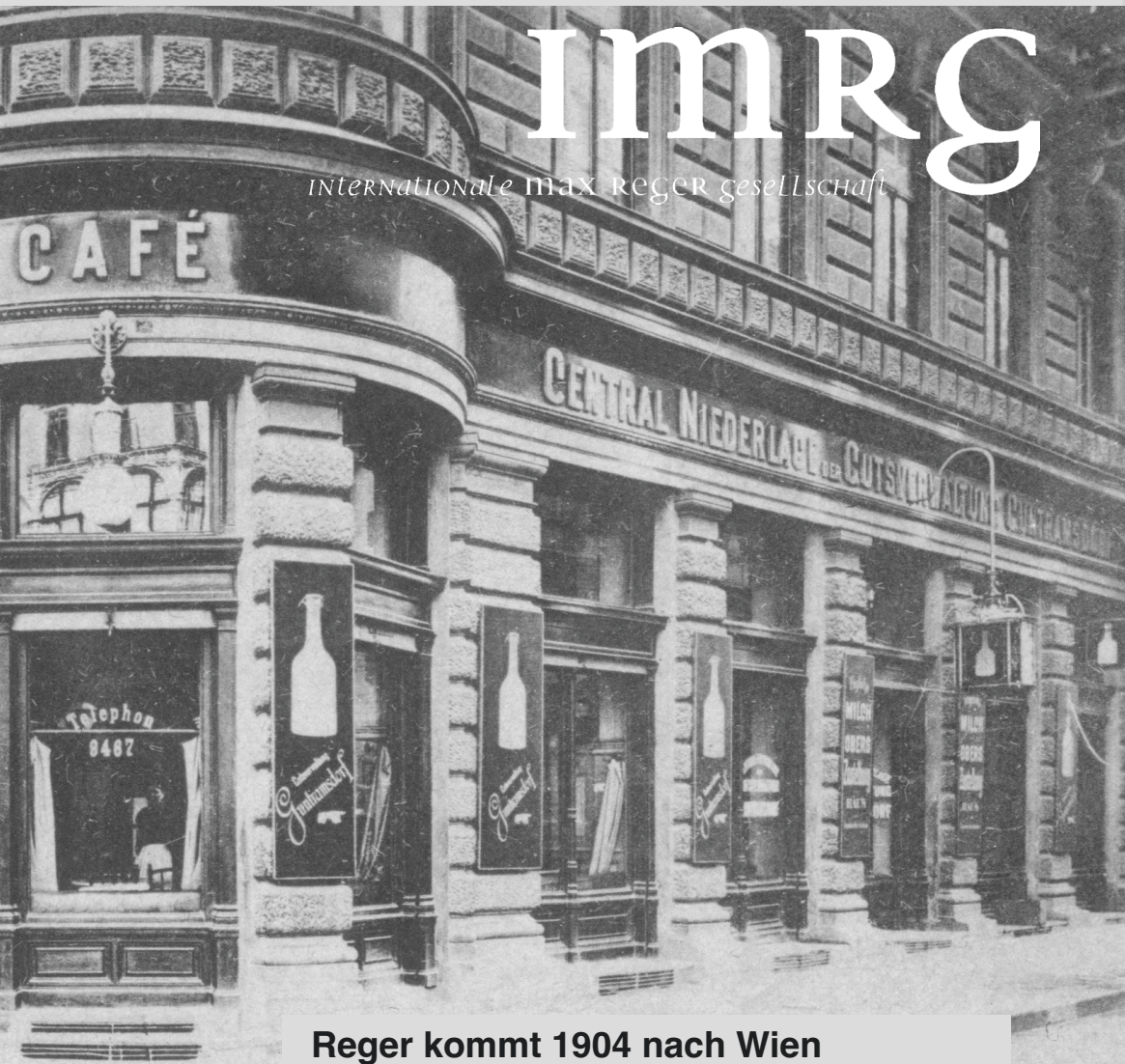


IMRG

INTERNATIONALE MAX REGER GESELLSCHAFT



Reger kommt 1904 nach Wien

Die Geigerin Anca Vasile Caraman

Handwritten text in cursive script, likely a signature or note, partially obscured by the text box below.

Mitteilungen 42 (2022)

Inhalt

Impressum	2
Max Reger kommt nach Wien (<i>Claudia Seidl</i>)	3
Tagungsbericht aus der Villa Vigoni (<i>Ayana F. Kehr, Valeska Müller, Joseph Noble</i>)	9
Interview mit der Geigerin Anca Vasile Caraman (<i>Moritz Chelius</i>)	14
Überlegungen zu Max Regers <i>Vaterländischer Ouvertüre</i> op. 140 (<i>Almut Ochsmann</i>)	18
Reger-Jahr 2023 und Jubiläum des Max-Reger-Instituts (<i>Alexander Becker</i>)	24
Sieben Fragen an Victor Schpinitzkij	26
Reger-Studien online auf musiconn (<i>Jürgen Schaarwächter</i>)	28
Rätseln mit Reger Nr. 20 (<i>Christopher Graf Schmidt</i>)	29

Liebe Leserinnen und Leser,

der 150. Geburtstag Max Regers rückt in greifbare Nähe und damit auch die „Geburts- tagsausgabe“ der *IMRG-Mitteilungen*, die im Frühjahr 2023 erscheinen wird. Was war Ihre erste Reger-Erfahrung? Was ist Ihr Lieblingsstück? Was begeistert Sie an Reger und an seiner Musik? Hat er schon einmal zu Ihnen gesprochen wie zur Geigerin Anca Vasile Caraman (s. S.14) Schreiben Sie es auf und schicken es an untenstehende Redaktions-Adresse! Vielleicht kommt auf diese Weise ein bunter Geburtstagsstrauß zusammen ...

In dieser Ausgabe können Sie wieder mit Reger auf Reisen gehen: nach Wien, an den Comer See und nach Brescia, aber natürlich auch in seine Zeit. Zu Regers Lebzeiten hatte Deutschland noch keine Nationalhymne; das „Lied der Deutschen“ von Hoffmann von Fallersleben und Joseph Haydn wurde erst 1922 offiziell dazu ernannt. Reger hat dieses Lied in seine Musik integriert: Wie ändert sich das Hören der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 im Laufe der Zeit? (s. S. 18)

Viel Freude beim Lesen

Ihre Almut Ochsmann

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

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

Bankverbindung: Commerzbank Siegen, IBAN: DE 32460400330812234300 (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 Postkarte Max Regers an Elsa Reger, geschrieben in Wien am 26. März 1904; S. 10-12 Sophie Braun, S. 26 Ilya Kononow, S. 7 MRI. Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis.

„Ein großer Fortschritt für meine Sache“

Max Reger kommt nach Wien

Nach dem Tod der Größen Bruckner und Brahms entwickelte sich in Wien ein neuartiges Netzwerk mit Mahler, Schönberg und anderen tonangebenden Komponisten der Zeit. Wenngleich in der Musikstadt um 1900 insbesondere die auf hohem Niveau gepflegte Musiktradition in den Vordergrund gerückt war und Konservatismus sich ausbreitete,¹ so gab es in Anlehnung an die Literatur und die Bildenden Künste durchaus Bestrebungen, die besonders von Berlin ausgehende sezessionistische Bewegung auch in der Kaiserstadt zu etablieren und den Kanon um zeitgenössische Komponisten zu erweitern. Diese knapp umrissenen Grundvoraussetzungen bildeten für Reger eigentlich einen strukturellen Nährboden, um in Wien Fuß zu fassen.

Die Pianistin Ella Kerndl spielte am 16. November 1899 erstmals Regers Musik in Wien. Wie es dazu kam, dass sie in einem ihrer Novitätenabende im Bösendorfersaal gerade die *Humoreske Nr. 1* aus op. 20, aus den *Sieben Charakterstücken* op. 32 die Nr. 6 sowie *Abschied* aus den *Acht Liedern* op. 43 Nr. 4 wählte und damit die jeweils früheste nachgewiesene Aufführung spielte, ist bisher nicht bis ins Detail nachvollziehbar, fußt aber wohl auf ihrem eigenen Engagement in dieser Sache, wie Theodor Helm rückblickend beschreibt: »Daß dies geschehen konnte, und zwar an einem [...] Klavierabend des Fräulein Ella K E R N D L, ist nicht das geringste Verdienst der in Einbringung wertvoller Novitäten (besonders nordischer von Grieg, Sinding und anderen) namentlich früher unermüdlich tätig gewesenen trefflichen Künstlerin.«² Ein Briefwechsel mit Reger hat sich lediglich aus dem Jahr 1900 erhalten, in dem dieser eloquent und fast freundschaftlich von seinen bereits erschienenen oder in Entstehung befindlichen Werken berichtete, diese an sie übersendete oder ihr, wie im Fall der *Sechs Intermezzi* op. 45, sogar widmete. Reger war redlich bemüht, diesen Kontakt nach Wien aufrechtzuerhalten. Auch die Öffentlichkeit schien von diesem Debüt begeistert gewesen zu sein, wie Helm für die *Deutsche Zeitung* festhielt: »Von den weiter als Novitäten angeführten Klavierstücken haben mir (und offenbar auch dem Publikum) die beiden jugendfrischen Humoresken von Max Reger (einem hochbegabten, erst 26 Jahre zählenden bayerischen Künstler) am meisten zugesagt.«³ Auch die *Deutsche Kunst- und Musikzeitung* berichtete über den Abend von »Fr. Ella Kerndl, der schon so mancher sonst vielleicht in Wien unbekannt gebliebene Componist einen großen Erfolg verdankt. Auch heuer brachte sie eine Reihe ganz unbekannter Componisten, deren Arbeiten mehr oder weniger Anklang fanden. [...] zwei Humoresken von Max Reger gefielen in ihren Themen [...]. Aber warum geben unsere heutigen Componisten ihren Werken Titel, die durch nichts gerechtfertigt sind. Das sind keine Humoresken, kein Scherzo. Das sind freie

1 Siehe bspw. *Die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen 1892* im Wiener Prater mit einer Fachausstellung »welche die historische, künstlerische und technische Entwicklung der Musik und des Theaterwesens zur Anschauung bringen« sollte und mehr als 1.250.000 Besucher verzeichnete.

