

Mitteilungen 46 (2024)

IMRG

INTERNATIONALE MAX REGER GESELLSCHAFT



**Tabea Zimmermann
über Max Reger**

**Max Reger und
Anton Bruckner**

**Gedenkkonzert für
Nachum Erlich**

Inhalt

Impressum	2
Max Reger und Anton Bruckner (<i>Franz Scheder</i>)	3
Im Gespräch: Johanna Staemmler vom Armida Quartett (<i>Yaara Tal</i>)	9
Gedenkkonzert für den Geiger Nachum Erlich (<i>Susanne Popp</i>)	12
Interview mit der Bratschistin Tabea Zimmermann (<i>Almut Ochsmann</i>)	16
25 Jahre Max-Reger-Institut in der Alten Karlsburg Durlach (<i>Alexander Becker</i>)	20
Zum Gedenken an Wolfgang Rihm (<i>Alexander Becker</i>)	22
Georg Fritzsch über Adolf Busch und Wolfgang Rihm (<i>Almut Ochsmann</i>)	24
Rätseln mit Reger Nr. 24 (<i>Christopher Graf Schmidt</i>)	29

Liebe Leserinnen und Leser,

im Juli dieses Jahres ist Wolfgang Rihm im Alter von 72 Jahren gestorben. Er hat sich mit Max Reger auseinandergesetzt und seine Werke geschätzt, allerdings auch vieles als „dichtüberfüllte Musik“ bezeichnet. Ein Werk, das ihm besonders gut gefiel, war das Streichquartett op. 74, aus dem sie in diesem Heft eine Manuskript-Seite finden. Wolfgang Rihm zu Ehren spielte die Badische Staatskapelle sein letztes vollendetes Orchesterwerk *Sostenuto*. Dazu äußert sich Generalmusikdirektor Georg Fritzsch im Interview.

In diesem Jahr feiert die Musikwelt den 200. Geburtstag von Anton Bruckner, der am 4. September 1824 geboren wurde. Reger hat Bruckner zwar nicht persönlich getroffen, wohl aber seine Musik gekannt, geschätzt und aufgeführt. Auch darüber lesen Sie in diesem Heft.

Wie immer freue ich mich über Rückmeldungen, Ideen, Vorschläge und Textbeiträge.

Viel Freude beim Lesen wünscht

Ihre Almut Ochsmann

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

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

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

ISSN 1616-8380

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

Abbildungen: Titelbild Marco Borggreve, Rückseite Österreichische Nationalbibliothek, S. 10 Armida Quartett, S. 14 Kuyler, mit freundlicher Genehmigung von Anna-Lena Denk-Erlich, S. 16 Felix Hentschel, S. 20 MRI, S. 22 Max-Reger-Institut, S. 23 ONUK, S. 24 Brüder-Busch-Archiv im MRI. Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis.

Max Reger und Anton Bruckner

Max Reger war ein begeisterter Bruckner-Verehrer. Wann und wie sich diese Verehrung entwickelt hat, muss Spekulation bleiben. Es hätte in Regers Leben eine einzige Gelegenheit gegeben, Bruckner persönlich zu treffen, als der 15-Jährige 1888 von seinem Wiener Patenonkel J. B. Ulrich zu den Bayreuther Festspielen eingeladen wurde.¹ Dieser war wie Bruckner Mitglied des Wiener Akademischen Wagner-Vereins und dürfte mit dem vom Verein organisierten Extrazug am 21. Juli 1888² Bayreuth erreicht haben. Max Regers Schuljahr an der Weidener Präparandie endete zwar erst am 31. Juli³, doch wahrscheinlich hatte man dem „Einser-Schüler“ eine Beurlaubung bewilligt.⁴ Aber selbst wenn Reger schon eine Woche vor Schulende in Bayreuth gewesen sein sollte,⁵ ist kaum vorstellbar, dass der 63-jährige Bruckner in Kontakt mit ihm gekommen ist.

Regers Bruckner-Kennntnis

Wie aber kam Max Reger in Kontakt mit Bruckners Musik? Die erste Gelegenheit dazu bot sich beim Weidener Klavierlehrer Adalbert Lindner, denn dieser berichtet, dass dem sonntäglichen Klavierunterricht eine zusätzliche Stunde folgte, die dem Vierhändigspiel von Originalliteratur und Orchesterarrangements und speziell im letzten Jahr der neuesten symphonischen Literatur gewidmet war.⁶ Hugo Riemann, bei dem Reger erst in Sondershausen und anschließend längere Zeit in Wiesbaden studierte, dürfte kaum irgendeine Bruckner-Kennntnis seiner Schüler aktiv gefördert haben – seine Ablehnung der Neudeutschen Schule war fast schon sprichwörtlich. Reger war sich dessen bewusst: „Über Riemann, bei dem die Musik mit Brahms aufhört, der für Hugo Wolf, R. Strauss, Anton Bruckner nur Hohn übrig hat – über solch rückschrittliche Tendenzen geht man ruhig zur Tagesordnung über!“⁷ So ist eher vorstellbar, dass sich der Riemann'sche Studentenkreis – quasi als „Trotzreaktion“ – über das Verdikt des Professors hinweggesetzt und sich für die neueren Strömungen interessiert hat. Inwieweit das lokale Konzertangebot bei Reger das Verständnis von Bruckner'scher Musik gefördert oder vielleicht sogar erst geweckt hat, kann derzeit nicht geklärt werden, da weder für Sondershausen noch für Wiesbaden oder das entferntere Frankfurt Konzert- oder Kirchnaufführungen im fraglichen Zeitraum nachweisbar sind.⁸

1 Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, 2. Auflage, Stuttgart 1923, S. 36f. (datiert auf „August 1888“).

2 Ankündigung in *Die Presse* (Wien) vom 15. Juli 1888, S. 15.

3 Datierung des Zeugnisses. In allen Fächern (außer Turnen) die Note „sehr gut“. *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000. S. 35f.

4 Erna Brand-Seltei, *Max Reger. Jahre der Kindheit*, Wilhelmshaven 1968, S. 79f.

5 Bruckner traf bereits am 29. Juli in St. Florian ein (Friedrich Buchmayr, „Prälatengang Nr. 5 – Anton Bruckner als Gast im Stift St. Florian“, in: *Bruckner-Jahrbuch 2011–2014*, Linz 2015, S. 7–44, hier S. 35f).

6 Lindner (s. Anm. 1), S. 35.

7 Brief Max Regers an Lauterbach & Kuhn vom 8. März 1903. Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben*, Biographie, 2. Auflage Wiesbaden 2016, S. 179 und Anmerkung 16 S. 478. https://www.reger-werkausgabe.de/mri_postObj_01005276.html#transcript

8 In der Literatur finden sich keinerlei Hinweise, zudem sind im Internet (www.anno.onb.ac.at),

1898 lernte Reger den Organisten Karl Straube kennen.⁹ Sicher hatte Straube schon zu dieser Zeit eine ausgeprägte Bruckner-Affinität, denn innerhalb weniger Jahre, fast zwei Jahre vor der Uraufführung in Wien am 11. Februar 1903, reifte in ihm der Plan, Bruckners 9. Symphonie in München als erster aufzuführen.¹⁰ Diese Absicht war seit spätestens Juni 1901 publik: „Anton Bruckners neunte Symphonie soll im nächsten Winter in einem von dem bekannten Organisten Karl Straube gegebenen Konzert in München seine [sic] erste Aufführung erleben.“¹¹ Das war auch Reger bekannt – vielleicht durch Straube? –, denn am 29. Juni 1901 schrieb er an Richard Braungart: „Die Neunte Symphonie von Bruckner ist anfangs Oktober! Ich kenne die Partitur leider nicht! Aber, ich denke, es wird schon zu verstehen sein.“¹²

Die Beschäftigung mit Bruckner muss aber wesentlich früher eingesetzt und tiefes Verständnis für den österreichischen Meister geweckt haben. Hiervon zeugt der Brief des 26-Jährigen an den renommierten Wiener Musikkritiker Theodor Helm vom 20. November 1899: „Mir ist es rätselhaft, wie oft sogar gute Musiker aus Parteigründen gegen einen Komponisten sich sträuben, wie es doch bei dem so hochbedeutenden A. Bruckner der Fall war. Es ist das so tief bedauerlich – die Musik ist doch nicht Parteisache, sondern ein geistiges Band – das eigentlich alle Gebildeten aller Nationen [...] umspannen sollte. Statt dessen wird oft leider recht viel Parteigezänk getrieben. Ist schon ‚konservativ‘ sein aus Denk- und anderer Faulheit oft recht bedauerlich, so ist aber noch bedauerlicher Parteiwesen. A. Bruckner, J. Brahms, R. Strauß, jeder dieser drei Meister hat uns in seiner Art so viel des Unvergänglichen und Schönen geschenkt, warum sich nun gerade einbilden, alle Musik müßte nach einer bestimmten „Schablone“ sein. Es führen so viele Wege nach Rom – und leider ist da A. Bruckner gegenüber so viel und viel gesündigt worden. [...] Wie traurig ist zum Beispiel die Tatsache, daß J. Nicodé in Dresden seine so famosen Konzerte, in denen er Bruckner brachte, aufgeben muß! [...] Haben Sie daher nochmals besten Dank für Ihr stets so begeistertes Eintreten für den leider verewigten A. Bruckner! [...]“¹³

Reger nennt in seinem Brief an Helm auch regelmäßige Zeitschriftenlektüre als Quelle seiner Bruckner-Kenntnis: „Mit größtem Interesse las ich stets Ihren so hochinteressanten Bericht aus Wien im *Musikalischen Wochenblatt* und [es] freute mich besonders Ihr so begeistertes Eintreten für A. Bruckner.“ Vermutlich bot Fachliteratur (neben dem Studium von Klavierauszügen) die beste, wenn nicht sogar die einzige Möglichkeit, in einer musikalischen Diaspora des Konzertlebens, wie es wohl in Weiden der Fall war,

Recherche Juli 2024) die Suchmöglichkeiten dadurch eingeschränkt, dass das *Musikalische Wochenblatt* für die Jahre 1894–1906 nicht zur Verfügung steht, die *Neue Zeitschrift für Musik* nur für 1905 und die *Signale für die musikalische Welt* nur bis 1900.

9 Popp (s. Anm. 7), S. 112. Straubes erstes Konzert mit einem Reger'schen Orgelwerk am 3. März 1897 hatte ohne Regers Anwesenheit stattgefunden (Popp, S. 105, bei Schreiber 2 (s. Anm. 17, S. 257 „4. März“).

10 *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift*, Jg. I (1902/03) S. 175–179 (Mitte Oktober 1901).

11 *Fremdenblatt. Organ für die böhmischen Kurorte* vom 17. Juni 1901, S. 4.

12 *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, hrsg. von Else von Hase-Koehler. Leipzig 1928. S. 90, https://www.reger-werkausgabe.de/mri_postObj_01011643.html#transcript

13 Zitiert nach https://www.reger-werkausgabe.de/mri_postObj_01009793.html#transcript. Auch in: *Der junge Reger* (s. Anm. 3), S. 465f.

den musikalischen Horizont zu erweitern. Spätestens in München 1901 sollte sich das bessern, und wir wissen von einer Reihe von Konzerten, in denen Reger Bruckners Musik „live“ erleben konnte. Es folgen einige davon in chronologischer Reihung, zusammen mit von Reger „verpassten“ Chancen:

Reger als Bruckner-Rezipient

17. Dezember 1900. Vermutlich in dieses Jahr fällt folgende Begebenheit:

Nach einer wundervollen Aufführung der Achten von Bruckner (mit ihren „himmlischen Längen“) verlässt ein Bekannter mit Reger gleichzeitig den Kaimsaal und macht dabei seinem Herzen Luft: „Na ja, wissen Sie, das ist ja alles ganz schön, wundervoll sogar – aber viel z’lang, viel z’lang!“ Reger bleibt stehen, sieht den Sprecher erst einen Augenblick an und platzt dann mit eins los: „Z’lang. Der Bruckner z’lang? Na, mein Lieber, der Bruckner is net z’lang! Sie san z’kurz.“¹⁴

Es muss sich dabei um die Aufführung unter Siegmund von Hausegger im Dezember 1900 gehandelt haben, denn Reger hatte vor, anlässlich der Uraufführung seiner Violinsonate op. 41 (am 11. Dezember 1900 in München) einige Tage in München zu bleiben. Allerdings lässt sich mangels brieflicher Dokumente zwischen 5. und 17. Dezember nicht nachweisen, wie lange er tatsächlich in München geblieben ist.¹⁵

1. März 1902, München, [vermutlich im Kaim-Saal] Aufführung der 3. Symphonie unter Hausegger. Auf dem Programm standen neben Werken Max Regers noch zwei Symphoniesätze von Guido Peters. Regers Anwesenheit ist zwar nicht belegt, aber als höchstwahrscheinlich anzunehmen.¹⁶

8. Mai 1903, München, Aufführung des Adagios des Streichquintetts im Hotel *Bayerischer Hof*. Reger begleitet an diesem Abend die Sopranistin Sophie Rikoff.¹⁷

5. Februar 1904, München, Aufführung der 9. Symphonie unter Franz Fischer. Am 18. Februar 1904 bedankt sich Reger bei Josef Hofmiller für seine Bruckner-Kritik, die er „voll und ganz“ unterschreibe.¹⁸

2. Juni 1905, Graz, Aufführung der 8. Symphonie unter Ferdinand Löwe.¹⁹

14 *Grazer Tagblatt* vom 7.6.1925 S. 11, *Mississippi-Blätter* (St. Louis) vom 18.9.1927, [S. 19].