2 Theodor Helm, »Ein Jugendbrief Max Regers«, in: *Der Merker* Jg. 7 (1916) Nr. 3, S. 544–546, hier S. 546.

3 Ebd.

Phantasien, aber im Zerbrechen der bestehenden und anerkannten Formen sind unsere heutigen Tonkünstler groß.«⁴

Weiterhin wurde am 9. Februar 1903 beim VII. Musik-Abend des Wiener Tonkünstlervereins im Saal des Kaufmännischen Vereins eine größere Anzahl seiner Lieder von der Altistin Raja Barber-Waldberg gesungen, und der Organist Wilhelm Scholz spielte die erste nachweisbare Aufführung der Nummern 4 *Consolation* und 9 *Canzone* Es-Dur aus op. 65 sowie die im vorangegangenen September erschienene *Toccata* Nr. 5 aus Opus. 59. Bereits drei Tage später sang Lula Mysz-Gmeiner in Wien mit Richard Pahlen am Klavier *Mein Traum* op. 31 Nr. 5 und *Schlimme Geschichte* op. 31 Nr. 6. Scheinbar ohne Regers aktives Zutun interessierte man sich in Wien für sein Schaffen. Unabhängig von der erwachenden Bühnenpräsenz gelangte der Name Reger auch in die Ausbildung des organistischen Nachwuchses. Bereits im März 1901 hatte Reger erfahren, dass seine Orgelwerke »am K. K. Conservatorium zu Wien u. an der K. Akad. zu Budapest als Unterrichtsmaterial eingeführt sind!«, wie er seinem Freund Theodor Kroyer berichtet und setzt hinzu: »Die armen Schüler, die diese halsbrecherischen Dinger machen müssen.«⁵ Ebenso ohne Regers Einflussnahme entwickelte sich eine weitere Verbindung nach Wien, indem nach der Auflösung seines Verlags Jos. Aibl um 1904 alle seine dort erschienenen Werke zur Universal Edition nach Wien übergingen.

Am 20. März 1904 führte der Wiener Männergesangverein unter Leitung von Richard Heuberger die *Hymne an den Gesang* op. 21 zum ersten Mal in Wien auf. Einzig der Liederkranz Weiden als Widmungsträger hatte dieses Werk zuvor schon gebracht. Reger versprach sich schon im Vorfeld viel von diesem Vorhaben: »Da op 21 sehr klar ist, ist dadurch sicher ein großer Fortschritt für meine Sache in Wien zu erwarten!«⁶ Vier Tage später reiste er selbst erstmals nach Wien, um diesen Funken des Fortschritts in seiner „Sache“ bei einem Konzert des Ansorge-Vereins im Ehrbarsaal zu befeuern. Und tatsächlich: »In Wien hatte ich mit meinen Liedern (von 6 mußten 4 wiederholt werden) geradezu blödsinnigen Erfolg! Die *Violinsonate* op. 72 hätte ebenfalls eingeschlagen, wenn der Geiger [Otto Silhavy] nicht alles daneben gespielt hätte!«⁷

Anfang Januar antwortete Reger auf ein Schreiben des Mitbegründers des Wiener Ansorge-Vereins Wilhelm von Wymetal bezüglich eines geplanten Reger-Konzertes bzw. eines Abends »an dem Sie Kompositionen von Ansorge, Mahler, Marschalk und Reger bringen wollen ... Aber sehr sehr lieb wäre es mir, wenn FrI. Uhlemann mit einem tüchtigen Geiger meine Sonate op 72 für Violine u. Pianoforte spielte.«⁸

4 *Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung*, 26. Jg., Nr. 21 vom 25. November 1899, S. 129.

5 Brief vom 14. März 1901 an Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, IP/4Art.714, Abschrift im Max-Reger-Institut.

6 Brief vom 20. Februar 1904 an Lauterbach und Kuhn, zitiert nach *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*. Teil 1 [1902–05], hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 12), S. 284f., hier S. 284.

7 Brief vom 1. April 1904 an Straube, zit. n. *Max Reger, Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 10), S. 52f., hier S. 53.

8 Brief vom 1. Februar 1904 [Datierung nachträglich von fremder Hand] an Wymetal, Verbleib

Die Vorauswahl der geplanten Komponisten weist einerseits auf die Namensgebung des veranstaltenden Ansorge-Vereins hin, der den Berliner Komponisten Conrad Ansorge (1862–1929) zunächst in möglichst allen Programmen platzierte, als auch die inhaltliche Ausrichtung des Vereins. In Anlehnung an Otto Brahms' „Freie Bühne“ entstanden auch in Wien Vereine – zunächst für die moderne Literatur –, die das Programm mit einem einleitenden Vortrag eröffneten und mit Rezitationen unterfütterten. Anlass zu einer derartigen Gründung war für Wilhelm von Wymetal, Felix Fischer und Stefan Grünfeld nach eigenen Berlin-Besuchen Ansorges Quartett op. 13,⁹ das in seiner Modernität mit Schönbergs *Verklärte Nacht* verglichen wurde.¹⁰ Auch in Wien sollte es ein Podium geben, auf dem die vielen neuen Kunstvorstellungen der Jahrhundertwende präsentiert und verglichen werden konnten. Während in der Anfangszeit 1903 die Konzerte mit großer Resonanz besprochen wurden, so schien das Interesse der breiteren Öffentlichkeit zu schwinden. Bereits 1904 trat dann der Untertitel „Verein für moderne Kultur“ in den Vordergrund, sie »haben ihren Schutzheiligen Ansorge einen guten Mann sein lassen und sich lieber jenen zugewendet, deren Propagierung aussichtsvoller ist,«¹¹ was weithin mit Respekt betrachtet wurde.¹²

Als Ort für Regers Debüt wurde der Ehrbarsaal gewählt. Neben der Tätigkeit als Instrumentenbauer war Friedrich Ehrbar bereits mit dem Umzug der Klaviermanufaktur in die Mühlgasse 8 ab 1864 auch Konzertunternehmer und führte einen Salon mit einem Fassungsvermögen von ca. 200 Personen.¹³ Der Neubau des Ehrbar-Palais (Mühlgasse 6) im strenghistorischen Stil (Josef Weninger) beherbergte ab 1877 ebenfalls einen zweigeschossigen (7,7 m hohen) Konzertsaal¹⁴, der von Julius Schrittwieser in den damaligen Modifarben elfenbeinweiß, rot und gold gestaltet und samt elektrischer Beleuchtung dem Geschmack und Anspruch des ausgehenden 19. Jahrhunderts ent-

unbekannt, letzter Nachweis: Ingo Nebehay, Wien, Liste 58, Februar 1977; Los 198, Abschrift im Max-Reger-Institut.

9 Elisabeth Schmierer, *Conrad Ansorge im Liedschaffen der Jahrhundertwende*, in *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900*, hrsg. v. Stefan Gasch, Wien 2018 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 48), S. 137–154, hier S. 153.

10 Arthur Seidl, *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen*, Regensburg 1926, Bd. 1, S. 29.

11 Ludwig Karpath in *Neues Wiener Tagblatt Nr. 89*, 29. März 1904, S. 7.

12 Brief vom Januar 1904 von Zemlinsky, Gutheil und Schönberg an Schenker: »Der merkwürdige Erfolg des jüngst gegründeten Ansorge-Vereines drängt uns nun die Ansicht auf, daß in Wien doch Wandel zum Bessern geschehen könnte, daß sich in Wien doch ein Publicum für moderne Musik finden und erziehen ließe, wenn ein Versuch dazu in kraftvoller Weise von ernsten, überzeugten Leuten unternommen wird.«. https://schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-14-15_8.html aufgerufen am 4.4.2022.

13 Christina Meglitsch, *Wiens vergessene Konzertsäle. Der Mythos der Säle Bösendorfer, Ehrbar und Streicher*, hrsg. v. Friedrich C. Heller, Frankfurt a.M. 2005 (= Musikleben – Studien zur Musikgeschichte Österreichs, Bd. 12), S. 57.

14 Entnommen einem Prospekt ca. 1880, zitiert nach: Karlheinz Roschitz, *Zum 90jährigen Jubiläum der Wiener Ehrbar-Säle*, in *ÖMZ* 23. Jg., 1968, Nr. 1, S. 32.

sprach.¹⁵ Dieser »ca. 500 Personen fassende Clavier-Saal«¹⁶ galt als »entschieden der stilvollste, am schönsten ausgestattete und zugleich der akustisch vollkommenste Konzertsaal Wiens«.¹⁷

In einem letzten Brief vor seiner Abreise zu diesem Konzertsaal versicherte sich Reger noch detailreich der Vorbereitungen, wünscht einen »verstellbaren Klavierstuhl (Marke Beethoven!) u ein Notenumwender! Beides dringendst notwendig!«, und kündigte seine Ankunft für den 24. März um 7 Uhr morgens an.¹⁸ Auch das Wiener Publikum wurde rechtzeitig informiert¹⁹ und Freikarten wurden verteilt.²⁰

»Ein gutbesuchtes Konzert [...] verschaffte den Mitgliedern, Anhängern und Freunden der Vereinigung am 26. d. M. zwei Stunden anregender Zerstreung und den Einblick in eine teilweise neue Richtung, die allerdings nicht auf allen Linien ohne Einspruch blieb.«²¹ Die Erwartungshaltung war hoch, denn »man kannte hier nichts von ihm [Reger] außer einigen Kleinigkeiten, hatte aber viel Empfehlendes gehört, um ihm mit Interesse entgegenzukommen.«²² Das Programm beschränkte sich neben dem für den Verein obligatorischen Ansorge (Weidenwald) und vier Liedern aus Marschalks *Pierrot Lunaire* (jeweils vorgetragen durch Lilly Dorn und Karl Weigl), auf den eigens angereisten Komponisten. Zwei Blöcke aus insgesamt 16 Liedern fügten sich um die *Violinsonate* op. 72. Regers anfänglicher Wunsch, die Widmungsträgerin Ella Kerndl für eine Aufführung der *Sechs Intermezzi* op. 45 zu gewinnen, schlug fehl,²³ und er selbst betonte mehrmals in einigen Briefen an von Wymethal, außer den Liedern und der Sonate keine weiteren Klavierwerke spielen zu wollen. Die nunmehr im Zentrum stehende Violinsonate (Reger – Silhavy) konnte aber weder vor Reger²⁴ noch den Kritikern bestehen: »So einschlägig nun die Gesänge Regers sind, so schwer faßbar ist diese Sonate. Ich will

15 Meglitsch (wie Anm. 14), S. 58f.

16 Zitiert nach: Roschitz (Anm. 15), S. 32 (die deutlich höhere Zahl ergibt sich wohl aus den mitgezählten Stehplätzen sowie der 1911 angebauten Galerie).

17 *Musik- und Theaterzeitung*, XVI. Jg. 1905, Nr. 1, S. 4. Neben Werken von Brahms, Bruckner und Bartók wurden Uraufführungen wie jene von Mahlers zweiteiliger Fassung von *Das Klagen- de Lied* am 17. Februar 1901 oder dem ersten Teil von Arnold Schönbergs *Gurreliedern* am 14. Januar 1910 gegeben. Nichtsdestotrotz konnte Ehrbar den konkurrierenden und bereits fünf Jahre zuvor eröffneten Bösendorfer-Saal, eine umgewandelte Reitschule, nicht vom zweiten Platz – nach dem Großen Musikvereinsaal – der beliebtesten Konzertsäle Wiens verdrängen.

18 Postkarte an Wymethal vom 22. März 1904, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz | Musikabteilung; N.Mus.ep. 2080.

19 *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 86, 26. März 1904, S. 7.: »Heute Abends ½8 Uhr findet im Ehrbar-Saale der Ansorge-Regers-Marschalk-Abend des Ansorge-Vereins unter Mitwirkung Max Regers (aus München), der Hofopernsängerin Elizza, der Konzertsängerin Dorn, des Violinvirtuosen Silhavy und des Pianisten Doktor Weigl statt. Karten an der Abendkasse.«

20 Postkarte an Wymethal vom 20.3.1904, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz | Musikabteilung; N.Mus.ep. 2079.

21 In *Deutsches Volksblatt*, XVI. Jg., Nr. 5475, 29. März 1904 (Morgenausgabe), S. 8.

22 In *Neue Musikalische Presse*, 13. Jg. Nr.9, 10. April 1904, S. 158.

23 Brief an Wymethal vom 6. März 1904 mit Bitte um Freikarte für Richard Heuberger, letzter Nachweis: J.A. Stargardt, Katalog 603, 1974, Los 503, Abschrift im Max-Regel-Institut.

24 Siehe Anm. 8.

annehmen, daß der Fehler an dem Hörer lag. Ganz sicher aber lag er an dem Geiger, der jeder Möglichkeit, eine Wirkung hervorzubringen, mit erstaunlicher Regelmäßigkeit aus dem Wege ging.«²⁵ Ob es nun an dem »sonst vortreffliche[n]« Solisten lag, dass das Werk »mit eisigem Schweigen aufgenommen wurde«²⁶ oder Regers »musikalische Übersezeession«²⁷ das Publikum überforderte?

Die Rezensionen hoben vor allem eine nachvollziehbare Steigerung im Verlauf des Konzerts vom *Wiegenlied* op. 43 Nr. 5 aus dem »ein warmherziger Poet spricht«²⁸, zu den Liedern aus op. 70 (*Gegen Abend* Nr. 11 und *Der Bote* Nr. 14). Ferner wurde insbesondere das leichter fassliche *Viola d'amour* op. 55 Nr. 11 hervorgehoben, sowie das »innig und duftig«²⁹ erscheinende *Hoffnungstrost* op. 70 Nr. 10 (»ein kleines, im Volkstone gehaltenes Dessertlied«³⁰) sowie *An Dich* op. 66 Nr. 8. Diese aufgezählten Lieder mussten wiederholt werden, und Karpath beschreibt, Regers Kompositionen seien von »großer, imponierender Gestaltungskraft«, aber stellte auch fest: »daß die Regerschen Lieder so elementar einschlugen, ist mit ein Verdienst der Interpretin«. »Diese ist derzeit unstreitig die beste Liedersängerin in Wien. [...] Oder wenn sich schon eine fände, die es könnte, so würde ihr sicherlich die Wärme und vor allem die nötige Kraft fehlen, die dem ausgezeichnet geschulten Sopran der Frau Elizza zu eigen sind.«³¹ Einmal mehr steht und fällt also der Erfolg mit den Interpretinnen und Interpreten.



Elise Elizza.
Sopranfängerin am k. k. priv. Carltheater in Wien.

Die gebürtige Elisabeth Letztergroschen trat ab 1892 unter dem Namen Elise Elizza als Konzertsängerin auf. Ihr Operettendebüt gab sie am 2. November 1892 in Karl Weinbergers *Lachende Erben*. Es gelang ihr von Anfang an dank »ihrer schönen, wohlklingen-

25 Wie Anm. 12.

26 Richard Specht in *Die Zeit* 3. Jg. Nr. 539, 28. März 1904, Abschrift im Max-Reger-Institut.

27 Wie Anm. 23.

28 Wie Anm. 12.

29 Ebd.

30 Wie Anm. 22.

31 Wie Anm. 12.

den und ausgezeichnet geschulten Stimme und ihrer geschmackvollen Vortragsweise die Aufmerksamkeit des wiener Publicums auf sich zu lenken, den Beifall der gesamten hiesigen Presse zu erwerben und einen steigenden Erfolg zu erringen. «³² Sie galt als eine der «wertvollen und künstlerisch bedeutenden Stützen des Operettenrepertoires»³³ am Carltheater, sang die Saison 1894/95 mit großem Erfolg am Stadttheater Olmütz und wurde 1895 – gefördert von Mahler – Mitglied der Wiener Hofoper. Von der hellen Koloratur der Königin der Nacht bis zur schwer dramatischen Brunhilde stand sie auf der Bühne und wurde auch als Liedsängerin gefeiert. Ferner sang sie 1901 die Uraufführung von Mahlers *Das klagende Lied*.³⁴ Nach ihrem Abschied von der Bühne im Jahr 1918 verblieb sie als Gesangslehrerin in Wien und war in Gastspielen bis 1923 zu hören. Reger konnte sich also glücklich schätzen, dass ihm gerade diese Sängerin von Wymethal ans Herz gelegt wurde und »hätte keine bessere Patin seiner Musenkinder finden können. Der Erfolg für beide Künstler war groß, echt und verdient.«³⁵

Aus diesem Debüt erwuchs eine stetige Aufnahme seiner Werke in Wiener Veranstaltungen. Regers Werke wurden weiterhin in den Konzerten des Ansorge-Vereins, im Wiener Tonkünstler-Verein (1885–1920er), in der Vereinigung schaffender Tonkünstler sowie bei dem als Veranstalter auftretenden Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien (1908–14), auch in den ab 1905 regelmäßig stattfindenden Arbeiter-Sinfonie-Konzerten, aufgeführt.³⁶ Am 5. Januar 1909 erklang mit dem Widmungsträger Henri Marteau unter Ferdinand Löwe erstmals auch das Violinkonzert A-Dur op. 101 im Großen Saal des Musikvereins Wien. Es machte den Auftakt zu jährlichen Reger-Aufführungen (mit Ausnahme von 1921) im Konzertleben Wiens.³⁷

Claudia Seidl

32 In *Der Humorist*, 1. März 1893, S. 4.

33 Ebd.

34 Art. *Elise Elizza*, in *Mahler Foundation*: <https://de.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/elise-elizza/> aufgerufen am 4.9.2022.

35 Wie Anm. 22.

36 Siehe Hartmut Krones, *Max Reger und Arnold Schönbergs „deutsche Musik“ in Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist? Zum 100. Todestag des Komponisten*, hrsg. v. Helmut Loos, Klaus-Peter Koch u. Susanne Popp, Leipzig 2017 (= *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Heft 18), S. [326]–352, hier S. 327f.

37 <https://www.wienersymphoniker.at/de/archiv/suche> aufgerufen am 12.6.2022.

Über die Grenzen – Max Reger und Ottorino Respighi

Tagungsbericht

Max Reger (1873-1916) und Ottorino Respighi (1879-1936): Beide Komponisten setzten sich intensiv mit älterer Musik und der ihnen vorausgegangenen Musiktradition auseinander. Vom 29. bis 31. August 2022 machte sich die Tagung *Musik als Wissenspeicher. Über die Grenzen – Max Reger und Ottorino Respighi* zur Aufgabe, die beiden so unterschiedlich scheinenden Komponisten zu beleuchten und in Beziehung zueinander zu setzen. Sieben Studierende der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg durften als Zuhörende teilnehmen und konnten so einen Einblick in aktuelle Forschungsbereiche gewinnen.

In der pittoresken Villa Vigoni am Comer See beschäftigten wir uns drei Tage lang mit Reger und Respighi und durften zudem – für einige von uns zum ersten Mal – eine kollegiale Tagungsatmosphäre mit italienischem Flair erleben. Da uns die Komponistenpersönlichkeiten Reger und Respighi zu Beginn nur schwer miteinander vereinbar erschienen, waren wir gespannt darauf, wie sich eine Verbindung zwischen ihnen herstellen ließe.

Der erste Tag wurde nach einer Begrüßung durch die Organisatoren mit dem Vortrag *Handwerk und Inspiration. Reger lernt und lehrt* von Prof. Dr. Susanne Popp (MRI) eröffnet. Als sehr willkommene Einführung zum Komponisten Max Reger, mit dem wir Studierende nur wenig vertraut waren, wurden in diesem Vortrag der Ausbildungshintergrund Regers sowie seine spätere Laufbahn als Lehrer vorgestellt. Besonders für die Einordnung Regers in die Komponistenlandschaft und den Einfluss auf seine Nachfolger, unter anderem György Ligeti, haben wir diesen Vortrag als Auftakt der Tagung sehr begrüßt.