15 Auskunft von Dr. Jürgen Schaarwächter am 20.4.2021. In den Postsachen bis zum Jahresende 1900 wird Bruckner nicht erwähnt.

16 Brief von Guido Peters an Paula Rotter vom 27.2.1902 (<https://www.bruckner-online.at/ABCD-190202275>). Reger war Ende August 1901 nach München umgezogen. Das Konzert fehlt bei Schreiber 2 (s. Anm. 17), also war Reger kein Mitwirkender, aber ziemlich sicher in München: Er nahm am Münchner Konzert am 27. Februar 1902 als Pianist teil und unterstützte Anfang März Theodor Kroyer bei einem Brahms-Vortrag in München (Schreiber 2, S. 264).

17 Ingeborg Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten*, Teil 2., Bonn 1981, S. 270.

18 Münchner Stadtbibliothek, Monacensia; Reger, Max A III/Konv. (Zugangsnummer 829/61) (Mitteilung Max-Reger-Institut [Dr. Schaarwächter Januar 2024]). Regers Lob bezieht sich sicher auf eine Kritik zu dieser Aufführung, denn eine Besprechung von Peter Raabes Dirigat der 7. Symphonie am 18. Februar kann Reger nicht schon am Aufführungstag vorgelegen haben.

19 Es ist anzunehmen, dass Reger diese Aufführung miterlebt hat. Am Vormittag desselben Tages war er Liedbegleiter von Joseph Loritz, der auch beim Abendkonzert mitbeteiligt war.

1. November 1906, München, Aufführung der *Messe in f-Moll* unter Felix Mottl. Noch am selben Abend schreibt Reger an Mottl und beglückwünscht ihn zu der »grandiosen Aufführung« von Bruckners Messe.²⁰

5. Januar 1909, Aufführung der 3. Symphonie unter Löwe in Wien. Obwohl Henri Marteau Regers Violinkonzert spielt, ist Reger nicht persönlich anwesend.²¹

29. November 1909, Aufführung der 5. Symphonie unter Philipp Wolfrum in Heidelberg, wieder ohne Regers Anwesenheit.²²

29. Januar 1910, Aufführung der 8. Symphonie und von Regers *Symphonischem Prolog* unter Karl Hasse in Chemnitz. Reger wohl nicht anwesend, da ihm Wolfrum davon berichtet.²³

13. November 1910, Leipzig, Aufführung des Streichquintetts durch das Gewandhaus-Quartett und Friedrich Heintzsch. Max Reger wirkt in Schuberts Klaviertrio op. 99 mit.²⁴

11. Oktober 1912, Aufführung der 5. Symphonie unter Ernst von Schuch in Dresden. Reger ist durch eine Konzertverpflichtung in Münster verhindert und hatte sich schon im Juni für die Programmplanung (im Zentrum die Uraufführung seiner *Romantischen Suite*) bedankt – „Die ‚Umrahmung‘ ist die denkbar schönste!“²⁵

2. März 1913, Aufführung der *Messe in f-Moll* unter Wolfrum in Heidelberg. Reger wirkt in diesem Konzert als Dirigent seiner *Nonnen* mit.

19. Februar 1915, Reger dirigiert in Frankfurt seine *Mozart-Variationen* und die *Vaterländische Ouvertüre* und überlässt danach Willem Mengelberg den Stab für Bruckners 9. Symphonie.

Reger als Bruckner-Dirigent

Als 1910 für Reger die Möglichkeit einer dauerhaften Dirigententätigkeit in greifbare Nähe rückte, stand Bruckner von Anfang an auf seiner Wunschliste. Offensichtlich liebäugelte er zu Beginn mit der 7. Symphonie,²⁶ denn er bat am 26. September 1910 um deren Partitur, sofern in der Leipziger Konservatoriumsbibliothek vorhanden.²⁷ Von einer

20 Max-Reger-Institut, Karlsruhe; Ep. Ms. 267, Mitteilung Max-Reger-Institut (Dr. Schaarwächter Januar 2024)

21 <https://www.bruckner-online.at/ABCD-190901055>, Schreiber 2 (s. Anm. 17), S. 333.

22 Bertram Müller, *Anton Bruckners Fünfte Symphonie. Rezeption, Form-, Struktur- und Inhaltsanalyse*, Musikverlag Katzbichler, München-Salzburg 2003, S. 230, Bruckner-Blätter 1 (1930), S. 15. Ende November hatte Reger Konzerte in Leipzig und Anfang Dezember in München zu absolvieren, was eine Reise nach Heidelberg nicht gestattete.

23 Wolfrums Brief vom 8.2.1910, in: *Max Reger–Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente einer Künstlerfreundschaft*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2021 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXV), S. 150f, https://maxreger.info/cat/mri_postObj_01001535.html.

24 Schreiber 2 (s. Anm. 17), S. 360.

25 Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr. Reger, Max; Popp (s. Anm. 7), S. 382.

26 Dieses Werk hatte Reger (zumindest 1910) nicht erleben können, denn am 3. März (Aufführung unter Karl Muck in Leipzig) gastierte er in Berlin, und für die Aufführung unter Löwe am 27. August in München hätte er seinen Sommerurlaub in Oberaudorf unterbrechen müssen.

27 Brief an Moritz Seiffert, Universitätsbibliothek Leipzig, Bibliotheca Albertina, https://maxreger.info/cat/mri_postObj_01009588.html.

Beschäftigung Regers mit der 7. Symphonie ist bisher allerdings nichts bekannt geworden. Doch zwei Tage vor seiner Ankunft in Meiningen am 22. November 1911 hatte er in Dessau am letzten Abend seiner mit Wolfrum absolvierten Tournee mit Bach'schen Doppelkonzerten die 4. Symphonie unter Franz Mikoreys Leitung gehört. Und da er in Meiningen die bereits von seinem Vorgänger Wilhelm Berger eingerichtete Partitur der *Romantischen* vorfand,²⁸ lag es nahe, mit diesem Werk die in Meiningen lange vernachlässigte Bruckner-Pflege zu beginnen.²⁹ Und zwar nicht erst in der kommenden Saison, wie er es am 28. Februar 1912 Herzog Georg schmackhaft zu machen versucht hatte – „[...] Wir studieren jetzt fleißig an Bruckner's 4. Symphonie, die wir für nächsten Winter »auf die Walze« nehmen, wie der musikantentechnische Ausdruck für Repertoirestücke heißt. Es ist das ein pompöses Werk, [...]“³⁰ – , sondern unverzüglich, noch 1912: am 10. März in Eisenach und zwei Tage später in Meiningen. Sein Brief vom 17. März klingt da fast wie eine Rechtfertigung: „[...] Wenn ich nun daran gehe, die Programmreihe zu erweitern, vor allem Anton Bruckner in Meiningen ein Heim zu bereiten, der zeitgenössischen Produktion, soweit sie es verdient, so geschieht das nur aus den Erwägungen, daß ein Kunstinstitut wie das Hoforchester Ew. Hoheit an solchen großen Erscheinungen wie Bruckner u. an den bedeutenden, wertvollen zeitgenössischen Werken nicht vorüber gehen darf, ohne sozusagen ins »2. Treffen« zu kommen.“³¹

Für die kommende Saison nahm Reger Bruckners 3. Symphonie ins Repertoire auf. Im Mai 1912 bestellte er das Werk bei Bote & Bock³² und bereitete die Partitur minutiös vor, indem er in alle Stimmen detaillierte Vortragsbezeichnungen eintrug, die von einem Kopisten in die Einzelstimmen zu übertragen waren. Die *Romantische* verlor er aber nicht aus den Augen und legte sie Wolfrum für das Heidelberger Musikfest im Juni 1913 ans Herz: „Natürlich bin sehr damit einverstanden, wenn bei dem Fest Bruckner gemacht wird, u zwar schlage ich vor die 4. in Es dur – ein wundervolles Werk, das ich schon in Meiningen gemacht habe.“³³ Und drei Tage später: „ich bin nun sehr dafür, bei dem Musikfest, das wir im nächsten Juni – also 1913 – veranstalten, gar keinen Brahms zu machen, sondern mindestens 1 Symphonie von Bruckner; u. da schlage ich die 4. Symphonie Es dur vor. Famos wäre es, wenn wir sogar 2 Bruckner-Symphonien bringen könnten.“³⁴ Letztendlich kam das Musikfest ohne Bruckner aus und beschränkte sich auf Bach und Reger.

28 Max-Reger-Archiv Meiningen, Inventar-Nr. XI-1 4616 / V N 1102.

29 Wilhelm Berger hatte trotz der Bruckner-Abneigung seines Dienstherrn die *Romantische* dreimal im Spätherbst 1906 aufgeführt (in Eisenach, Jena und Erfurt) und zweimal im Februar 1909 (in Marburg und Darmstadt).

30 Brief vom 28.2.1912, *Max Reger I Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow. Weimar 1949, S. 135.

31 *Max Reger I Briefwechsel* (s. Anm. 30), S. 164, <https://www.bruckner-online.at/ABCD-191203175>

32 Briefe vom 17. und 21.5.1912 (*Max Reger, Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 [= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXII], S. 225–228f).

33 Brief vom 21. Juni 1912, https://maxreger.info/cat/mri_postObj_01003002.html, <https://www.bruckner-online.at/ABCD-191206215>

34 *Max Reger – Philipp Wolfrum* (s. Anm. 23), S. 286.

Das Meininger Musikfest im April 1913 eröffnete Reger mit Bruckners Vierter, pikanterweise am Vortag des 87. Geburtstags von Herzog Georg. Schon am 9. August 1912 hatte er dies angekündigt: „[...] in Meiningen sind einige Leute ganz entsetzt, daß ich nächsten Winter wieder eine Symphonie von Bruckner u. gar etwas von Liszt u. R. Strauss bringe. Na, die Herrschaften werden sich noch oft wundern. Der Herzog selbstredend hat sofort genehmigt, daß ich beim Musikfest (1. 2. 3. April 1913) eine Symphonie von Bruckner bringe; es gibt da die 4.; in den Abonnementsconcernten gibts die 3. von Bruckner. [...]“³⁵

Die Aufführungsserie der 3. Symphonie war am 16. Februar 1913 in Gießen gestartet und endete mit drei Aufführungen in Eisenach, Hildburghausen und Meiningen.³⁶ In der Herbst-Tournee war das Werk nur einmal vertreten, am 11. November 1913 in Düsseldorf, war jedoch wichtiger Bestandteil der Konzerte anfangs 1914 – in Ansbach, Ulm, Landau, Heidelberg und Frankfurt³⁷ – und wurde auch auf der Februar-Reise einmal gespielt, am 7. Februar in Marburg.