Darauf folgte der Vortrag *Omnivore und Optimist: Respighi als Vermittler multipler Traditionen* von Prof. Dr. Christoph Flamm (Universität Heidelberg). Dieser stellte den italienischen Komponisten Ottorino Respighi und sein Umfeld vor und schlüsselte dessen Umgang mit der Musiktradition auf. Auch der soziale Kreis Respighis, seine Lehrer und Schüler, wurden vorgestellt.

Regers Verhältnis zur älteren Musiktradition wurde anschließend im Vortrag *Tradition und Innovation. Regers Bezugnahme auf Alte Musik* von Dr. Alexander Becker (Max-Regger-Institut) vertieft. Insbesondere die Verbindung zu J. S. Bach wurde mit dem konkreten Beispiel einer Bearbeitung von Bachs Fugen durch Reger beleuchtet. Es folgte der Vortrag *E se un giorno tornasse di Respighi: l'orchestrazione come "veicolo di bellezza"* von Elia Andrea Corazza (Conservatorio Fausto Torrefranca Vibo Valentia). Dieser stellte Respighis Vertonung von Vittoria Aganoors Gedicht *E se un giorno tornasse* nach Maurice Maeterlinck in der Fassung für Klavier und Stimme der Fassung für Stimme und Orchester gegenüber.

Am zweiten Tag wurde zu Beginn in den Vorträgen *Respighi e l'arte di interpretare e diffondere la propria musica* von Prof. Susanna Pasticci (Universität Cassino) und *Reger auf dem Podium. Programmstrategien – Vorbereitung – Aufführung – Rezeption* von Dr.





Jürgen Schaarwächter (MRI, verlesen von Alexander Becker) die Aufführungspraxis der beiden Komponisten untersucht – bei Respighi zum einen die Aufführung eigener Klavierlieder zusammen mit seiner Frau Elsa Olivieri-Sangiaco – zum anderen Regers Rolle als Dirigent und Leiter von Ensembles wie der Meininger Hofkapelle.

Daraufhin wurden die beiden Komponisten erstmals im Zusammenhang betrachtet – *Reger, Germani e Respighi: un trait d'union tra tre grandi della musica* von Prof. Roberto Marini (Pontificio Istituto di Musica Sacra Roma) und *Zur Rezeption Respighis in Deutschland bis 1936* von Dr. Stefan König (MRI). Mit den beiden Vorträgen gelang es, eine erste Verbindung zwischen den beiden Komponisten herzustellen. Der Vortrag *Arethusas Hoffnung. Zu zwei Orchestergesängen von Max Reger und Ottorino Respighi* von Prof. Dr. Thomas Seedorf (Hochschule für Musik Karlsruhe) veranschaulichte mit einem Werkvergleich auf den zweiten Blick erkennbare Parallelen zwischen Respighi und Reger, und argumentierte für einen Zusammenhang auch auf musikalischer Ebene. Interessanterweise beschäftigten sich viele der Vorträge, die sich mit Regers und Respighis Werken konkret befassten, mit Vertonungen von Gedichten. So handelte der Vortrag *Mode und Moderne. Regers Vertonung zeitgenössischer Lyrik* von Dr. Knud Breyer (MRI) von Regers Münchner Liedern und seinem Umgang mit den Gedichtvorlagen.

Der zweite Tag wurde mit einem Konzert von Elia Andrea Corazza und Emy Berneoli abgeschlossen. Die musikalische Aufführung war ein besonderer Höhepunkt der Tagung und bot neben der dichten Vortragsreihe eine willkommene Abwechslung. So wurden



jeweils eine Bearbeitung Regers und Respighis eines älteren Werks gespielt, die jeweils den Umgang der beiden Komponisten mit der Musik des Barock hörbar machten. Auch Respighis *Sei pezzi per violino e pianoforte*, Regers Kompositionen für Violine und Klavier op. 79d und Elia Andrea Corazzas *Autumn Suite per violino e pianoforte* erklangen an diesem Abend. Wir haben das eindrucksvolle Konzert als eine besondere Bereicherung der Tagung empfunden und danken den Organisatoren sowie dem ausführenden Musiker-Duo für die fantastische Darbietung.

Prof. Dr. Ben Earle begann mit *Marching on Rome with Respighi, Or: What is Fascist Music?* den letzten Tag und stellte eine Frage, die schon in den vorausgegangenen Tagen für Gesprächsstoff gesorgt hatte: Wie geht man damit um, dass Respighis Musik auf das faschistische System und dessen Ideale bezogen wird? Durch einen Vergleich mit Respighis Zeitgenossen Alfredo Casella kam Earle zum entscheidenden Schluss, dass die vermutete Intention des Komponisten und der Mangel an Belegen für irgendeine politische Aussage in seinem Werk gegen eine faschistische Konnotation sprechen. Ob sich in der Musik Respighis subtil gesetzte politische Aussagen wiederfinden, bleibt dennoch diskutierbar. Ausgehend von dieser Perspektive entfachte sich eine rege und fruchtbare Diskussion, die uns die Möglichkeit gab, unsere Gedanken und Sichtweisen zum Thema einzubringen. Die Tagung schloss mit einer Lesung des Vortrags *Riscoprire Respighi: Tra celebrazione e ricercare – Works in progress* des 2020 verstorbenen Pito Pedarra durch Floriana Pedarra (Archivio privato Respighi), die sich gemeinsam der Aufarbeitung des Nachlasses von Ottorino Respighi widmeten. Mit einem Schlusswort beendete Christoph Flamm die äußerst anregende Tagung.

Die Möglichkeit, als Gast an einer musikwissenschaftlichen Tagung teilzunehmen, stieß im studentischen Kreis auf großes Interesse. Wir haben uns gefreut, dass in diesem Jahr erstmals Studierende die Tagung begleiten durften, und hoffen, dass auch in Zukunft junge, angehende Musikwissenschaftler*innen die Chance erhalten, Teil wissenschaftlicher Diskussionskreise zu werden. In den drei Tagen, die wir in der Villa Vigoni verbringen durften, konnten wir ganz individuell viele neue Erkenntnisse über Reger und Respighi gewinnen. Mit jedem Vortrag veränderte und bereicherte sich unsere Sicht auf beide Komponisten. Der Austausch mit den Vortragenden des Kongresses ermutigte uns bei Forschungsfragen stets über den Tellerrand hinauszuschauen. Sich intensiv mit der aktuellen Forschungslage und ihren Problemen zu befassen, war sehr interessant und aufschlussreich. Das Nachdenken und Diskutieren über musikwissenschaftliche Themen – nicht zuletzt beim gemeinsamen Abendessen – ließ uns immer wieder erkennen, dass wir die Musik der Vergangenheit und Gegenwart aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten sollten. Die Tagung in der Villa Vigoni am Comer See war ein besonderes und lehrreiches Erlebnis, an das wir gerne zurückdenken.

Ayana Frederike Kehr, Valeska Müller, Joseph Noble, Studierende des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg

100 Jahre deutsche Nationalhymne

Überlegungen zu *Eine vaterländische Ouvertüre* op. 140

Im August 1922 erklärte der Reichspräsident der Weimarer Republik Friedrich Ebert das „Lied der Deutschen“ zur offiziellen Nationalhymne. Die Melodie ist vermutlich als Reaktion auf die französische Marseillaise entstanden: 1797 bekam der Komponist Joseph Haydn in Wien den Auftrag, für den österreichischen Kaiser Franz II. ein „Volkslied“ zu schreiben. Die Kaiserhymne *Gott erhalte Franz, den Kaiser, unsern guten Kaiser Franz!* wurde schnell sehr beliebt und noch im selben Jahr komponierte Haydn sein *Streichquartett* op. 76 Nr. 3, in dessen zweitem Satz diese Melodie variiert wird und das als „Kaiserquartett“ bekannt ist.

Als August Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1841 *Das Lied der Deutschen* auf die Melodie der österreichischen Kaiserhymne dichtete, gab es noch keinen deutschen Nationalstaat. Der Deutsche Bund bestand aus 35 kleinen Staaten und vier freien Städten. Während die Franzosen und Engländer Nationalhymnen hatten und sich damit klanglich als geeinte Nationen präsentieren konnten, kursierten in deutschen Landen mehrere patriotische Gesänge, die teilweise wie inoffizielle Nationalhymnen gesungen wurden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es so etwas wie einen „Wettstreit der Lieder“ um die Position der Nationalhymne. Das Lied *Die Wacht am Rhein*, dessen Text Max Schneckenburger 1840 während der Rheinkrise geschrieben hatte und das ab 1854 auf eine Melodie von Carl Wilhelm gesungen wurde, konkurrierte mit dem Studentenlied *Gelübde* von Hans Ferdinand Maßmann. Das Lied ist unter seinem Textanfang „Ich hab’ mich ergeben mit Herz und mit Hand“ bekannt. Hoffmann von Fallersleben stellte mit seinen Zeilen „Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt, wenn es stets zum Schutz und Trutze brüderlich zusammenhält“ einen Liedtext dazu, in dem sich alle Deutschen wiederfinden können sollten. Der Historiker Jörg Koch ist der Meinung, dass Hoffmann von Fallerslebens wichtigstes Anliegen die Überwindung der Kleinstaaterei war, und zwar in den Gebieten „Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt“.¹ Eine deutsche Nationalhymne konnte es also noch nicht geben, bei offiziellen Anlässen wurde die preußische Volkshymne *Heil dir im Siegerkranz* gesungen, die ab 1871 preußische Kaiserhymne war. Aus der Hofoper in Berlin hieß es 1892: „Vor dem Schlußvers bereits hatte die Harfe im Orchester in leisen Accorden die Nationalhymne zu säuseln begonnen. ... Mächtig tönte die Melodie des ‚Heil Dir im Siegerkranz‘ durch das Haus und das gesamte Publikum erhob sich und wendete sich zur Kaiserloge hin. Der Kaiser war aufgestanden und blieb, ernst, stehen bis der letzte Ton verhallt war.“² Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurden Staatshymnen wie die Marseillaise oder die österreichische Kaiserhymne regelmäßig am Ende eines Konzerts oder einer Oper gespielt, vor allem dann, wenn das Staatsoberhaupt anwesend war.³ Die Musik diente dazu, das Nationalgefühl des Publikums zu steigern.