Warum Reger 1913/14 auf Bruckners 1. Symphonie verzichtete, ist nicht zu klären. Er hatte das Material bereits im Mai 1913 bestellt,³⁸ die Partitur mit gewohnter Gründlichkeit vorbereitet und das Werk für drei Konzerte im Februar 1914 vorgesehen. Auch die Absicht, die *Messe in f-Moll* zu bringen, wurde nicht verwirklicht. Er hatte sie am 28. Februar und 2. März 1913 in Heidelberg erlebt und schrieb an Herzog Georg: „Ich dirigiere hier meine „Nonnen“ für gemischten Chor u. Orchester; hörte gestern hier eine wundervolle *Messe* von A. Bruckner, die ich baldigst in Meiningen bringen werde.“³⁹ Die Heidelberger Aufführung befeuerte Regers Bruckner-Begeisterung ein weiteres Mal, so dass er – zu Wolfrums Verdross – Bruckner sogar über Brahms stellte.

Regers Dirigierbegabung und sein Bruckner-Enthusiasmus wurden von Kritik und Publikum einhellig begrüßt. Und kurz vor seinem Tod gab er ein letztes Zeugnis seiner Liebe zu Bruckner. Am 23. März 1916 kam es in Amsterdam zu einem Treffen mit Wienern, über das Hans Wagner-Schönkirch kurz nach Regers Tod berichtete: „[...] Wir sprechen, wie begreiflich, über künstlerische Fragen. Felix Nowowiejski, ein begeisterter Verehrer Bruckners, fragte Reger, wie er sich zu Bruckner stelle. Reger wurde tiefernst, erhob sich wortlos und kniete dann mit gefalteten Händen nieder. Wir waren alle ergriffen von dieser stummen und doch so beredten Huldigung vor dem großen, österreichischen Meister.“⁴⁰ In dieser Nacht legte Reger, obwohl exkommuniziert, eine Beichte ab. Seine Todesahnungen sollten sich am 11. Mai erfüllen.

Franz Scheder

35 Ebd. S. 292–294.

36 8., 9. und 11. März 1913, Schreiber 2 (s. Anm. 17), S. 419.

37 Am 5., 7., 11., 12. bzw. 13. Januar 1914.

38 Brief vom 16.5.1913 (Max Reger, Briefe (s. Anm. 32) S. 320), Brief vom 23.5.1913 an die Universal-Edition, https://maxregger.info/cat/mri_postObj_01000475.html, *Max Reger, Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= Veröffentlichungen des Max-Regger-Instituts, Bd. 6), S. 192.

39 Brief vom 1.3.1913 (das Wort „baldigst“ ist zweimal unterstrichen), *Max Reger I Briefwechsel* (s. Anm. 30) S. 429, <https://www.bruckner-online.at/ABCD-191303015>

40 *Neues Wiener Tagblatt* vom 14.5.1916, Nr. 133, S. 14. Am 9. Juli 1916 auch in den USA veröffentlicht (*Der tägliche Demokrat* [Davenport/Iowa] Nr. 164, S. 3 [<https://www.bruckner-online.at/ABCD-191607095>]).

Das Streichquartett – der heimliche Star?

Regers Klarinettenquintett aus anderer Perspektive

In den Mitteilungen 45 (2024) erzählte Klarinetrist Kilian Herold über seine Erfahrungen mit Max Regers Opus 146, dem „Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche u. Violoncello“, wie es auf der Stichvorlage heißt. Naturgemäß stand im Fokus des Beitrags das Werk aus dem Blick- und Klangwinkel des Klarinettenparts.

Nun ist erneut Regers Klarinettenquintett Gegenstand der Betrachtung. Gesprächspartnerin ist dieses Mal Johanna Staemmler, Geigerin des Armida Quartetts, das mit Kilian Herold dieses Werk eingespielt hat. Das Armida Quartett hat sich mit dem Werk, dessen Anspruch und Herausforderungen schon öfters auseinandergesetzt, es gab Aufführungen mit Martin Spangenberg und Sabine Meyer. Das Interview führte die Pianistin Yaara Tal.

Yaara Tal: Wie würdest Du Regers Klarinettenquintett jemandem beschreiben, der es noch nie gehört hat?

Johanna Staemmler: Ich würde das Werk als besonders liebevoll charakterisieren. Die Musik ist herzerwärmend, zugewandt, positiv. Gleichzeitig hat sie eine stark introvertierte Facette.

Würden Kollegen von Dir, die das Werk einstudieren möchten, nach Deinem Rat fragen, was würdest Du ihnen sagen?

Die Kompositionen von Reger haben bei ausführenden Musikern wie auch beim Publikum manchmal den Ruf, kompliziert zu sein. Damit, glaube ich, stehen wir uns manchmal selber im Wege. Es stimmt: Der Notentext ist sehr dicht, mit vielen Vorgaben zur gewünschten Ausführung versehen und mit zahlreichen Wortbeigaben bedacht. Daher würde ich den Kollegen den Tipp geben, nach Klarheit zu suchen, es möglichst „einfach“ zu spielen, das Eingängige zu suchen. Einmal auf den Weg gemacht, wird man schnell fündig. Man sollte den Gesamteindruck nicht aus Augen und Ohren verlieren.

Manche Komponisten haben ihre Werke immer wieder neu unter die Lupe genommen. Manchmal schon bei der Entstehung – in Folge von Ratschlägen von Instrumentalisten –, aber vor allem nach den Erfahrungen der Uraufführung. Hättest Du die Chance gehabt, Reger zu treffen, würdest Du ihn um Änderungen bitten?

Hätte ich die Chance gehabt, Max Reger zu begegnen und mit ihm zu sprechen, würde ich versuchen, ihm mit den richtigen Worten meine unendliche Hochachtung auszudrücken. Jegliche Kritik wäre völlig fehl am Platz und komplett anmaßend, weil dieses Stück einfach ein absolutes Meisterwerk ist!

Mozart hat sein Klarinettenquintett einem berühmten Klarinettenspieler gewidmet, mit dem er viel gearbeitet hat. So auch Brahms. Reger hat sein Quintett einem Geiger gewidmet, dessen Streichquartett auch die Uraufführung gespielt hat. Mehr noch, Reger plante überdies die Klarinettenrolle alternativ mit einer Bratsche zu besetzen. Könnte es sein, dass der heimliche Star dieser Komposition das Quartett ist?

Das ist sehr interessant, so habe ich noch gar nicht darüber nachgedacht, obwohl ich wusste, dass Karl Wendling der Widmungsträger dieses Werkes war. Dabei finde ich, dass die Verschmelzung zwischen diesen beiden Instrumentengruppen, Streichquartett und Klarinette, Reger am griffigsten gelungen ist. Vielleicht hat er es eben sogar darauf angelegt. Vielleicht haben Mozart und Brahms es gar nicht beabsichtigt, beide Farben so miteinander verschmelzen zu lassen, dass die Klänge total verschwimmen. Wir haben uns bemüht es so zu spielen, dass man oft gar nicht bemerkt, wer welche Rolle spielt. Reger hat die Dynamik minutiös notiert, manchmal sollte die Klarinette leiser sein als die Streicher, er suchte nach ganz bestimmten, bis dahin noch nicht gehörten Klangfarben.

Genau das Wort Klangfarben bringt mich zu einem anderen Aspekt, worüber ich gern mit Dir sprechen möchte. Normalerweise denken wir an Reger vornehmlich als einen Neutöner in der Tradition von Bach und Brahms. Wenn ich aber den Streicherklang hier höre – übrigens, Eure CD-Aufnahme ist wunderschön! –, fühle ich mich eher in der Welt von Debussy oder Ravel.



Ich glaube zu wissen, worauf Du anspielst. Im ersten Satz zum Beispiel haben wir die Überschrift *Moderato amabile*, also liebevoll. Der ganze Satz, wie übrigens viele Teile des gesamten Werkes, ist durchwoben von ganz vielen Schwellern, es gibt einen sozusagen permanenten auf- und abschwellenden Klang, der von Reger sehr präzise eingesetzt worden ist, wodurch ein wogend-bewegtes Gewebe entsteht. Uns war es eben besonders wichtig, dass wir nicht in die Gefahr kommen, auf diesen Hinweis zu akademisch zu reagieren und stattdessen jeden Schwellen als eine Form von emotionaler Erregung zu verstehen. Die Idee dahinter sollte sein, nicht einfach nur etwas lauter und dann leiser zu werden. Womöglich steckt in dieser Einstellung etwas Debussy-haftes. Zusätzlich gibt es viele Sprünge in kurzen Noten, die Durchsichtigkeit und Lockerheit transportieren. All das zusammen mag diesem Werk einen impressionistischen Touch geben.

Das Klarinettenquintett op. 146 ist das letzte Werk, das Reger vollendet hat. Kurz darauf ist er verstorben. Hat das für Dich eine Bedeutung? Ändert es etwas beim Spielen oder beim Nachdenken über diese Komposition?

Bei mir kommt sofort der Gedanke „wie wahnsinnig schade, dass es sein letztes Werk ist“, weil ich mir es so gewünscht hätte, weiterverfolgen zu dürfen, was danach noch alles gekommen wäre. Übrigens, ein berühmter Komponist und Klarinetttist unserer Zeit hat uns mal erzählt, er hätte richtig Sorge, ein Klarinettenquintett zu beenden, weil alle großen Komponisten danach gestorben sind ... Solche Vorstellungen sind stark in unseren Köpfen eingraviert. Ich persönlich höre aus dem Werk keine Botschaft des Abschieds. Keinen Schwanengesang. Wenn schon, dann eher andersherum: Er hat sich erhofft, in Jena (es ist brieflich dokumentiert) einen neuen Lebensabschnitt beginnen zu können, ich finde, dass er befreit losgeschrieben hat, zukunftsgerichtet, sogar vorfreudig. Dass es sein letztes Werk ist? Ich habe versucht, mich davon freizumachen, mir vorzustellen, was alles noch hätte kommen können.

Meine vorhergehende Frage bezog sich auf die „letzten Dinge“ – gerne komme ich zu den Anfängen: Kannst Du Dich an die erste Begegnung mit einem Werk Regers erinnern?

Ich habe als Kind die *Mozart-Variationen* in der Orchesterfassung im Konzert gehört, das weiß ich noch genau. Meine Eltern sind beide Musiker, und mein Vater hat mich ins Konzert mitgenommen und mir wahrscheinlich auch viel dazu erzählt. Das hat mich damals schon sehr beeindruckt. Eventuell auch, weil ich die Melodie schon aus der Klaviersonate kannte, und ich fand das wahnsinnig spannend, was Jahrhunderte später ein gewisser Max Reger daraus gemacht hat. Vielleicht fällt mir auch deswegen der Zugang zu Reger leichter und natürlicher als für gewöhnlich, weil es über Mozart ging.

Während des Studiums habe ich die Solosonaten kennengelernt, die in einer anderen Phase von Regers Schaffen entstanden sind. Am Ende des Studiums kam dann unser Kontakt mit dem Klarinetten-Quintett, was auch wieder noch eine ganz andere Tür aufmachte. Ich verspüre eine zunehmende Lust, mich noch viel intensiver mit Reger zu beschäftigen, weil sein Œuvre ein reichhaltiger Schatz ist, voller Überraschungen. Eigentlich schade, dass ich bisher noch nicht so viel gespielt habe!

Liebe Johanna Staemmler, vielen Dank für Deine interessanten Gedanken!
Yaara Tal

Wie ein Vater: der Ausnahmepädagoge Nachum Erlich

Gedenkkonzert zum 65. Geburtstag von Nachum Erlich



65 Jahre wäre der Geiger Nachum Erlich in diesem Jahr geworden; sein Tod am 15. März des Vorjahres hat in seiner Familie und seinem großen Freundeskreis eine bleibende Lücke gerissen. Auf Einladung seiner Frau, der Sängerin Anna-Lena Denk-Erlich, kamen am Sonntag, dem 30. Juni 2024, zwei Tage nach seinem Geburtstag, viele Freunde und ehemalige Schüler im Schloss Neckarhausen bei Heidelberg zu einem bewegenden Gedenkkonzert zusammen. 21 Streicher bewiesen, was für ein Ausnahmepädagoge Erlich war und welche musikalischen und menschlichen Spuren seine langjährige Tätigkeit an der Karlsruher Hochschule für Musik hinterlassen hat: Musikalisch, indem er den Fokus nicht auf einsame und konkurrierende Starauftritte richtete, sondern auf das Zusammenspiel gleichberechtigter Partner und das kammermusikalische Ensemblespiel, für Wolfgang Rihm „die Form von Musik, wo es auch sozial wirklich ernst wird, wo Ernstfall herrscht.“ Auch Rihms Definition von Kammermusik „als Weitergabe von Energie an den Nächsten und energetische Aktion des Einzelnen zugleich“ trifft ins Schwarze (Grußwort zum 1. Europäischen Kammermusikwettbewerb Karlsruhe, 2005). Menschlich, weil Nachum Erlichs Verantwortung weit

über den Unterricht hinaus reichte und er seinen Schülern in Schwierigkeiten wie ein Vater zur Seite stand. Es wundert nicht, dass viele von ihnen als Stipendiaten des auf einer Idee Yehudi Menuhins fußenden Vereins *Live Music Now e.V.* bei Konzerten in Altersheimen, Krankenhäusern oder Sonderschulen großes soziales Engagement und viel Empathie bewiesen.