1 Für einen Überblick über die Geschichte der deutschen Nationalhymne siehe: Jörg Koch: *Einigkeit und Recht und Freiheit. Die Geschichte der deutschen Nationalhymne*, Stuttgart 2021.

2 *Neue Zeitschrift für Musik*, 88 (1892), S. 559. Zitiert nach Sven Oliver Müller: *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014, S. 327.

3 Vgl. ebd.

Im Juli 1914 begann der Erste Weltkrieg, und am 11. September 1914 schrieb Max Reger an den Simrock-Verlag: „Es wird nun wieder längere Zeit dauern, bis ich Ihnen wieder ein Manuskript senden kann, ganz entre nous gesagt, ich arbeite jetzt an einer ‚Vaterländischen Ouverture‘, an deren Schlusse ich die folgenden Lieder zusammen bringe: ‚Nun danket alle Gott‘ ‚Deutschland Deutschland über alles‘, ‚Die Wacht am Rhein‘ u. ‚Ich habe mich ergeben‘! Aber ich bitte um strengstes Silentium, sonst kommt mir irgend einer mit der Combinierung dieser 4 Lieder zuvor! Das ist nämlich ein kontrapunktisches ‚Wunder‘ sozusagen!“⁴

Max Reger hat das *Deutschlandlied* kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs in seine *Vaterländische Ouvertüre* eingebaut. War das ein Ausdruck von ausgeprägtem Nationalismus? Susanne Popp hat gefragt, warum die *Vaterländische Ouvertüre* ausschließlich als schlagendes Beispiel patriotischer Kunstentgleisung wahrgenommen wurde und ob es nicht möglich gewesen wäre, dass eine andere Komposition Regers ins kollektive Gedächtnis als dessen Auseinandersetzung mit dem Weltkrieg hätte eingehen können. Denn während Reger die *Vaterländische Ouvertüre* „Dem deutschen Heer“ gewidmet hat, schrieb er sein Fragment geliebtenes, lateinisches *Requiem* WoO V/9 „Dem Andenken der im Kriege 1914/15 gefallenen deutschen Helden!“ zu.

Dass Reger selbst die kompositorische Technik der *Vaterländischen Ouvertüre* über den Symbolgehalt der einzelnen Lieder stellte, zeigen seine wiederholten Bitten, seine Kombinations-Idee niemandem weiterzusagen. Auch an Karl Straube schrieb er am 21. September 1914: „Aber bitte, zeig niemand, niemand das Blatt, damit mir nicht irgendein Kerl diese Kombination nachmacht!“⁵ Die Melodie des *Deutschlandliedes* kontrapunktisch zu behandeln, reizte Reger noch einmal, als er 1915 dem Aufruf des Berliner Goethebunds an all „jene Namen, die in dieser großen und schweren Zeit den Ruhm der Nation bilden“, ein „Zeugnis für den unerschütterlichen Glauben an den Sieg des deutschen Arms und der deutschen Seele“ abzulegen (*Das Land Goethes 1914–1916*, Vorwort). Während Hans Pfitzner ein Hassgedicht beitrug, komponierte Reger eine „Fughette über das Deutschlandlied für Klavier zu zwei Händen“ WoO III/24. Auch andere Komponisten lieferten Beiträge, darunter Eugen d’Albert, Wilhelm Kienzl und Richard Strauss.⁶

Man kann Regers *Vaterländische Ouvertüre* auch im Kontext moderner Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehen. Collage und Montage waren beliebte Techniken des Kubismus und des Dadaismus. Ähnlich wie etwa Georges Braque mit Zeitungsausschnitten kunstfremde Materialien des Alltags in seine Kunstwerke aufnimmt, integriert Reger mehr oder weniger alltägliche Gebrauchsmusik. Das Prinzip der Collage wird

4 Zitiert nach Susanne Popp: *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, in: „... dass alles auch hätte anders kommen können.“ *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitgard Schader und Heinz-Jürgen Winkler, Mainz 2009, S. 58–81, S. 6.

5 Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986, S. 241.

6 Vgl. Reger-Werk-Verzeichnis S. 938: *Das Land Goethes 1914–1916. Ein vaterländisches Gedenkbuch*, hrsg. vom Goethebund Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin, nach Mai 1916, S. 94. Auch in: *Max Reger, Ausgewählte Werke. Piano*, hrsg. Hans-Georg Schwerdtner, B. Schott’s Söhne, Mainz u.a. 1986, S. 107.

klanglich sehr plakativ durch den Einsatz der Ferntrompeten und -posaunen verstärkt, die wie ein aus der Ferne hinzutretendes oder hinzu „geklebtes“ Element wirken. Reger verwebt alle Materialien miteinander zu einem in sich geschlossenen Ganzen. Einige klangliche Merkmale machen die Komposition zudem zu einem Paradebeispiel expressionistischer Musik: Unterschiedliches Material wird gleichzeitig entwickelt, es gibt eine „forcierte Simultaneität“,⁷ es entsteht ein „undurchdringliches Stimmengeflecht“, das „dem deutschen Wald ein Denkmal zu setzen“ scheint.⁸

Regers *Vaterländische Ouvertüre* zeigt an dieser Stelle auch, wie eng Nationalgesänge und das religiöse Singen in der Kirche im 19. Jahrhundert verzahnt waren. Das gemeinsame Einstimmen in einen Text konstituiert eine Gemeinschaft und schweißt sie zusammen. Der evangelische Choral „Nun danket alle Gott“, den Reger prominent eingebaut hat, wurde seinerseits auch nationalistisch vereinnahmt: „Schon im Siebenjährigen Krieg wurde es von Soldaten nach einem Sieg gesungen (‚Choral von Leuthen‘). Später wurde es mehrfach umgedichtet, um es auf entsprechende militärische oder patriotische Anlässe beziehen zu können. Die im Leipziger Kommersbuch von 1822 abgedruckte Fassung stellt beispielsweise einen Zusammenhang mit den Befreiungskriegen her. ‚Nun danket alle Gott‘ erklang 1870 in Sedan, 1914 bei der Mobilmachung in Berlin und bei Tannenberg. Im März 1933 spielte der Choral auch beim sogenannten ‚Tag von Potsdam‘ im Rahmen der nationalsozialistischen Machtübernahme eine bezeichnende Rolle.“⁹

Noch eine weitere Literatur- und Kunstbeschreibung bietet sich für diese Musik Regers an: die Intertextualität. Mit dem Zitieren von „Ich hab’ mich ergeben“ evoziert die „Vaterländische Ouvertüre“ auch Johannes Brahms’ „Akademische Festouvertüre“ op. 80, in der dieses Lied ebenfalls vorkommt. Man könnte Reger also als Teil eines großen Kulturgeflechts sehen, in dem seine Autorenintention zurücktritt und sich sein „Text“ auf der Grundlage aller zuvor erschienenen Texte generiert.

Regers „Vaterländische Ouvertüre“ wurde von Orchestern und Publikum nach 1945 aber vor allem wegen der Rezeption des „Deutschlandlieds“ verschmäht. Von klanglicher und kunsttheoretischer Seite her betrachtet, hätten die Nationalsozialisten Regers Komposition eigentlich verbieten müssen. Doch es kam anders.

Nur wenige Wochen nachdem Reger Ende September 1914 die Partitur der „Vaterländischen Ouvertüre“ zum Druck eingereicht hatte, wurde dem „Deutschlandlied“ eine propagandistische Rolle zuteil. In der Badischen Landeszeitung war unter der Überschrift „Der Weltkrieg“ in der Rubrik „Bunte Chronik“ zu lesen: „Nach dem Bericht unserer Obersten Heeresleitung vom 11. November haben junge deutsche Regimenter auf dem westlichen Kriegsschauplatz bei Langemarck unter dem Gesange von ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ die erste Linie der feindlichen Stellungen genommen. Unser herrliches Trutzlied ‚das Lied der Deutschen‘, wie es sein Dichter Heinrich Hoffmann von Fallersleben genannt hat, begeistert also seit dem Beginn des europäischen Weltkrie-

7 <https://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus> (6.9.22).

8 Susanne Popp: *Max Reger. Werk statt Leben*, Wiesbaden 2015, S. 426.

9 http://www.liederlexikon.de/lieder/nun_danket_alle_gott (6.9.22).

ges nicht nur die in der Heimat zurückgebliebenen Deutschen, sondern es feuert auch unsere tapferen Truppen zum Kampfe an.“¹⁰

Als der Reichspräsident Friedrich Ebert sich 1922 gedrängt fühlte,¹¹ eine Nationalhymne zu benennen, stand die Weimarer Republik, die erste deutsche Demokratie, kurz vor ihrem größten Krisenjahr: „Der erste Weltkrieg ist noch vollkommen unbewältigt: emotional, psychologisch und auch politisch. Und wir sind mitten in einem voll entwickelten politischen Bürgerkrieg. Friedrich Ebert als sozialdemokratischer Reichspräsident versucht aus der Notsituation der politischen Niederlage demokratische Symbole zu stiften für diese deutsche Republik“,¹² sagt der Historiker Rolf-Ulrich Kunze. Doch dieser Versuch sei zum Scheitern verurteilt gewesen: „Es konnte gar nicht funktionieren, denn diejenigen, die mit politischem Ernst diese Agenda ‚Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt‘ vertreten haben, waren eben nicht die Vertreter der Republik, sondern ihre Gegner. Und insofern war die gut gemeinte Wahl im Grunde genommen die Beförderung einer politischen Situation der Spaltung, die es den Feinden der Republik erleichterte, zwischen Vaterland und unerwünschter Republik zu unterscheiden.“ Die Ministerialbeamten waren sich 1922 bewusst, dass das *Deutschlandlied* emotional geladen war. Sie fürchteten, das Lied könnte von deutschnationaler Seite als Protest-Gesang verwendet werden. Das Lied war schon zuvor von antisemitischen Gruppierungen als Kampflied verwendet worden.¹³ Sie setzten dem entgegen, „daß von dem Lied eine starke Gefühlswelle ausgeht, die nicht notwendig chauvinistischen, sondern vielmehr einen heimatliebenden Charakter hat.“¹⁴

Der Sozialdemokrat Friedrich Ebert versuchte seinerseits äußerst weitsichtig, den Fokus auf die dritte Strophe zu lenken: „Einigkeit und Recht und Freiheit! Dieser Dreiklang aus dem Liede des Dichters gab in Zeiten innerer Zersplitterung und Unterdrückung der Sehnsucht aller Deutschen Ausdruck; er soll auch jetzt unseren harten Weg zu einer besseren Zukunft begleiten. Sein Lied, gesungen gegen Zwietracht und Willkür, soll nicht Missbrauch finden im Parteikampf, es soll nicht Kampfgesang derer werden, gegen die es gerichtet war, es soll auch nicht dienen als Ausdruck nationalistischer Überhebung. Aber so, wie einst der Dichter, so lieben wir heute ‚Deutschland über alles‘.“¹⁵

Aber Eberts Bemühungen nützten nichts: „Mit dem Sieg der Regierungskoalition unter Führung der NSDAP bei den Reichstagswahlen am 5. März 1933 wurde die Hymnenpraxis der Weimarer Republik außer Kraft gesetzt und die nationalsozialistische

10 *Badische Landeszeitung*, Karlsruhe, Samstag, 14.11.1914, Nr. 531, Jg. 73, Abendblatt.

11 Die Botschaft von Großbritannien hatte das deutsche Auswärtige Amt im Juni 1920 gefragt, was denn nun die deutsche Nationalhymne sei, man benötige das für die Neuausgabe der bei „seiner Majestät Flotte geführten Liste von Nationalhymnen“. Vgl. Mader (1990), S. 1097.

12 Interview für SWR2 Wissen <https://www.swr.de/swr2/wissen/die-deutsche-nationalhymne-missbraucht-verpoent-geliebt-100.html> am 10. März 2022 in Karlsruhe.

13 Ursula Mader: *Wie das Deutschlandlied 1922 Nationalhymne wurde. Aus der Ministerialakte „Nationallied“*, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 38 (1990), S. 1088–1100, S. 1089.

14 Vorlage für das Reichskabinett, Berlin, 30. Juli 1920, in: Mader (1990), wie Anm. 13.

15 Reichsministerialsache Anlage zu Rk 7644, Berlin, den 11. August 1922; 4. *Aufruf des Reichspräsidenten zum Verfassungstag*. Abgedruckt in: Mader (1990), S. 1099.

etabliert. Der Mitteldeutsche Rundfunk sendete noch am selben Abend und fortan zum Sendeschluss Deutschlandlied und Horst-Wessel-Lied, die Parteihymne der NSDAP, als symbolischen Ausdruck der neuen Machtverhältnisse.¹⁶ Die beiden Lieder wurden auf Schallplatten als die „Hymnen des deutschen Reiches“ geführt.¹⁷ Partei und Staat wurden durch diese Kombination klanglich miteinander verbunden und gleichgesetzt: „Das dreistrophige Deutschlandlied wurde Bestandteil der Liederbücher der nationalsozialistischen Massenorganisationen und tauchte meist in Verbindung mit dem Horst-Wessel-Lied auf. Es fand sich in den Liederbüchern der NSDAP, der NS-Frauenschaft, der Hitler-Jugend, des Reichsarbeitsdienstes (RAD), der Wehrmacht oder der Kriegsmarine. Es wurde abgedruckt in den Kriegs-Liederbüchern des nationalsozialistischen Staates oder in Schulbüchern.“¹⁸

Mit der politischen Revision des Deutschlandliedes wurde auch Regers Opus 140 umgedeutet. Rainer Cadenbach hat darauf hingewiesen, dass sich bereits 1915 Franz Dubitzky in der Zeitschrift *Die Musik* an dem französischen Wort im Titel störte: „dem deutschen Heere“ widmete der Tondichter die ‚Vaterländische Ouvertüre‘. ‚Ouvertüre‘ ... hm, die ‚Türe‘ klingt ja gewiss echtdeutsch, aber das französische ‚Ouvertüre‘ bei einem ‚vaterländischen‘ Werke will mir’s gar nicht recht erscheinen. Wagner räumte überdies schon lange mit der ‚Ouvertüre‘ auf, er schrieb zu seinen Bühnenwerken ‚Vorspiele‘. Also weg mit dem Fremdwort in deutschempfundenen Schöpfungen! Abgesehen von dieser Äußerlichkeit ist in dem Werke Regers alles ungetrübt deutsch.“¹⁹ Und Susanne Popp meint, „die Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten war geradezu vorprogrammiert“.²⁰ Die Ouvertüre wurde als Eingangsmusik zum Drama „Schlageter“ von Hans Johst (1890–1978) aufgeführt. Das Schauspiel war Adolf Hitler gewidmet und wurde an dessen Geburtstag im April 1933 in seiner Anwesenheit in Osnabrück aufgeführt. Der Autor Johst wurde 1935 Präsident der Reichsschriftkammer. Des Weiteren gehörte die „Vaterländische Ouvertüre“ auch zum Repertoire des Nationalsozialistischen Reichs-Symphonie-Orchesters unter der Leitung von Franz Adam.²¹ Daran knüpft die Rezeption des Werks an: als Regers zentrale Kriegsbotschaft. Die *Vaterländische Ouvertüre* wurde zur Zeit des Dritten Reiches oft gespielt und konnte danach gar nicht mehr aufgeführt werden. Während die deutsche Nationalhymne „entnazifiziert“ und rehabilitiert wurde, ist das mit Regers Komposition noch nicht vollends geschehen. In den Archiven der öffentlich-rechtlichen Radiosender in Deutschland sind nur vier Aufnahmen zu finden:

16 Jürgen Zeichner: *Einigkeit und Recht und Freiheit. Zur Rezeptionsgeschichte von Text und Melodie des Deutschlandliedes seit 1933*, Köln 2008, S. 22.

17 Z.B. Polydor 3838, Frankfurter Funkorchester, Ltg. Reinhold Merten, aufgenommen am 3.5.1933 u.a.

18 Zeichner (2008), S. 24f.

19 Zitiert nach Rainer Cadenbach: *Max Regers Vaterländische Ouvertüre op. 140 als Paradebeispiel deutscher Musik*, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Konferenzbericht Leipzig 2002*, Leipzig 2004, S. 422–446, S. 423.

20 Popp (2009), wie Anm. 4, S. 74.

21 Siehe: Susanne Popp: „Künstler und zugleich politische Kämpfer“: Franz Adam und das Nationalsozialistische Reichs-Symphonie-Orchester, in: *Reger-Studien online*, 2020, S. 21, <https://maxreger.info/resources/files/Popp2020FranzAdamRSONline.pdf>.

- 19. September 1939, Orchester des Deutschlandsenders Berlin, Dirigent: Alois Melichar. Aufgenommen in der Singakademie Berlin, Reichs-Rundfunk-Gesellschaft
- 2. Juni 1940, Großes Orchester des Reichssenders Berlin (das gleiche Orchester wie ein Jahr zuvor), Dirigent: Fritz Lehmann. Berlin Funkhaus, Saal 1
- 10. November 1942, Städtisches Orchester Berlin, Dirigent: Robert Heger²²
- 27. März 2002, Klavierduo Sontraud Speidel und Evelinde Trenkner, Fassung für Klavier zu vier Händen, Bad Arolsen, Fürstliche Reitbahn

Nach 1945 gab es in Deutschland Uneinigkeit und Unwohlsein in Sachen Nationalhymne. Als 1949 das Grundgesetz der neuen Bundesrepublik vereidigt wurde, sang man „Ich hab mich ergeben, mit Herz und mit Hand“; das Grundgesetz legte zwar die Bundesfarben Schwarz-Rot-Gold fest, aber keine Hymne. Während Bundeskanzler Konrad Adenauer dafür plädierte, die alte Hymne weiter zu verwenden, wollte Bundespräsident Theodor Heuss lieber etwas Neues schaffen. Sein Vorschlag, eine „Hymne an Deutschland“ mit einem Text von Rudolf Alexander Schröder und einer Melodie von Hermann Reutter, wurde abgelehnt. Hunderte von Bürgerinnen und Bürgern schickten Briefe mit eigenen Ideen an das Bundespräsidialamt.²³ Und während sich die DDR mit „Auferstanden aus Ruinen“ (Hanns Eisler und Johannes R. Becher) 1949 eine neue Hymne schuf, gab es in der BRD eine Leerstelle, die hin und wieder mit Karnevalsliedern ausgefüllt wurde. 1952 einigten sich Adenauer und Heuss auf das *Deutschlandlied* in allen drei Strophen; es sollte aber bei offiziellen Anlässen nur die dritte gesungen werden. Nach der deutschen Wiedervereinigung 1990 legten Helmut Kohl und Richard von Weizsäcker fest, dass ausschließlich die dritte Strophe „Einigkeit und Recht und Freiheit“ offizielle Nationalhymne sein sollte.

Hörten die Menschen von 1914 bis 1952 in Max Regers „Vaterländischer Ouvertüre“ vor allem „Deutschland, Deutschland über alles“, so sollte das heutige Publikum eigentlich „Einigkeit und Recht und Freiheit“ darin hören. Der Titel „vaterländisch“ bezieht sich auf den Text der dritten Strophe, die durch die Entscheidung der Politiker 1952 und 1990 heute eigentlich rehabilitiert erscheint – jedenfalls die Melodie. Immerhin sendet der Deutschlandfunk jeden Abend um Mitternacht die Nationalhymne, wenn auch ohne Text, als Auszug aus Haydns Kaiserquartett. Vielleicht ist das als Plädoyer dafür zu verstehen, die deutsche Nationalhymne – wie die spanische – ganz ohne Text zu etablieren? Damit würde auch das Problem der Gendergerechtigkeit wegfallen, das mit „Vaterland“ und „brüderlich“ für manch eine*n heute präsent sein mag. Die deutsche Nationalhymne wurde von Historikern aufgenommen in die Sammlung der „Deutschen Erinnerungsorte“²⁴, sie fordert uns auf, uns immer wieder mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu befassen.