Die meisten Musiker des Gedenkkonzerts gehörten dem von Nachum Erlich seit 2001 geleiteten, von einem Förderverein unterstützten Kammerorchester der Hochschule für Musik Karlsruhe an, das uns viele unvergessene Konzerte geschenkt hat, zum Teil mit berühmten, mit Nachum befreundeten Gästen wie dem legendären israelisch-französischen Geiger Ivry Gitlis (2004 und 2008), dem Solobratscher des London Symphony Orchestra Edward Vanderspar (2005) oder dem St. Petersburger Geiger und Dirigenten Sergej Stadler. Diese Konzerte und viele andere beispielhafte Auftritte sind von Marc Seiffge, dem ehemaligen Tonmeister der Musikhochschule, auf CDs festgehalten, von deren Höhepunkten mit Mozarts *Divertimento B-Dur* KV 137, Bartóks *Divertimento für Streichorchester*, Schostakowitschs *Kammersinfonie für Streichorchester* op. 110, Schuberts *Streichquartett d-moll* Nr. 14 DV 810 („Der Tod und das Mädchen“) oder Edvard Griegs *Suite im alten Stil – Aus Holbergs Zeit* nur eine kleine Auswahl genannt werden kann. Aus welcher Epoche auch immer – alle Werke wurden mit nie nachlassender Intensität und jener ansteckenden Musikalität gespielt, die glücklich macht. Max Reger, durch seine Bearbeitungen oft vertreten, wurde mit dem Konzert „In neuem Gewand“ am 18. Juni 2009 sogar zum Ehestifter; denn in ihm sangen Studierende der Hochschule unter Erlichs Leitung u.a. einige seiner Schubert-Instrumentierungen; bei Anna-Lena Denks *Gretchen am Spinnrad* konnte der Konzertbesucher miterleben, wie Amors Pfeil traf. Gemeinsame Reisen schmiedeten das Orchester zusammen; unvergessen sind zweifellos die Reisen nach Brasilien und nach Israel, letztere mit der Krönung eines Auftritts in Nachums Geburtsstadt Jerusalem. Ein Film sowie eine Doppel-CD *Live in Jerusalem* spiegeln die Stimmung der Tournee, die Nachum eine wahre Herzensangelegenheit war. Die große Ernsthaftigkeit, mit der die jungen Leute unter seiner anfeuernden Leitung spielten, musste jeden Hörer packen.

Dass Nachum Erlichs Unterricht erfolgreich war, zeigen nicht zuletzt die Lebensläufe seiner Schüler; in deutschen Orchestern wirken, um nur einige zu nennen, Julia Ungureanu in Berlin, Sakura Chiba in München, Valentin Ungureanu in Köln, Anna-Maria Barth in Frankfurt a/M, Lisa Klotz und Gahyun Lee in Nürnberg, Alexander Jergens und Akiko Hirota-Jergens in Kaiserslautern oder Igor Mishurisman in Wiesbaden, Leonard Disselhorst feiert als Cellist des Vision String Quartets Erfolge. Dass der Lehrer darüber hinaus als Vorbild präsent geblieben ist, zeigte das musikalische Erlebnis des Gedenkkonzerts. Für ihn war Musik immer ein Ereignis, das den Interpreten mit ganzem Herzen und Kopf forderte, immer in der Risikobereitschaft, bis an die Grenzen zu gehen und sich nicht mit reinem Schönklang zu begnügen. Seinen Schülern hat er diese Einstellung mitgegeben, die in einem klug zusammengestellten und von seiner Meisterschülerin Jaleh Perego hervorragend moderierten Programm, oft in ihren eigenen Bearbeitungen, zum Leben kam.

Gleich vom Auftakt – Max Regers Bearbeitung von Bachs Choralvorspiel *O Mensch, bewein' dein Sünde groß*, das auch in Jerusalem erklingen war – wurden die Hörer buchstäblich ergriffen. Vom ersten Pult aus dezent und im Wechsel geleitet, zeigte sich der gemeinsame Geist in Phrasierung und Artikulation, in Steigerungen und Entspannungen, ja, im gemeinsamen Atmen. Den improvisatorischen Gesang *Nigun* aus der Suite *Baal Shem* von Ernest Bloch interpretierte Duru Seong ganz im Sinn seines Lehrers. Die vier Sätze von Franz Schuberts *Streichquartett d-Moll D 810* („Der Tod und das Mädchen“) wurden mit unterschiedlichen Besetzungen vorgetragen – in wahrer Quartett-Opulenz. Nachums Tochter Miranda bewies mit dem Kontrabass-Solostück *Poucha Dass* von François Rabbath, dass ihr Musik in den Genen liegt. In Vivaldis *Concerto für 4 Violinen* in h-Moll Op. 3 Nr. 10 RV 580 verwirklichten sich die beiden Bedeutungen von „concertare“ als zusammenwirken und wettstreiten in idealer Weise. Anna-Lena Denk-Erich zunächst beim Brahms-Gesang *Gestillte Sehnsucht* op. 91 Nr. 1 mit der seltenen Begleitung von Bratsche (Lisa Klotz) und Klavier (Fan Yang),



dann vom Streichorchester in der Bearbeitung Jaleh Peregots begleitet, bewegte mit dem Wesendonck-Lied *Träume* ebenso wie mit dem sehr authentisch vorgetragenen Gesang *Kol Haneshama* der israelischen Sängerin Ofra Haza; Richard Strauss' *Zueignung* richtete sich mit dem Refrain *Habe Dank* auch an den Verstorbenen. Einen kontrastierenden Bogen zum Reger-Beginn schlug Ottorino Respighis *3. Orchestersuite Antiche danze ed arie per liuto*, die südliche Lebensfreude mit einem sehnsuchtsvollen Rückblick auf die heile Welt der Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts verbindet. Drei Stunden wunderbarer Musik folgte ein Überraschungsauftritt: Stephan Klemm, Gesangsprofessor an der hiesigen Hochschule mit einer profunden Bassstimme, brachte den von Stefan Zweig herrlich formulierten Schlussmonolog des Sir Morosus aus Richard Strauss' Komischer Oper *Die schweigsame Frau*. Dessen Kernsatz „Wie schön ist doch die Musik, aber wie schön erst, wenn sie vorbei ist!“ fand trotz seiner idealen Widergabe nicht jedermanns Zustimmung: Viele hätten noch stundenlang weiter lauschen können.

Zum Glück halten neben den schon genannten CD-Aufnahmen auch die Videos des an der Karlsruher Hochschule ausgebildeten, heute beim Bayerischen Rundfunk tätigen Regisseurs und Video-Producers Felix Hentschel viele Erinnerungen lebendig, allen voran die schon genannte Dokumentation der Israel-Reise; auch dieses Gedenkkonzert hat er aufgenommen und mit Kurz-Interviews angereichert.

Eine freudige Nachricht brachte Anna-Lena Denk-Erlich zum Schluss: Die Erlich-Schüler haben beschlossen, trotz ihrer deutschlandweiten Verteilung weiter miteinander zu musizieren, der Förderverein soll unabhängig von der Musikhochschule bestehen bleiben. Einen An Schub leistete schon bei der Vorbereitung dieses Konzerts und dann als Bratscher mitwirkend Nachums Privatschüler, der Mediziner Prof. Dr. Martin Stock, der Probenräume bereitstellte und Anna-Lena in der Vereinsführung zur Seite stehen wird. Wesentlich unterstützt wird das Vorhaben vom Leiter der Volkshochschule in Edingen-Neckarhausen, Hermann Ungerer, der den Schlosssaal, in dem Nachum Erlich oft aufgetreten war, nicht nur kostenlos für dieses Gedenkkonzert zur Verfügung gestellt hatte, sondern künftig auch einmal jährlich dem Kammerorchester überlassen wird. Die Realisierung erleichtert eine schon bei den Proben zu diesem ersten Konzert nach wenigen Takten erlebte grundsätzliche Übereinstimmung: Geformt durch einen Lehrer, fanden seine Schüler ohne lange Absprachen zu einem gemeinsamen Ergebnis und ließen Musik in seinem Sinne zum Ereignis werden.

Susanne Popp

Es ist einfach wunderschöne Musik!

Die Bratschistin Tabea Zimmermann über Max Reger

Tabea Zimmermann, Sie machen heute extra für die IMRG einen Zwischenstopp in Karlsruhe, vielen Dank! Ist Max Reger für Sie gerade ein abgelegener Pfad?

Reger begegnet mir als Bratschistin immer wieder, vor allem die Solosuiten spiele ich sehr viel. Ich habe auch die beiden Streichtrios sehr früh mit meinen Schwestern gespielt, mit zehn, zwölf Jahren. Später kamen dann die beiden Serenaden mit Flöte, Geige und Bratsche dazu, die ich auch regelmäßig bei Festivals gespielt habe. Ganz besonders liebe ich das Trio op. 2 in der außergewöhnlichen Besetzung mit Geige, Bratsche und Klavier. Das ist ein wunderschöner Einstieg in Regers Musik. Da spürt man noch Brahms ganz stark. Und wenn man im Gegensatz zu diesem frühen Werk die späten Solosuiten spielt, kriegt man einen schönen Überblick über sein Schaffen.

Können Sie sich noch bewusst an die erste Begegnung mit Reger erinnern?

Nein, da war ich zu klein, das wäre jetzt glatt gelogen. An der Musikschule in Lahr, wo ich aufgewachsen bin, wurden wir schon sehr früh auf abwegige Pfade geführt. Wir haben oft nicht die ausgetretenen Pfade der Musikgeschichte betreten und haben dadurch von Anfang an einen offenen Blick gehabt. Es kam mir nie in den Sinn zu denken, der Reger schreibt komisch. Wenn man früh mit der Sprache bekannt wird, dann ist es doch einfach ... sagen wir es mal ganz ehrlich: Es ist einfach wunderschöne Musik!

Im Repertoire der Bratsche gab es ja lange Zeit nicht so viele Stücke, wie schnell kommt man da bei Reger an?

Als Bratschistin oder Bratscher kommt man an Reger gar nicht vorbei. Meine Studierenden müssen mindestens eine, wenn nicht gar alle drei Solosuiten einstudieren, weil es in komprimierter Form sehr viel zu lernen gibt. Diese ganze Mehrstimmigkeit, die kurzen Sätze mit sehr unterschiedlichen Charakteren, das sind wunderbare Studienwerke! Wer das nicht spielen kann, tut sich später auch mit anderen Sachen schwer. Da lernt man dieses polyphone Spiel, und auch Gesanglichkeit. Was ich bei Reger so auffällig finde: Niemand würde die Dynamik intuitiv spielen, die er sich ausgedacht hat. Man muss es schaffen, etwas, das einem nicht intuitiv entgegenkommt, so zu erarbeiten, dass man es doch als eine gewachsene Form präsentieren kann – das Organische finden durch den künstlerischen Prozess. Das kann man wunderbar an Regers Musik erarbeiten.

Hat Reger seine Solosuiten gut für die Bratsche geschrieben?

Fantastisch! Ich bin zu Reger gekommen über den Umweg Hindemith. Der hat, bevor er seine eigenen Solosonaten geschrieben hat, auch die Reger-Suiten gespielt, in Kombination mit Bach. Und diesen roten Faden, den spinne ich auch gern weiter.

Zwischen den Bach-Solosuiten und den Reger-Suiten klafft eine zeitliche Lücke, und Reger schaut zurück auf Bach. Wie ist das aus Interpretensicht, gucken Sie auch zurück auf Bach beim Reger-Spielen?