Almut Ochsmann

²² Diese Aufnahme findet sich auch auf Spotify und in Youtube.

²³ Siehe dazu: Clemens Escher: *Deutschland, Deutschland, Du mein Alles! Die Deutschen auf der Suche nach ihrer Nationalhymne 1949–1952*, Paderborn 2017.

²⁴ Michael Jeismann: *Die Nationalhymne*, in: *Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl*, hrsg. von Etienne François und Hagen Schulze, München 2005, S. 490–533.

„Reger muss viel gebracht werden“ Reger-Jahr 2023 und Jubiläum des Max-Reger-Instituts

Max Reger und sein Institut feiern Jubiläen: Am 19. März 2023 jährt sich Regers Geburtstag zum 150. Mal. Bereits am 25. Oktober 2022 kann das Max-Reger-Institut (MRI) auf 75 Jahre des Bestehens zurückblicken, denn Regers Witwe Elsa hat ihre Stiftung 1947 zum 45. Hochzeitstag auf den Weg gebracht. So ist das Institutsjubiläum der Auftakt zu den Feierlichkeiten des Reger-Jahrs 2023.

Aus kleinen Anfängen – Weltkriege und Wirtschaftskrisen hatten von Regers materiellem Erbe wenig zurückgelassen – hat sich das Max-Reger-Institut über die Jahrzehnte zum internationalen Zentrum der wissenschaftlichen Reger-Pflege gemauert. Es gibt also Grund zu feiern! Und zum Institutsfest am 25. Oktober 2022 wollen wir Sie auf diesem Weg auch herzlich einladen.

Es findet statt im Velte-Saal der Musikhochschule Karlsruhe (Schloss Gottesaue) ab 19 Uhr. Julius Berger und Markus Becker spielen u.a. Regers Sonate a-Moll op. 116 für Violoncello und Klavier, Bach-Bearbeitungen für Klavier sowie die zweite Cello-solo-Suite aus Opus 131c in Verbindung mit dem Choral »Wenn ich einmal soll scheiden«. Im Anschluss an das Konzert laden wir Sie ein zum Empfang in die Cafeteria des Schlosses.

Mit dem Institutsjubiläum wird dann auch der online-Kalender zum Reger-Jahr starten. Über das Reger-Portal (www.maxreger.info) ist er leicht zu finden. Künstlern und Veranstaltern bietet er die Möglichkeit, ihre Reger-Aktivitäten einem überregionalen Publikum bekannt zu machen. Ihnen stehen als Serviceangebot des MRI im Portal auch Abbildungen für Konzertprogramme, das Logo zum Jubiläumsjahr sowie Vorlagen für kleinere Rollup-Ausstellungen rund um Regers Leben und Schaffen zur Verfügung.

Veranstaltungen, das zeichnet sich bereits ab, wird es allerorten im In- und auch im Ausland geben. In der Schweiz etwa hat sich hierzu der Verein »Reger Bern 23« gegründet. Gerne beteiligt sich das Max-Reger-Institut beratend oder auch mit Beiträgen z.B. bei Symposien.



150



MAX²⁰²³ REGER

Der Schwerpunkt der Aktivitäten des MRI wird in und um Karlsruhe liegen – mit Konzerten der Badischen Staatskapelle und der städtischen Kantorate, an der Musikhochschule sowie mit weiteren Kooperationspartnern. Das Reger-Jahr beginnt mit Aufführungen der *Mozart-Variationen* op. 132 und der *Romantischen Suite* op. 125 unter GMD Georg Fritsch im Januar. An Regers Geburtstag bzw. am Vorabend desselben sind in der Christuskirche Karlsruhe sowie der Christuskirche Mannheim u.a. die drei *Motetten* Opus 110 zu hören. Auch der Karlsruher Orgelsommer steht im Zeichen Regers.

Einen Höhepunkt der hiesigen Reger-Aktivitäten bilden im September der achte Europäische Kammernmusikwettbewerb Karlsruhe an der Musikhochschule, die Ausstellung »Reger – Straube – 300« (auch Karl Straubes Geburtstag jährt sich 2023 zum 150.) in der Badischen Landesbibliothek und ein großes Chor-Orchester-Konzert u.a. mit Regers *Nonnen* op. 112 und erneut der *Romantischen Suite* – Staatskapelle und Opernchor sowie die großen Kantoreien der Stadt finden hier zu einem Festkonzert ganz im Sinne der Aufführungspraxis der Regerzeit zusammen.

Reger muss und wird in 2023 auch viel gebracht werden, wie Arnold Schönberg einmal gefordert hat. Ein Fest für alle Reger-Freunde.

Alexander Becker





„Werk statt Leben“ erscheint auf Russisch
Sieben Fragen an den Übersetzer Victor Schpinitzkij

IMRG: Herr Schpinitzkij, Sie haben Susanne Popp's Reger-Biografie „Werk statt Leben“ ins Russische übersetzt. Warum haben Sie das gemacht?

Max Reger besuchte 1906 St. Petersburg, gab dort Konzerte und hatte russische Schüler. So entstand eine erste Verbindung nach Russland, die durch die Aufführung seiner Werke heutzutage weiter gepflegt wird. Ich möchte mit der Übersetzung russischen Hörern, Musikern und Musikwissenschaftlern die Möglichkeit geben, mehr über das Leben und Schaffen eines der bedeutenden Komponisten der Jahrhundertwende erfahren zu können. Außerdem feiert die musikalische Welt im März 2023 das 150-jährige Jubiläum von Reger. Ich denke, die Übersetzung ist ein passendes Geschenk zu diesem Datum.

Wie lange hat das gedauert?

Über zwei Jahre. Ich begann meine Arbeit im Februar 2020, als der Verlag Breitkopf & Härtel und ich den Vertrag unterschrieben. Zurzeit korrigiere ich das Layout.

Was waren dabei besondere Schwierigkeiten?

Regers Witze zu übersetzen, war eine ziemlich schwierige Aufgabe. Einige Sprachwitze des Komponisten, vor allem wenn er mit bayerischer Mundart spielt, können nur erklärt, aber nicht übersetzt werden.

Mussten Sie manchmal bei der Autorin Susanne Popp etwas nachfragen?

Seit dem Beginn der Übersetzung 2020 standen Frau Popp und ich in engem Austausch. Obwohl ich für sprachliche und kulturelle Fragen auch andere Helfer hatte, war für die korrekte Übersetzung von so mancher Stelle die Rücksprache mit der Autorin unbedingt notwendig, und ich bin ihr sehr dankbar für ihre Unterstützung.

Was war für Sie das Spannendste daran?

Als ich das Buch las und übersetzte, staunte ich immer wieder darüber, wieviel der Musiker Reger in seinem kurzen Leben hatte machen können. Wenn ich an Max Reger denke, komme ich mir selbst unglaublich faul vor.

Haben Sie schon viele (wissenschaftliche) Bücher übersetzt?

Ich habe das Buch „Beiträge zur Modulationslehre“ von Max Reger und seine Briefe und Aufsätze übersetzt und kommentiert. Das erste Buch wurde 2009 in St. Petersburg herausgegeben und der Band „Max Reger: *Ich bitte ums Wort!*“ mit den Briefen und Aufsätzen 2018 in Moskau. Außerdem habe ich einige Artikel über Regers Leben und Schaffen, darunter meine Übersetzung des Essays «Warum ist Regers Musik so schwer verständlich?» von Carl Dahlhaus, veröffentlichen lassen.

War es schwer, einen Verlag zu finden?

Nein. In diesem Fall bin ich nicht nur Übersetzer, sondern auch Verleger und veröffentliche das Buch im Selbstverlag. Das ist eine ganz neue Erfahrung für mich, und ich bin grenzenlos dankbar meinen Kollegen und Kolleginnen, die mir auf diesem Weg geholfen haben: Susanne Popp, Jürgen Schaarwächter, Anita Wilke, Julia Gerber, Leonid Peleshev, Sergey Beloussow, Tatiana Belowa und vielen anderen.

Wer das Buch erwerben möchte, kann sich an Victor Schpinitzkij wenden: vsch1@mail.ru



Reger-Studien online auf musiconn

Die *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* sind seit einiger Zeit nicht nur über die imrg-Website, sondern auch über das Portal *musiconn – für vernetzte musikwissenschaft* verfügbar. Seit Mai 2022 sind auch die Beiträge der *Reger-Studien online* nicht nur auf dem Portal <https://maxreger.info/>, sondern auch unter dieser Dachmarke verfügbar (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-791543>). Der Vorteil der Verfügbarkeit auf *musiconn* ist die weit größere Reichweite und umfassende Recherchierbarkeit. In der einfachen Suche von *musiconn* erhält man etwa für „Susanne Popp“ 165 Treffer, und das binnen Sekundenbruchteilen; enthalten sind in dieser Recherche nicht nur Originalbeiträge von Susanne Popp, sondern auch online hinterlegte Beiträge, die auf Susanne Popp Bezug nehmen oder sie zitieren. (Die Suche nach Max Reger ergibt momentan 328 Dokumente, nur zum Vergleich.)

Natürlich sind nicht nur Online-Veröffentlichungen relevante Veröffentlichungen. Doch die leichtere (und weltweite) Verfügbarkeit ist ein nicht zu unterschätzender Multiplikator gerade für die internationale Forschung, der keineswegs überall die Buchpublikationen des Max-Reger-Instituts zur Verfügung stehen.

Von den bislang zehn Beiträgen der *Reger-Studien online* waren nur einige in gekürzten Fassungen in den *Mitteilungen der imrg* verfügbar. Während aber bei den *Mitteilungen der imrg* immer das Problem der Platzknappheit besteht, gibt es für die Online-Veröffentlichungen keine entsprechenden Einschränkungen. Auch ist der große Vorteil der Online-Veröffentlichung, dass die Texte leichter aktualisiert werden können und sie vor allem mit anderen Online-Medien verknüpft werden können, was für die Leserschaft einen Gewinn bedeutet; außerdem können sie zeitnäher veröffentlicht werden. Die Beiträge können von ganz unterschiedlicher Ausrichtung sein und durchlaufen ein Peer-Review-Verfahren, mit dem sichergestellt ist, dass die wissenschaftliche Qualität unserer gedruckten Schriftenreihe jederzeit gewahrt bleibt. Gleichzeitig wird großer Wert auf sorgfältiges und attraktives Layout gelegt, das in der digitalen Form bei den Abbildungen auch leichter „Übergrößen“ berücksichtigen oder durch hohe Auflösung Details noch stärker hervorheben kann.