Tabea Zimmermann ist eine Musikerin von bestechender Vielseitigkeit. Als Solistin und Kammermusikpartnerin konzertiert sie weltweit, sie unterrichtet, fördert und bringt zusammen, sitzt im Vorstand mehrerer Stiftungen und initiiert immer wieder neue Werke. Natürlich bildet ihr Instrument, die Bratsche, den Angelpunkt bei all diesen Aktivitäten. Aber je vielfältiger Zimmermanns Aufgaben in den letzten Jahren geworden sind, umso mehr kann sie sich mit ihrer ganzen Persönlichkeit einbringen: mit ihrer reichen Konzerterfahrung, ihrem Interesse an der Nachwuchsförderung und ihrer sozialen Verantwortung. „Für mich erfüllt sich jetzt ein jahrelanger Wunsch: dass ich Inhalte mitgestalten kann“, so ihr Resümee. Ihre Bekanntheit verdankt Zimmermann der Bratsche.

Nein. Ich finde, Bach steckt da zwar immer drin, aber von der Tongebung ist doch etwas ganz anderes gefordert: eine romantische, volle, auch wahnsinnig differenziert ausgeschriebene Dynamik. Große Extreme. Ich glaube, da kann man nicht mit einem Klang, der von Bach kommt, herangehen. Es ist umso interessanter, dass diese alten Formelemente da sind, aber mit einer anderen Sprache. Ich sehe Bach da wie eine Folie, die dann überschrieben ist. Aber bei Reger ist alles viel dichter und chromatischer, und diese Intensität, die er in die Partituren hineingeschrieben hat durch seine dynamischen Vorgaben, die unterscheiden ihn doch sehr von Bach.

Welches Werk von Reger haben Sie zuletzt gespielt?

In den letzten Jahren habe ich mit dem Pianisten Thomas Hoppe die Klarinettensonate op. 107 mit großer Freude erarbeitet. Wir haben uns tagelang in diese Sonate reingearbeitet und uns nochmal richtig reinverliebt in diese unglaublich schönen Harmonien und dichten Tonfolgen.

Das hatte Reger bei der Klarinettensonate ja auch vorgesehen, dass man die mit Bratsche spielen könnte. Und auch bei seinem Klarinettenquintett hat er eine Fassung mit Bratsche statt Klarinette mitgedacht. Haben Sie das schon mal gemacht?

Das habe ich noch nicht probiert. Ich habe schon Brahms' Klarinettenquintett auf der Bratsche gespielt, der hatte auch eine Bratschenstimme eingerichtet. Ich finde aber, das Bearbeiten ist zwar ein Mehrwert für den Spieler, aber nicht unbedingt für den Hörer. Ein Klarinettenquintett ist so viel schöner mit einer Klarinette, wegen der Mehrfarbigkeit der unterschiedlichen Klanglichkeit! Ich wollte als junge Musikerin immer nur Originalliteratur spielen. Inzwischen sehe ich einen großen Mehrwert im Bearbeiten und spiele auch Stücke, die es nicht in der Bratschenfassung gibt. Ob das Clara Schumann mit ihren Romanzen für Violine ist oder Robert Schumann mit den Romanzen für Oboe, wo dann vielleicht vom Komponisten schon eine alternative Fassung vorgesehen ist, aber keine für Bratsche. Dann denke ich mir: Wenn ihr das fürs Cello erlaubt, dann geht das auch auf der Bratsche (lacht) ... ihr kanntet nur keinen Bratschisten!



Sie haben gesagt, dass die Reger-Suiten auch in der Lehre eine große Rolle spielen. Wie gehen die Studierenden auf Reger zu?

Völlig unvoreingenommen. Als Bratschist ist das ganz klar ein großer Baustein im Repertoire. Ich habe noch niemanden getroffen, der sich mit der Musik schwergetan hätte, – mit dem Spielen, ja. Die Anforderungen sind sehr hoch. Zumal, wenn man das nicht als Etüde sieht, sondern als echte Musik. Ich mache da eigentlich keine Unterscheidung. Ich gehe an jeden Ton mit einem möglichst künstlerischen und musikalischen Ansatz heran. Und den versuche ich meinen Studenten mitzugeben. Und wer bei Reger in den langsamen Sätzen mit sehr schwierigen Finger-Kombinationen und Doppelgriffen mehrstimmig schönst singen kann, der kann das auch bei ganz anderen Werken anwenden.

Sie haben die Solosuiten im Laufe der Jahre immer wieder im Konzert gespielt und auch auf CD aufgenommen. Hat sich da Ihre Herangehensweise verändert?

Ich bin heute eine ganz andere Künstlerin als vor zwanzig Jahren. Die Finger werden weniger beweglich, der Kopf wird beweglicher. Das muss man ein bisschen ausgleichen. Der Überblick wird besser. Man sieht vielmehr das Ganze, die Form. Als ich jünger war, gingen die Details leichter. Aber der Blick auf die Musik ändert sich bei mir mit jedem Spielen. Ich könnte aber nicht sagen, dass ich einen fundamental anderen Blickwinkel auf die Musik habe. Ich hoffe, dass ich mehr Zusammenhänge verstehe. Als ich das Trio op. 2 mit Geige, Bratsche und Klavier Mitte der 80er-Jahre in Lockenhaus beim Kammermusikfest von Gidon Kremer das erste Mal gespielt habe, fand ich es recht kompliziert. Beim Reger-Marathon 2023 in Frankfurt an der HfMDK war das ganz anders.

Viele Musiker sagen, wenn sie Regers Werke nach einer längeren Pause wieder spielen, dann sieht es erstmal aus wie noch nie geübt, wie ganz neu.

Das kann ich nicht bestätigen, aber das hat mit der musikalischen Erwartung zu tun. Man spielt einen Ton und überlegt, wie könnte es weitergehen? Und Reger ist der Weltmeister im unerwarteten Weitergehen. Regers Hörerwartung von Akkord zu Akkord, von Ton zu Ton, von Takt zu Takt, die entspricht nicht dem Otto-Normalverbraucher. Er hat eine Intensität der Stimmführung und Komplexität! Das führt beim ersten Erarbeiten zu großen Überraschungen, das kann ich absolut nachvollziehen. Ich könnte jetzt auch nicht aus der Erinnerung mal eben von der Klarinettensonate die Themen der Sätze vorpfeifen. Das stimmt, die sind jetzt gerade nicht mehr abgespeichert.

Das ist ja auch eine Herausforderung für das Publikum. Wie reagiert es auf Reger, und sind Sie als Bratschistin vielleicht auch eine Vermittlerin seiner Musik?

Ich hoffe es! Ich mache das aber nicht nur mit Reger. Ich setze mich noch ein bisschen mehr für Paul Hindemith ein, der mir auf der Bratsche natürlich auch sehr nah ist. Und ich spiele auch viel neue Musik und sehr viel unbekannte Werke. Als Bratschistin bewege ich mich insgesamt in Nischen. Ich sehe darin einen unglaublichen Vorteil: Man kann viel mehr entdecken. Ich bin wirklich froh darum, dass ich an neue Werke nicht mit „Oh, jetzt muss ich wieder etwas Neues lernen!“, sondern mit einem „Au ja, mal schauen, was hier drinsteckt!“ herangehe. Das macht mir Freude, und das kann ich auch vermitteln.

Wenn wir es zusammen schaffen über Rundfunk, Podcast und Konzerte, dass die Leute mit Neugier unbekannte Werke hören und sich erfreuen an etwas, was sie nicht kennen. Wenn wir das wieder erreichen können, haben wir es geschafft!

Man hat schon von Reger als Januskopf gesprochen, der zurückschaut und nach vorne. Sehen Sie Reger als eine Art „Anfang der neuen Musik“ im 20. Jahrhundert?

Eigentlich nicht. Er kommt doch mehr aus der Romantik und dann noch seine barocken Formen ... Ich finde es wichtig, dass wir die Komponisten im Fluss der Zeit sehen. Alles ist in Bewegung. Ich habe die Variationen op. 10 für Bratsche und Klavier von Joseph Joachim erarbeitet. Man denkt, das klingt doch wie die Lieder von Brahms! Aber Joachim hat das Stück über 40 Jahre vor den Liedern geschrieben. Brahms hat ihn sogar zitiert und ihm diese Lieder zur Hochzeit geschrieben, weil er eine Sängerin geheiratet hat. In diesen Variationen gibt es harmonisch sehr komplexe Stimmführungen und faszinierende Chromatik in den Innenstimmen, und das war 1853! Man könnte also von Joseph Joachim auf einem viel kürzeren Weg zu Reger kommen. Und ja, das Dichte überfordert manchmal die Hörer, wir finden es alle bequemer, Bekanntes zu hören. Wie schade!

Kommt Reger in Ihren kommenden Konzertplänen vor?

Diese Klarinettensonate möchte ich unbedingt wieder spielen. Sonatenabende mit Bratsche und Klavier kommen leider sehr selten vor, und die Veranstalter wollen meistens Brahms, Schumann und vielleicht Schostakowitsch. Mit so einem Programm ging auch schon Yuri Bashmet in den 80er-Jahren auf Tournee. Ich versuche immer, andere Werke reinzubringen. Regers Suiten spiele ich immer wieder, Ende des Jahres mache ich ein paar Soloabende in Süddeutschland und in Berlin. Da möchte ich einen Abriss der Werke für Solobratsche in 100 Jahren geben. Ich mache einen kurzen Ausflug zu Bach und komme dann zu Reger und Hindemith. Dann kommen Ligeti und Kurtág. Aber auch Enno Poppe und Georges Lentz, ein luxemburgischer Komponist, der mir auch ein Bratschenkonzert und ein kurzes Solowerk geschrieben hat.

Was würden Sie den Reger-Hörern für die Solosuiten mit auf den Weg geben?

Hören ist ein ganz freier Vorgang, direktives Hören finde ich schwierig. Ich würde mir Neugierde und Offenheit, Staunen und Liebe zur Musik wünschen von den Hörern. Dann kann jeder mit freien Assoziationen hören. Wenn ich auf die Bühne gehe, gibt es nicht die eine Weise, etwas zu spielen, sondern Mehrdeutigkeit. Und die ist bei Reger einkomponiert. Er gibt durch die Tonhöhen einen gewissen Spannungsverlauf vor, und die Dynamik geht oft in die gegenläufige Richtung. Das kann von großem Gewinn sein. Man muss ein offenes Ohr mitbringen. Es gibt heute weniger Laienmusiker als vor hundert Jahren. Interpreten und Konzertveranstalter müssen sich auf das Vorwissen des Publikums einstellen. Wenn ich mit der Haltung auf die Leute zugehe, „Na ja, ihr wisst leider nix, jetzt zeige ich euch das mal“, das bringt keinen Dialog und auch keine Offenheit des Hörens. Wenn ich aber etwas bis zur Perfektion poliere und dann sage, ich möchte euch teilhaben lassen an der Schönheit dieser Musik, ich möchte euch das, was ich entdecke, mitteilen beim Vorspiel – dann habe ich das Gefühl, funktioniert das gut.

25 Jahre Max-Reger-Institut in der Alten Karlsburg Durlach

Im Frühjahr 1999 durfte das Max-Reger-Institut in einer festlichen und mit Wissenschaftsminister Klaus von Trotha und OB Heinz Fenrich prominent besetzten Eröffnung den im Herbst zuvor erfolgten Umzug in die repräsentativen und großzügigen Räumlichkeiten der »Alten Karlsburg« in Karlsruhe-Durlach feiern, die heute Eigentum der Stiftung und damit dauerhafte Heimstatt des Instituts sind. Vorangegangen war eine Zeit der Unsicherheit und der Odyssee, die ihren Ausgang an Regers 70. Todestag und damit dem Ende der Schutzfrist seiner Werke genommen hatte. Denn bis dahin war dem Institut ein zwar bescheidenes, aber gesichertes Auskommen durch die ererbten Tantiemenrechte garantiert, und war mit diesen Mitteln auch die Grundlage für die erfolgreiche Sammlungstätigkeit der Institutsleiter Ottmar Schreibers und Susanne Popp gegeben.

Zwar hatten ab 1988 die Stadt Bonn und das Land Nordrhein-Westfalen das wissenschaftlich mittlerweile ausgesprochen prosperierende Max-Reger-Institut in ihre Förderung genommen, doch war dieses Glück nicht von Dauer: Der (Wieder-)Aufbau der Neuen Länder setzte den Bonner Hoffnungen auf einen Ausbau der Hauptstadt zu einem ausstrahlenden kulturellen Zentrum ein Ende, der bald folgende Berlin-Beschluss des Bundestages ließ die Hoffnung auf eine Zukunft des Max-Reger-Instituts in Bonn endgültig sinken. Den ersten Warnungen der Stadt, sich in Zukunft »auf die Großen konzentrieren zu müssen« – gemeint waren Beethoven als bedeutendster Sohn Bonns und Robert Schumann –, folgten Einsparungen. Schon im Frühjahr 1993 war dem Kuratorium der Stiftung klar, dass das Max-Reger-Institut auf dieser Basis seinen Aufgaben auf Dauer nicht würde nachkommen können, auch wenn der wissenschaftliche Output des Instituts aller Unsicherheit zum Trotz in dieser Zeit immer auf hohem Niveau geblieben war.



Nun war guter Rat teuer – und Susanne Popp streckte erste Fühler nach Karlsruhe aus in Gesprächen mit dem Rektor der dortigen Universität, Heinz Kunle, der Rektorin der Musikhochschule, Fany Solter, und ihrem Stellvertreter Siegfried Schmalzriedt sowie dem Kulturreferenten der Stadt, Michael Heck. Es folgten Verhandlungen mit MD Franz Josef Bläsi im Wissenschaftsministerium in Stuttgart, zwischenzeitlich auch mit der Stadt Heidelberg, von wo aus sich Ludwig Finscher als Ordinarius sehr einsetzte, dann ein Grundsatzbeschluss des Karlsruher Kulturausschusses, das MRI fördern zu wollen.

Den Ausschlag aber gab letztlich – gewissermaßen als Deus ex machina – die damalige Badenwerk AG (heute EnBW) in Person ihres neuen Vorstandsvorsitzenden Gerhard Goll: Er bot an, Teile der im Besitz der AG befindlichen Durlacher Karlsburg für das MRI zu restaurieren und kostenfrei zur Verfügung zu stellen. Die ganze Anlage stehe lange leer, eine Nutzung sei schwierig, zumal die Durlacher sie als wilden Parkplatz nutzten und Vorbehalte gegen einen Energiekonzern bestünden. Für das Max-Reger-Institut ein Glücksfall: Die verwinkelten Räume mit vielen Einzelzimmern, lang gezogenem Bibliothekstrakt und einem größeren Tagungsraum unter dem Dach mag für andere Nutzungen schwierig gewesen sein, für ein wissenschaftliches Institut aber waren sie ideal geeignet – und die anregende Atmosphäre gewissermaßen in den ältesten Mauern Durlachs tut bis heute ihr Übriges.

Nachdem die Unterbringungsfrage gelöst war, entschieden sich Stadt und Land endgültig für eine Unterstützung. Die Übersiedlung des Instituts nach Karlsruhe 1996 erfolgte zunächst noch in ein zweijähriges Interim, als Gast des Literaturmuseums in der Röntgenstraße, bis die Sanierung und der Ausbau in Durlach mit moderner Verkabelung und maßgeschneidertem Mobiliar abgeschlossen werden konnten.

Dem Reger-Institut hat das 1994 ebenso großzügige wie überraschende Angebot Gerhard Golls und des Badenwerks blühende Jahre beschert. Die neue räumliche Situation bot die Voraussetzung um die großen Drittmittelprojekte des Reger-Werkverzeichnis (RWV, 2001–2009) und der Reger-Werkausgabe (RWA, seit 2008) beherbergen zu können, finanziert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft bzw. der Union der Akademien der Wissenschaften. Dass die Stiftung einige Jahre später im Zuge der Privatisierung und Erschließung der Alten Karlsburg als Wohnanlage selbst Eigentümerin ihrer Räume werden konnte, ist erneut einer großzügigen Förderung durch die EnBW und durch das Land zu danken – und macht diese gemeinschaftliche Kultur- und Wissenschaftsförderung zu einem anhaltend leuchtenden Beispiel.

Alexander Becker

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. The score is written on multiple staves, with each staff containing complex musical notation including notes, rests, and dynamic markings. The notation is heavily annotated with red ink, featuring numerous slurs, accents, and performance instructions. The score includes various clefs, time signatures, and dynamic markings such as 'ppp', 'p', 'f', and 'ff'. The handwriting is dense and detailed, with many small annotations and corrections. The paper is aged and yellowed, and the overall appearance is that of a working draft or a composer's manuscript.

Das Streichquartett op. 74 bezeichnete Wolfgang Rihm als eines seiner „Lieblingswerke“ von Max Reger.

Zum Gedenken an Wolfgang Rihm

»Ich schreib' lieber fünf neue Stücke, als über eins zu sprechen«, hat Wolfgang Rihm in einem Interview einmal gesagt. Am 27. Juli 2024 verstarb der als einer der größten zeitgenössischen Komponisten geltende Karlsruher, dem es durchaus gegeben war, zu künstlerischen Fragen aufschlussreich zu sprechen, nach langer und schwerer Krankheit. Seine Schaffensfreude und die Breite seines Œuvres verbinden ihn mit Reger, mit dessen Musik er sich gleichermaßen intensiv wie kritisch auseinandersetzte. Insbesondere Regers Orgelmusik hatte er nach eigenem Bekunden in seiner Jugend sehr geschätzt und sich von dessen Unangepasstheit durchaus auch persönlich angesprochen und bestärkt gefühlt, wohingegen er später die Überfülle und Kurzatmigkeit in Regers Tonsprache kritisierte: »[Reg]er packt in den Augenblick so viel hinein wie nur möglich (Harmonik, Rhythmus, Artikulation...), sodaß dieser Augenblick geradezu übermöbliert erscheint, dann aber macht er nichts aus einem solchen Moment, sondern setzt an zu einem nächsten übermöblierten Detail-Interieur.« Als »geradezu selbstzerstörerisch« bezeichnete er die von ihm wahrgenommene Eigenart Regers.

Dass Rihm gleichwohl Reger als »eine der faszinierendsten Figuren der Musikgeschichte« sah, bewog ihn, die Internationale Max-Reger-Gesellschaft seit ihrer Gründung 1999 als Präsident deren Beirats zu unterstützen. Bereitwillig übernahm er auch die Schirmherrschaft des vom Max-Reger-Institut mit der Stadt Karlsruhe und der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft e.V. alle zwei Jahre veranstalteten Europäischen Kammermusikwettbewerbs. In Erinnerung bleibt Wolfgang Rihm neben seinen Werken insbesondere durch seine verständnisvolle und humorvolle Art, die ihn als Mensch auszeichnete. Sein anhaltendes Engagement für Musik, Kunst und Kultur wird gerade in seiner Heimatstadt und auch in der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft nicht vergessen werden.

Alexander Becker



**„Es ist nicht die tote Note, sondern was wir daraus machen“
Georg Fritzsch über Adolf Busch und Wolfgang Rihm**

Herr Fritzsch, Sie haben mit der Pianistin Annika Treutler und der Badischen Staatskapelle das Klavierkonzert von Adolf Busch aufgeführt. Es galt als verschollen, und jetzt wurde es rekonstruiert. Warum sollte man das einstudieren und anhören?

Bei mir ist es sehr persönlich: Ich bin in Dresden aufgewachsen, quasi im Schatten der Dresdner Staatsoper. Eins meiner großen Vorbilder war immer Fritz Busch. Er hat den Job des Generalmusikdirektors auf einzigartige Weise gelebt. Noch zu meinen Zeiten wurde erzählt, dass er im Prinzip den ganzen Tag gearbeitet hat. Die deutschen Opernhäuser vor hundert Jahren hatten alle etwa 25 Neuproduktionen, egal, ob Dresden, Coburg, Karlsruhe, Hamburg. Alle zwei Wochen war eine neue Premiere! Nur montags wurde nicht gespielt, sonst jeden Tag. Es wurde wenig geprobt. Man möchte sich nicht vorstellen, wie das geklungen hat. Aber was die Leute geleistet haben, das war gigantisch! Und Fritz Busch hat inmitten dieser Arbeitsfülle das Amt des Generalmusikdirektors mit Leben ausgefüllt, für die Menschen und für die Stadt.

Meine erste GMD-Stelle war 1998 in Hagen und Siegen, wo die Brüder Busch herkommen. Dort gab es auch den Brüder-Busch-Preis, dessen Initiator und Spiritus Rector Wolfgang Burbach ich sehr gut kannte. Schon in dieser Zeit habe ich angefangen, Musik von Adolf Busch aufzunehmen, für den Westdeutschen Rundfunk. Und ich habe Adolf Busch in Dresden wieder dirigiert. Wir haben 2002 dort mit der Staatskapelle die *Mozart-Variationen* von Busch wieder aufgeführt.

In Dresden wurde Fritz Busch von den Nationalsozialisten vertrieben; spielt das heute noch eine Rolle?



Die Wunde der Familie Busch ist heute noch offen und ist unverheilt. Dass das Orchester nur schwachen oder gar keinen Widerstand leistete, das ist eine Schuld, mit der man als der Staatsoper Dresden Verbundener irgendwie umgehen muss. Für mich war es etwas Willkommenes, mich dem Werk von Adolf Busch zu nähern. Durch Zufall habe ich gehört, dass das verschollene Klavierkonzert, das Fritz Busch vor genau hundert Jahren mit Rudolf Serkin in Dresden uraufgeführt hatte, wieder rekonstruiert worden ist. Da habe ich gedacht, wo hier in

Karlsruhe das Brüder-Busch-Archiv ist, da können wir das doch aufs Programm setzen! Übrigens habe ich dem Wolfgang Burbach damals auch geraten, das Archiv dem Max-Reger-Institut zu übergeben.

Kommen wir nochmal zu der Musik zurück. Es scheint ein ganz klassisches Klavierkonzert mit drei Sätzen zu sein. Wie nehmen Sie die Musik wahr?

Adolf Buschs Musik steht ein bisschen im Schatten des ohnehin im Schatten stehenden Max Reger. Diese Art von Komplexität in der Musik kommt unseren Hörern heute nicht mehr so entgegen. Unsere Hörgewohnheiten sind nicht so ausgebildet, dass wir uns mit dieser Musik auseinandersetzen wollen. Mein Lehrer Heinz Rögner war ein großer Reger-Versteher, und so bin ich sehr früh mit Reger in Verbindung gekommen. Und ich mochte diese gigantische Komplexität von Harmonik, von Form, von Dramaturgie. Das hat mich immer fasziniert. Mein Lehrer Rögner war auch ein harmonisch orientierter Mensch, der immer sagte: „Du und ich, wir kommen vom selben harmonischen Dorf.“ Und die Suche nach den besonderen Harmonien, das hab ich von ihm mitbekommen.

Steht Adolf Buschs Musik derjenigen von Reger besonders nah?

Natürlich ist Adolf Busch zunächst der große Geiger gewesen, das ist unbestritten. Vielleicht hat er selbst das nicht ganz so gesehen, und auch seine Zeitgenossen schätzten seine kompositorischen Fähigkeiten. Er war von Reger stark beeinflusst und von dem Geist, die Harmonie bis zum Exzess zu bringen. Aber er hat auch einen Sinn für Formen gehabt. Ich habe zum Beispiel neulich seine Variationen für zwei Klaviere gehört, das ist ein reizendes Stück, wenn man sich dieser Klangwelt hingibt. Vielleicht ist unsere Gesellschaft im Moment nicht so gemacht, dass wir uns auf solche Dinge freiwillig einlassen. Wenn man versucht, in dieser Welt zu Hause zu sein, dann wird man an vielen Stellen Ruhe finden, Punkte von Liebe, Punkte von Erregung, von Emotion. Aber man muss sich darauf einlassen, und es braucht eine gewisse Hörgewohnheit. Seine Musik ist sehr kompliziert, ist extrem verdichtet, manchmal fast zu dicht, sodass es auch dieses Verständnis der alten Spielweisen braucht, um diese Musik zu entschlacken.

An welche alten Spielweisen denken Sie?

Die Musiker zu Buschs Lebzeiten hatten viel schlechtere Bedingungen als wir heute: Die hatten schlechte Luft und extrem viel Dienst. Die hatten schlechtes Licht und schlechte Bestuhlung. Die Instrumente gingen nicht so leicht. Die Erwartungen an das Orchester waren gigantisch, was die alles an Noten fressen mussten!