Jürgen Schaarwächter

Anfang November 2022 erscheint in den Reger-Studien online: Susanne Popp, *Reger-Kür einer Kurstadt: Das Baden-Badener Max Reger-Fest 1932*

Der Südwestrundfunk sendet ein SWR2 Abendkonzert in Erinnerung an das Baden-Badener Reger-Fest 1932 am 1. November 2022 um 20.03 Uhr. Darin erklingen u.a. die *Ballett-Suite, An die Hoffnung* (Frauke May) und das *Klavierkonzert* (Rudolf Serkin). Mehr Infos unter <https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/reger-fest-in-baden-baden-1932-swr2-abendkonzert-2022-11-01-100.html>

Wanted: Wahlberlinerin

Rätseln mit Reger Nr. 20

Im hin und wieder grobmaschigen Netz kursieren diverse Geburtsdaten: 1886, 1889, 1894. Zumindest dieses Rätsel können wir an dieser Stelle schon lösen:¹ Geboren wurde sie am 3. September 1889 als ältester Spross einer wohlhabenden, ursprünglich jüdischen Düsseldorfer Familie (ihr Bruder Karl kam 1896 auf die Welt). Ihre Mutter Anna entstammte einer Essener Bankiersfamilie, ihr Vater Hugo war Senatspräsident am Oberlandesgericht – für die Beamtenlaufbahn musste er konvertieren. Das von dem „Kirchen-Architekten“ Josef Kleesattel 1891 entworfene Wohnhaus (heute residiert darin sinnigerweise das Standesamt) wurde ab 1900 zu einem kulturellen Treffpunkt der Stadt, es gab u.a. ein Musikzimmer mit zwei Flügeln. Hans Pfitzner und auch Max Reger sollen hier Station gemacht haben.

Das Ehepaar förderte aber auch bildende Künstler, u.a. Arno Breker, der mit unserer Gesuchten befreundet war. Seine 1930 geschaffene Bronzestatue des Vaters zierte nach dessen Tod 1932 das Familiengrab (bis sie 2007 von Metalldieben entwendet wurde). Als dann die Mutter 1942 ungeachtet dessen, dass auch sie schon lange konvertiert war, in das Konzentrationslager Theresienstadt gebracht werden sollte, weigerte sich der inzwischen ganz oben angekommenen Bildhauer aber wohl, seinen Einfluss auf die braunen Machthaber geltend zu machen.² Sie starb einen Tag vor ihrer Deportation. Im April 2022 wurde übrigens die Gedenktafel an dem früheren Wohnhaus, auf der von politischer Verfolgung bislang nichts zu lesen war, erneuert.

Als unsere Gesuchte aufwuchs, war die Welt vergleichsweise noch in Ordnung. Sie besuchte die evangelische Höhere Töchterschule (vermutlich das heutige Luise-Gymnasium) und war Schülerin der Opernsängerin Hermine Fröhlich-Förster, entschied sich aber, wohl auf sanften Druck des Vaters, für eine Karriere als Konzert- und Oratoriensängerin. 1910 heiratete sie den Oberleutnant Hermann Neumann, die Tochter Lia



¹ Für diese und weitere biographische Informationen danken wir dem Stadtarchiv Düsseldorf.

² Jürgen Trimborn, *Arno Breker: Der Künstler und die Macht. Die Biographie*, aufbau digital 2011, Kap. 9.

wurde 1911 geboren, die Scheidung 1914 vollzogen. Möglicherweise im Zuge dessen versuchte sie, in Berlin musikalisch Fuß zu fassen. Bei einem Liederabend zu Beginn der Wintersaison 1915 stand sie, der Kritik nach, wohl noch am Anfang ihrer Laufbahn („Ich hörte sie Lieder von Brahms singen und sie legte hier Geschmack und natürlichen Musikinstinkt an den Tag. Gesangstechnisch hat sie jedoch noch allerlei zu lernen.“).³ Gleichwohl bezog sie von Beginn an zeitgenössische Werke (etwa *Drei chinesische Gesänge* op. 19 von Walter Braunfels) in ihr Programm mit ein.

Ihrer Heimat blieb sie auch musikalisch treu, etwa bei einem Mozart-Abend in Essen im November 1915 unter Hermann Abendroth und bei vier gemeinsamen Auftritten mit Reger (und Liedern von Franz Schubert, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Reger und Hermann Unger) bei dessen kleiner Rheinland-Tournee Ende März, Anfang April 1916. Ein möglicher Liederabend mit Reger bereits im November 1915 lässt sich bislang nicht weiter belegen.⁴ Ebenso unbestätigt ist eine Tournee durch die Türkei 1917 mit anschließender Verleihung der dortigen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Sicher ist wiederum, dass sie sich 1918 in Berlin „mit ihrer schlichten und angenehmen Liedersingkunst einen treuen Anhängerkreis erworben“ hatte.⁵ Hugo Leichtentritt attestierte ihr eine „klare, durchdachte, gefeilte Art zu singen“, und Leopold Schmidt lobte die Verbindung ihres „auch im Kopffregister sehr gut gebildeten Soprans von ungemeinem Wohlklang mit Gestaltungsvermögen und reifer Kunst“.⁶ Wie ihre Eltern scheint sie in der Welt der Kultur gut vernetzt gewesen zu sein, war u.a. gut bekannt mit dem Verleger Ludwig Strecker (B. Schott's Söhne) – ihre Briefe von 1927 beginnen mit „Lieber Ludwig“ – und korrespondierte nach dem II. Weltkrieg etwa mit Ernst-Lothar von Knorr.

Ihr Debüt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester gab sie im November 1927 mit den *Zwei Orchesterliedern* op. 8 von Arnold Schönberg. Zumindest bis 1932 lassen sich noch Auftritte von ihr nachweisen, so etwa 1929 ein Hugo-Wolf-Abend in Berlin, 1930 in Prag mit Orchesterliedern von Gustav Mahler und Hans Pfitzner und zuletzt etwa in Krefeld mit Liedern u.a. von Pfitzner, Erich Wolfgang Korngold und Richard Trunk.⁷ Am 2. Februar 1933 wurde noch ein Konzert von ihr (Pfitzner-Lieder, begleitet von Julius Bürger) im Radio übertragen,⁸ danach scheint sie aus dem Konzertleben verschwunden zu sein.⁹

Sie heiratete am 23. Mai 1939 den ungarischen Baron Siegmund von Huszar und überstand die Kriegsjahre in Budapest.¹⁰ Anschließend kehrte sie, wie ihr ca. 1938 nach Venezuela ausgewanderte Bruder, wieder nach Düsseldorf zurück, wo sie, nicht über

3 Fritz Crome in *Signale für die Musikalische Welt* 73. Jg. (1915), Nr. 40 (6. Oktober), S. 533.

4 Laut einer Anzeige der Konzertdirektion Hermann Wolff, die *Düsseldorfer Zeitung* vom 29. November 1915 zitierend, in *Signale für die Musikalische Welt* 74. Jg. (1916), Nr. 24/25 (16. Juni), S. 463.

5 *Signale für die Musikalische Welt* 76. Jg. (1918), Nr. 42 (16. Oktober), S. 689.

6 Zitiert nach einer Anzeige der Konzertdirektion Hermann Wolff & Jules Sachs, in *Signale für die Musikalische Welt* 76. Jg. (1918), Nr. 40/41 (2. Oktober), S. 623.

7 *Neue Zeitschrift für Musik* 99. Jg. (1933), Nr. 8 (August-Heft), S. 727.

8 *Der Wiener Tag* 12. Jg. (1933), Nr. 3488 (2. Februar), S. 6.

9 Vgl. Trimborn (wie Anm. 2).

10 Im *Düsseldorfer Adressbuch* für 1940 ist sie nicht mehr verzeichnet.

die Hintergründe des Dramas um ihre Mutter informiert, auch wieder Kontakt zu Arno Breker pflegte, der „ungeniert an seine alten jüdischen Freundschaften anknüpfte“.¹¹ Von der Patentochter ihrer Mutter wird sie als „hochintelligent, hochmusikalisch und intellektuell bis in die Haarspitzen“ beschrieben. „Sie hatte eigentlich ein gutes Gespür, was Menschen anbelangte, und nach dem Krieg durchaus auch den Kontakt zu Leuten verweigert, die ihr wegen ihrer braunen Vergangenheit suspekt erschienen. Aber sie war andererseits auch von der Sehnsucht getrieben, nach dem Krieg und dem Tod ihrer Eltern an ihr altes, verlorenes Leben wieder anzuknüpfen und sich an Dinge von damals zu klammern.“¹² Sie starb am 29. Januar 1954 in Düsseldorf an Leukämie.

Christopher Graf Schmidt

Sie wissen, um wen es sich handelt?

Senden Sie bis zum 28. Februar 2023 die Antwort an ochsmann@max-reger-institut.de.



Verlost werden zwei CDs der Geigerin Anca Vasile Caraman:

Johann Sebastian Bach: *Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo* BWV 1001–1006, stradivarius STR37196

Georg Philipp Telemann: *Zwölf Fantasien für Violine ohne Bass*, stradivarius STR37199

Die richtige Antwort des Reger-Rätsels in Heft 41 lautete John Henry Mackay. Herausgefunden haben das Sue Hartmann, Ralf Lützelshwab, Christoph Niggemeier, Helmut Peters, Albert Raffelt, Manfred Sailer und Wolfgang Schaal. Gewonnen hat Bernhard Renzikowski.

¹¹ Trimborn (wie Anm. 2).

¹² Ebda.



Verlag der Gesellschaft für automat. Verkauf, Linz.

*A gift aller, Linz ist alles a
Bester Junge sein*