Und die Spielart war dementsprechend: Ich habe 1983 in der Dresdener Staatskapelle angefangen und habe noch neben Kollegen gespielt, die quasi direkt nach dem Krieg ins Orchester gekommen waren. Die nahmen auf dem Cello keinen ganzen Bogen, die spielten immer mit halbem Bogen und sagten dann: „Wir spielen Strauss und Wagner mit leichter Hand, damit die Geigen nicht so drücken müssen.“ Das war eine Philosophie, die natürlich auch von der Besaitung kam. Wenn Sie Darmsaiten unter den Fingern haben, da können sie sägen, wie sie wollen, da kommt eben nur was Begrenztes raus. Unsere Aufgabe ist es jetzt, die Durchsichtigkeit der Musik, die durch die Spielart damals anders war, wiederzufinden.

Die Orchester heute spielen viel besser als die vor 50 Jahren und die vor 100 Jahren. Ich weiß, wovon ich spreche, ich habe die Entwicklung der letzten 45 Jahre bewusst mitbekommen. Unser Niveau ist ein anderes, wir proben auch mehr, und es wird mehr auf Gesundheit geachtet. Das hat alles Auswirkungen: Wir leben in einer Zeit der Perfektion.

Was bedeutet das ganz konkret für die Musik von Adolf Busch?

Die Aufgabe ist es, diese Musik aufzulichten, sodass sie in ihrer Komplexität annähernd durchhörbar wird. Wir müssen die Dynamik anpassen. Früher wurde viel weniger mit Klangmasse gearbeitet. Es wurde viel schlanker gespielt: Der Druck auf die Saiten war weniger, und auch der Druck in die Rohre der Blechblasinstrumente war nicht so hoch wie heute. Der Schalldruck war allgemein viel leichter, der Orchesterklang war insgesamt lichter. Damit müssen wir auch umgehen, wenn wir Stücke von Richard Strauss spielen. Was heißt Fortepiano, was heißt Piano? Strauss hat ja auch seine Art zu komponieren an die Orchester-Entwicklung angepasst über die Jahrzehnte hinweg.

Haben Sie das jetzt hier mit der Staatskapelle auch gemacht?

Ja, wir sind eigentlich ständig auf der Suche nach aufführungspraktisch orientierter Interpretation. Also wie war die Aufführungspraxis der damaligen Zeit? Und da müssen wir jetzt über „vor hundert Jahren“ reden. Da müssen wir darüber nachdenken: Wie hat das bei Fritz Busch geklungen, bei Reger oder bei Strauss? Und diese Erkenntnisse versuchen wir dann in unsere Arbeit einzubringen, um das Stück mit einer Lichtheit und Durchsichtigkeit erlebbar zu machen. Die es dem Hörer bei der Komplexität von Adolf Busch einfacher macht.

Und wie hat das konkret funktioniert? War es schwierig?

Es ging ziemlich leicht. Die Kolleginnen und Kollegen waren exzellent vorbereitet, und wir hatten mit Annika Treutler eine Pianistin, die sehr klangsinnlich spielt und die das vom Klavier aus vorlebt. Ich war ihr unglaublich dankbar, dass sie sich dem nicht so leicht zugänglichen Stück mit einer Freude, Intensität und Liebe gewidmet hat, sodass die vielleicht weniger zugänglichen, manchmal auch sperrigen Stellen dann in gewisser Weise charmant wurden. Und wir haben dieses Spielerische versucht aufzugreifen, um damit das Stück im Herz und im Ohr, in den Sensoren des Publikums auch noch leichter zu verankern, was von sich aus nicht ganz einfach ist.

Denken Sie, dass es gelungen ist, das Stück beim Publikum zu verankern?

Als wir das Stück das erste Mal mit dem Orchester durchgespielt haben, da dachte ich, „Oh, das wird ein harter Knochen, das wird ein hartes Stück Arbeit.“ Das ist aber eine Musik – und das ist bei Reger ähnlich –, die wird immer besser. Je mehr man sich damit beschäftigt, umso mehr steigt man ein in die Materie. Annika Treutler hat daran eine große Freude gehabt. Sie hat es mit einer großen Lust und überzeugender Freude studiert und hat das so liebevoll gespielt, dass es uns auch leicht gefallen ist, zu erkennen, welche Qualität die Musik hat und was man erfahren kann, wenn man sich mehr damit beschäftigt. Und das war tatsächlich auch für mich ein Aha-Effekt.

Im Juli ist Wolfgang Rihm gestorben, Sie haben im ersten Sinfoniekonzert sein Sostenuto für Orchester aufs Programm gesetzt, um seiner zu gedenken. Kannten Sie Rihm gut?

Ich hatte das Glück, dass ich in den letzten Jahren, auch in der Corona-Zeit, immer wieder mit Rihm zusammengekommen bin. Wir haben oft zusammengegessen. Ich habe ihn auch besucht, als es ihm nicht gut ging in der Pflegeeinrichtung. Ich habe es als großes Privileg empfunden, dass er sich gefreut hat, wenn ich kam und ein bisschen Kuchen mitgebracht habe, den er nur in sehr kleinen Teilen essen konnte. Es waren für mich extrem reiche Begegnungen.

Wie ist die Badische Staatskapelle mit Wolfgang Rihm verbunden?

In Corona-Zeiten war ich mit dem Orchester auf der Suche nach Stücken, und wir wollten ein Stück von Rihm aufführen. Ich sprach mit den Kollegen über das Stück und merkte, wie weit die in der Rezeption von Rihm waren. Sie hatten ein großes Verständnis für Rihm. Einer sagte: „Wir kennen Wolfgang so lange, er hat so viel für uns gemacht. Wir haben so viel von ihm gespielt, und wir wissen, wen wir hier haben.“ Auf dieses Kenntnis-Level musste ich erst mal kommen. Das kam erst in den letzten Jahren bei den Begegnungen mit ihm und seinen Partituren. Er hat mich auf Details aufmerksam gemacht, wir haben regelmäßig über Stücke von ihm gesprochen. Ich habe noch Noten von ihm zu Hause, die ich jetzt behalten darf, wie seine Witwe mir gesagt hat.

Hatten Sie vorher schon Musik von Wolfgang Rihm aufgeführt?

Ich wusste wohl um seine Größe, hatte aber vorher nicht viel dirigiert und hatte keine große Kenntnis seiner Werke. Und als er jetzt verstarb, war es natürlich ein Muss, den großen Sohn der Stadt Karlsruhe zu ehren und seiner zu gedenken. Ich hoffe, dass bald ein Platz in der Stadt oder wenigstens eine breite Allee nach ihm benannt wird. Er hat für Karlsruhe so viel getan, hat auf dem internationalen Kultur- und Musikmarkt so viel hinterlassen: so viel Geist, so viel geistige Keimzellen, die jetzt in vielfacher Auswirkung in Karlsruhe sprießen. Auf *Sostenuto* hat mich Rihms Schüler Markus Hechtle hingewiesen. Und ich habe mir die Partitur kommen lassen, habe eine Aufnahme der Uraufführung gehört und als ich dann gesehen habe, was er aus Klängen macht, was er aus Tönen macht, dann war sein Geist mir mit einem Schlag ganz nah. Das Stück passt auch sehr gut zu Adolf Buschs Klavierkonzert.

Was genau war die Bereicherung, die Sie bei den Treffen mit Rihm empfunden haben?

Es ist natürlich das Bewusstsein, so jemandem Großen gegenüberzusitzen, ihm zuzuhören, seine Geistesschärfe, sein extremer Intellekt, sein unglaublicher Humor seine Schlagfertigkeit, seine Verschmitztheit und dann seine Weisheit! Das alles in seiner Komplexität zu spüren, das war bereichernd. Und nur das Bewusstsein, mir hat ein Großer zwei Stunden geschenkt, und wir haben diskutiert über verschiedene Dinge. Das Bewusstsein, wirkliche Größe genossen zu haben, Erfahrungen und Erkenntnisse daraus mitzunehmen, Nachklänge mitzunehmen. Es war einfach das Zusammensein mit ihm, das war wirklich bereichernd im richtigen Sinne.

Ich habe mich übrigens mit Rihm auch über Reger unterhalten, das war unvergesslich. Ein ganzes Mittagessen lang haben wir über seine Kompositionsart, dieses Gigantomaniache geredet. Das Breitwandige auf der einen Seite, aber auch das extrem Kleinteilige. Und Rihm sagte einen Satz, warum Reger es dem Publikum nicht so leicht macht: „Seine Musik steht sich manchmal ein bisschen auf den Füßen.“ Das heißt, dass das Ohr die harmonischen Wechsel in ihrer Kompaktheit gar nicht mehr nachvollziehen kann.

Können Sie das dann auch mitnehmen in die Arbeit, also ins Dirigieren?

Ich fand die Aufnahme der Uraufführung viel zu hastig, zu lieblos, viel zu wenig dem Augenblick Zeit gebend. Ich wollte, dass der Geist von Wolfgang Rihm, abgebildet in den Partiturseiten, hörbar wird. Ich glaube, dass wir uns beide sehr mochten. Jedenfalls hat er immer gesagt, dass er sich freut, wenn ich komme. Ich erinnere mich noch an meinen letzten Besuch, wo ich nicht genau wusste, wie lange es noch geht. Das hat eine große Ernsthaftigkeit in sich. Und jetzt passierte Folgendes: Der Orchestervorstand rief mich an, der selber gar nicht in der Rihm-Probe gewesen war, und sagte: „Ich wollte Ihnen nur mitteilen, die Kollegen haben erzählt, sie hätten eine ganz großartige Probe zu *Sostenuto* gemacht. Es wäre so ernsthaft und innig und so reich gewesen.“ So etwas passiert einem Dirigenten nicht oft.

Sostenuto ist Rihms letztes vollendetes Orchesterwerk, spürt man das?

Es ist schön, wenn die Kolleginnen und Kollegen spüren, was es für eine Ernsthaftigkeit hat. Das Stück ist auch wirklich eine Art Schwanengesang. Es hat etwas Reflektives, etwas Stilles. Aber es hat auch diese Ausbrüche, die bei Rihm immer dieses Existenzielle haben. Und diese große Meisterschaft, mit Klängen umzugehen, Klänge verschmelzen, entstehen zu lassen, verschwinden zu lassen, enden zu lassen. Aber sie auch entscheidungslos zu halten. Also, das ist eine extreme Meisterschaft im Umgang mit dem Instrument Orchester. Dazu eine geistige und inhaltliche Größe, die uns einfach fehlen wird und die uns in den Partituren erhalten ist.

Wolfgang Rihm hat mal gesagt, für ihn entstehe Musik immer „als Antwort auf Musik, als Antwort auf die Welt“.

Das ist ja ein frühes Zitat und zeigt die Dimension seines Denkens schon als junger Komponist. Das hat sich natürlich bis zum Ende extrem verstärkt. Wir Musikerinnen und Musiker unterliegen oft der Hoffnung, dass Musik die Welt besser machen kann. Ich habe mit Absicht nicht Illusion gesagt. Wenn wir Hoffnung sagen, wissen wir, dass das vielleicht auch manchmal eine Illusion ist. Ich glaube, dass Rihm mit seiner Musik den Beweis erbracht hat, dass es so ist: nämlich einstehen für das, was man tut, einstehen mit der Ernsthaftigkeit, wie wir mit der Materie umgehen und damit Dinge hinterlassen. Es ist nicht die tote Note, sondern es ist das, was wir daraus machen. Und da hat uns Rihm mit seinem Werk, mit seinem Schaffen, mit seinen Idealen wirklich über 70 Jahre lang vorgelebt, was unsere Aufgabe ist. Da erkennen wir, was Musik bewirken kann. Das war auch Wolfgang Rihm! Ja, so habe ich ihn erleben dürfen, und es wird eine der ganz großen Begegnungen in meinem Leben bleiben.

Wanted: The Rising Genius

Rätseln mit Reger Nr. 24

Geboren wurde er am 13. März 1867 in Paris. Seine Mutter Clara stammte aus Metz (Département Moselle), sein Vater Joseph aus Zielenzig (heute: Sulecin/Woiwodschaft Lebus), beide waren kaufmännisch tätig sowie ab einem nicht näher bestimmbar Zeitpunkt »naturalized British subjects«.¹ X war wohl das achte von neun bis zehn Kindern. Über seinen weiteren Werdegang ist nichts bekannt, bis er sich, aus London kommend, am 7. Oktober 1886 zeitgleich mit Frederick Delius am Leipziger Konservatorium einschrieb – ein durchaus gewagtes Unternehmen, basierend auf unleugbarem Talent kombiniert mit einer gehörigen Portion Selbstsicherheit, hatte er doch lediglich ein halbes Jahr Klavierunterricht bei Oscar Beringer genossen und sich dann autodidaktisch weitergebildet. Stärker zu Buche schlugen »in der Theorie der Musik und Composition 2 Jahre bei den Herren Liebig & Prout in London«.²

Sein Leipziger Theorie- und Kompositionslehrer Salomon Jadassohn bescheinigte ihm große Begabung und außerordentlichen Fleiß. Sein Klavierlehrer Willy Rehberg im Grunde auch, jedoch haderte dieser mit dessen Desinteresse an Tonleitern und Etüden. »Da Herr X bemerkte, dass ich auf seine Schrollen nicht einging und seinen Geschmack für alles Sonderliche, Abstruse nicht billigte, zog er es vor, [...] nicht mehr zu kommen.«³ Und so kehrte X dem Konservatorium nach nur zwei Semestern wieder den Rücken. Möglicherweise blieb er jedoch in Leipzig, wo 1889 zwei Hefte *Clavierstücke* von ihm erschienen, die immerhin »ein löbliches Streben erkennen«⁴ ließen.

In dem 1908 erschienenen Roman *Maurice Guest* von Henry Handel Richardson (Pseudonym von Ethel Florence Lindesay Richardson), den die Autorin auf der Grundlage ihres eigenen Studiums am Leipziger Konservatorium (ab 1888) verfasste, kommt ein Musiker namens X vor, der jedoch mit dem Gesuchten lediglich den Namen gemein haben soll. Begegnet sei sie dem Original erst in München, wo beide offenbar im selben Haus wohnten. »I used to watch with interest packets coming to him by post, which I imagined to be returned scores. – I mean returned by publishers. He was a dark scraggy little man«. Dass sie ihn in ihrem Roman dann als »musical genius« porträtierte, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. *Maurice Guest* diente übrigens als Vorlage für den Film *Rhapsody/Symphonie des Herzens* (1954) mit Elizabeth Taylor.

Die Bekanntschaft Regers mit X begann vermutlich im Frühjahr 1903 anlässlich eines *Modernen Abends des Akademischen Orchesterverbands* im Münchner *Bayerischen Hof*, bei dem Reger drei von Sophie Rikoff aus dem Manuskript gesungene Lieder des Gesuchten begleitete. X trat bei dieser Gelegenheit offenbar erstmals ins Licht der Münchner Öffentlichkeit. Theodor Kroyer charakterisierte seine Lieder als »Aeußerungen eines

1 Diese und viele weitere Informationen beruhen auf Roger Buckley, »X, "The Rising Genius"«, in *The Delius Society Journal*, Nr. 167 (Spring 2020), S. 47–54.

2 Zulassungsbescheinigung des Konservatoriums. – Bei Prout handelt es sich möglicherweise um Ebenezer Prout (1835–1909), zu dessen Schülern etwa Sir Henry Wood zählte.

3 Abgangszeugnis vom 16. Juli 1887.

4 *Signale für die Musikalische Welt* 47. Jg. (1889), Nr. 23, S. 359. – In den Leipziger Adressbüchern lässt er sich allerdings nicht nachweisen.

modern empfindenden Musikers, der den monodischen Stil der vornehmlich durch Thuille und Strauß gekennzeichneten Münchener Schule mühelos beherrscht. Es ist auch ein Körnchen Eigenart in diesen Gesängen.«⁵

Ende des Jahres bot Reger, offenbar ebenfalls angetan, den *Süddeutschen Monatsheften* einen Aufsatz über eben diesen »sehr begabten total unbekanntem Komponisten z.Z. in Krailling-Planegg lebend«⁶ an, der sich allerdings nicht nachweisen lässt. Des Weiteren informierte er Anfang 1904 seine Verleger Lauterbach & Kuhn: »Wenn Ihnen in den nächsten Tagen eine Dame Lieder von X vorsingt, so seien Ihnen dieselben hiermit empfohlen; allerdings kann ich absolut keine Garantie übernehmen, in wie weit der Herr das hält für die Zukunft, was seine Lieder versprechen; da eben X unberechenbar ist!«

Von wem die Idee zu einem vollständig X gewidmeten Liederabend (sämtliche Werke wieder aus dem Manuskript) im Frühjahr 1904 im *Museum/Palais Portia* stammte – Reger begleitete dabei Sanna van Rhyn, Clara Rahn, Franz Bergen und Joseph Loritz –, ist nicht bekannt. Die Voraussetzungen waren wohl nicht optimal, wie Reger gegenüber Karl Straube bemerkte: »Na, das kann gut werden; X hat sich heute in der letzten Probe wieder eminent rüpelhaft benommen!«⁷ Des Gesuchten offensichtlich nicht ganz einfacher Charakter und dessen Auswirkungen auf sein Werk dominierten auch die Rezension in den *Münchener Neuesten Nachrichten*: »X hat es [...] verabsäumt, seine Begabung in strenger Schulung auszubilden und so ist er in Bezug auf die Technik des Komponierens über die Stümperei des Dilettanten nicht wesentlich hinausgekommen. Wie es scheint, hat von früh an das Selbstbewußtsein bei X die Selbstkritik so stark überwogen, daß er es vorzog, sich in der Rolle des ungerechterweise verkannten Genies zu gefallen, statt etwas Tüchtiges zu lernen. Der Fall entbehrt nicht der Tragik. [...] Max Regers meisterhafte Kunst holte aus den Begleitungen fast mehr heraus, als darin steckte.«⁸ Edgar Stel ergänte: »Dass die von X selbst herrührenden Gedichte poetisch oft minderwertig sind, darf auch nicht unerwähnt bleiben; den Gipfelpunkt der Geschmacklosigkeit erreicht er wohl in dem Gedicht „Auch ein Wanderers Nachtlid“ (!) mit der Strophe: „Manch schönes Lied von meiner Hand, I Gesungen nicht für Lohn, I Ließ nach wie vor mich unbekannt, I Mich nennt kein Lexikon.“ Das ist dem Zusammenhang nach ganz ernsthaft und nicht etwa sarkastisch gemeint. Der äußere Erfolg des Abends war übrigens groß und einige Lieder konnten wiederholt werden.«⁹

Darüber hinaus vertonte X einschlägige Klassiker, wenn auch nicht zu jedermanns Erbauung. »Goethes Mignon-Lied „Kennst du das Land“ und das „Heidenröslein“ neu zu komponieren, ist immer gewagt. Auch X traf daneben«.¹⁰ Reger war von X' Können dennoch nach wie vor überzeugt und empfahl dem Verlag C.F. Kahnt unmittelbar nach dem Konzert »sehr [...], folgende Lieder von X [...] zu erwerben: Schlafliedchen, Haidenröslein, Epiphantias, Vater unser u. Auferstehung (Abschied).«¹¹ Zumindest *Schlafliedchen*

5 *Allgemeine Zeitung München* 106. Jg. (1903), Nr. 128 (9. Mai), Abendblatt, S. 1.

6 Brief vom 3. Dezember 1903 an Paul Nikolaus Cossmann.

7 Brief vom 4. Mai 1904 an Karl Straube.

8 *Münchener Neueste Nachrichten* 57. Jg. (1904), Nr. 219 (10. Mai), Morgenblatt, S. 1f.

9 *Neue Zeitschrift für Musik* 71. Jg. (1904), Nr. 22/23 (25. Mai), S. 427.

10 *Allgemeine Zeitung* 107. Jg. (1904), Nr. 207 (7. Mai), Vorabendblatt, Zweites Blatt, S. [5].

11 Brief vom 9. Mai 1904 an C.F. Kahnt.

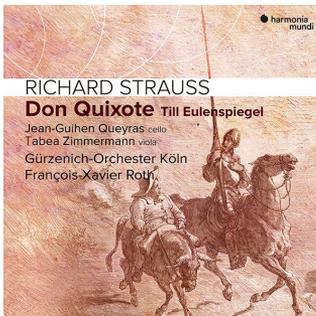
und *Abschied* erschienen 1905 als *Zwei volkstümliche Lieder*, allerdings im Heinrichshofen Verlag.¹²

Eine letzte programmatische Zusammenarbeit (aller guten Dinge sind drei) fand Ende 1904 erneut im *Bayerischen Hof* statt, wo bei einer Soirée Amalie Gimkiewicz mit Reger am Klavier fünf Lieder aus des Gesuchten Feder vortrug. Rudolf Louis konstatierte in den *Münchener Neuesten Nachrichten* erneut einen »empfindlichen Mangel an musikalischem Können und künstlerischer Bildung«. ¹³ Ein weiterer Kontakt Regers mit X ist nicht dokumentiert.

Mitte 1905 ehelichte X Luise Werner, seit gut einem Jahr Inhaberin der kgl. bayerischen Hofblumenhandlung Karl Werner und möglicherweise recht frisch verwitwet.¹⁴ Ab 1906 ist X denn auch für zehn Jahre im Münchner Adressbuch nachweisbar, ab 1909 allerdings unter einer abweichenden Adresse. Die erreichbaren Informationen werden nun immer spärlicher, im Blätterwald wird er nur noch einmal gesichtet: Bei einem Tanzabend von Clotilde von Derp und Alexander Sacharoff, ihres Zeichens Protagonisten des modernen Ausdruckstanzes, am 2. Juni 1913 in der Münchner Tonhalle (die Musik wurde auf dem Klavier, der Orgel oder von einem Trio ausgeführt) wurde neben u.a. einer Polka von Rubinstein, einer Serenade von Debussy, einem Capriccio von Brahms und einer Humoreske von Reger auch ein Menuett von X gegeben.¹⁵ Letzteres stammte vermutlich aus den bereits erwähnten *Clavierstücken*.

Luise X starb in der Nacht zum 12. Januar 1927 im Alter von 62 Jahren.¹⁶ In der Danksagungsanzeige¹⁷ ist X nicht vertreten. Wann X auf die Insel zurückkehrte, ist nicht belegt. Im 1939 *England and Wales Register* ist er als wohnhaft in Alton/Hampshire verzeichnet. Er starb 1945.¹⁸

Christopher Graf Schmidt



Sie wissen, wer das ist? Bis zu 31. März 2025 können Sie die Antwort senden an ochsmann@max-reger-institut.de

Verlost wird die CD Richard Strauss: Don Quixote, Till Eulenspiegel. Jean-Guihen Queyras (Cello), Tabea Zimmermann (Viola), Gürzenich-Orchester Köln, François-Xavier Roth

Die Auflösung des Rätsels aus den *Mitteilungen Nr. 45* lautete „Claire Dux“. Die richtige Antwort eingesandt haben: Brian Cooper, Hannelore Hartenstein, Ralf Lützelschwab, Albert Raf-felt, Bernhard Renzikowski und Hans-Gerd Röder. Ausgelost wurde Herr Lützelschwab.

12 *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 77. Jg. (1905), Januar-Heft, S. 41.

13 *Münchener Neueste Nachrichten* 57. Jg. (1904), Nr. 573 (8. Dezember), Vorabendblatt, S. 1f.

14 *Allgemeine Zeitung* 107. Jg. (1904), Nr. 321, Vorabendblatt, S. 4 und 108. Jg. (1905), Nr. 278 (19. Juni), Zweites Blatt, S. 6. – Im Münchner Adressbuch für 1904 ist Karl Werner noch registriert.

15 *Münchener Neueste Nachrichten* 66. Jg. (1913), Nr. 274 (1. Juni), Vorabendblatt, S. 4.

16 *AZ am Abend* 130. Jg. (1927), Nr. 9 (13. Januar), S. 3.

17 *Münchener Neueste Nachrichten* 80. Jg. (1927), Nr. 14 (15. Januar), S. 14.

18 *England and Wales Death Registration Index 1837-2007*.



L. Grillicke
HOFFOTOGRAF.

WIEN &
FRANZENSBAD