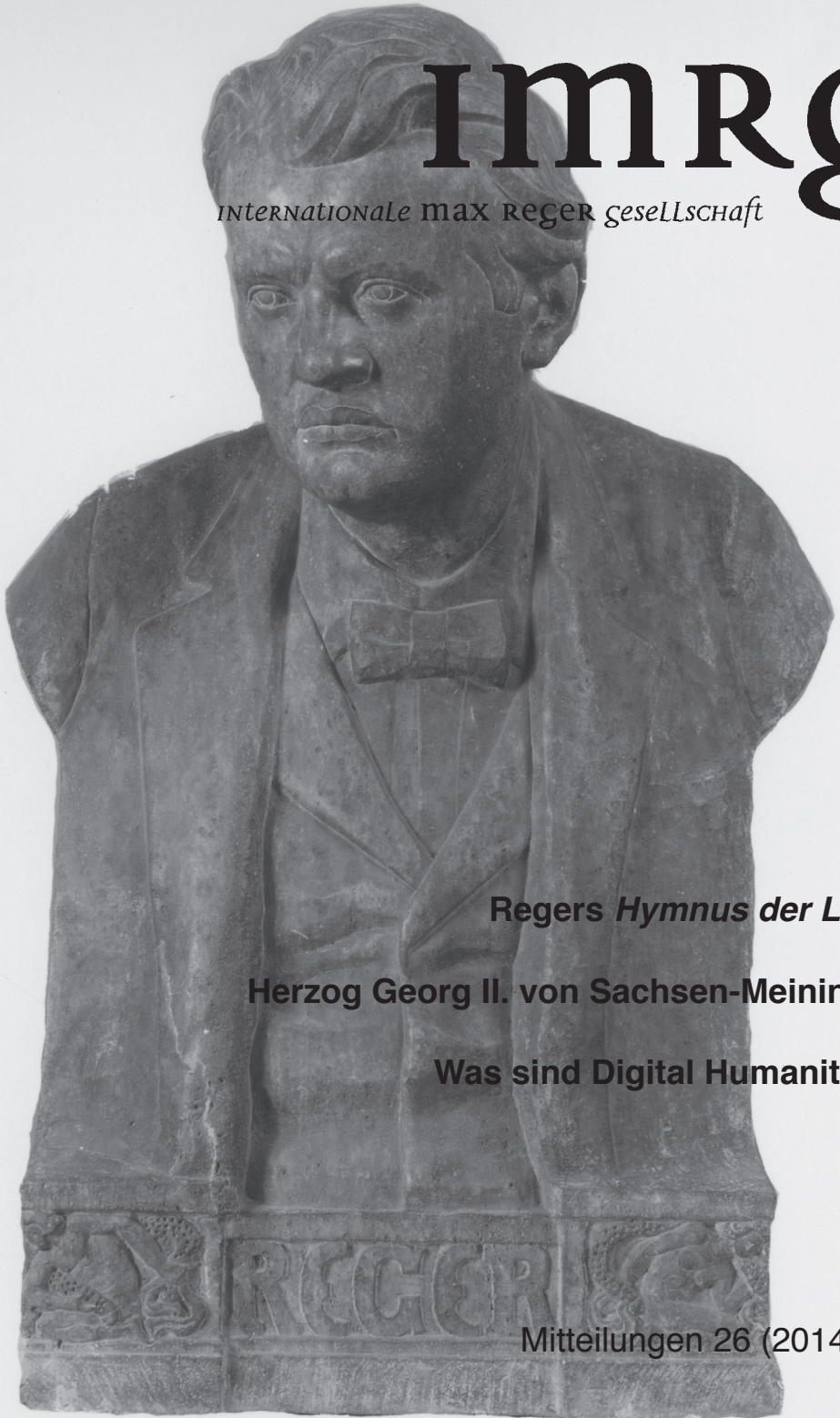


imrg

INTERNATIONALE max REGER gesellschaft



Regers Hymnus der Liebe

Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen

Was sind Digital Humanities?

Mitteilungen 26 (2014)

Inhalt

Impressum	2
Regers <i>Hymnus der Liebe</i> op. 136 (Stefan König)	3
Die Internationale Orgelakademie Max Reger (Christoph Bossert)	8
Der Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (Maren Goltz)	10
Gespräch über Digital Humanities (Moritz Chelius)	16
Elfride Trötschel singt Reger (Hans-Gerd Röder)	20
Theodor von Gosens Reger-Büste in Darmstadt (Almut Ochsmann)	24
Grußwort für Susanne Popp (Thomas Seedorf)	28
Rätseln mit Reger Nr. 6	30
Aktuelle Veranstaltungen	32

Liebe Leser,

langsam aber sicher geht es auf das große Reger-Jahr 2016 zu. Die Werke Max Regers stehen schon jetzt vermehrt auf den Spielplänen vieler Konzertveranstalter. Das Max-Reger-Institut bietet daher auf seiner Webseite eine Übersicht an, in die jeder seine geplanten Reger-Veranstaltungen eintragen kann: www.reger2016.de. Dies soll auch einen überregionalen und internationalen Austausch ermöglichen. In dieser Ausgabe lesen Sie über Georg II. von Sachsen-Meiningen, der im Jahr 1914 gestorben ist und über Regers *Hymnus der Liebe* aus dem selben Jahr. Aber auch aktuelle Themen wie Digital Humanities und die *Orgelakademie Max Reger* sind vertreten.

Ich freue mich über Anmerkungen und Rückmeldungen Ihrerseits und wünsche viel Freude beim Lesen,

Ihre Almut Ochsmann

Geschäftsanschrift: Internationale Max-Reger-Gesellschaft e.V., Alte Karlsburg Durlach, Pfnztalstraße 7, D-76227 Karlsruhe, Telefon: 0721-854501, Fax: 0721-854502; elektronische Redaktionsanschrift - email: ochsmann@max-reger-institut.de

Bankverbindung: Commerzbank Siegen, BLZ 460 400 33, Kontonr. 8122343 (für Überweisungen aus dem Ausland: SWIFT-Code COBADEFF 460, IBAN: DE 32460400330812234300)

ISSN 1616-8380

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft von Almut Ochsmann. Abbildungen: S. 5 aus: *Ludwig Jacobowski, Stumme Welt. Symbole. Skizzen aus dem Nachlass*, hrsg. von Rudolf Steiner, Minden/Westf. 1901; S. 9 Rostislav Stanek; S. 12 und 13 Meininger Museen, Th I 47 und A 271; S. 15 MRI, S. 19 Frank Zalkow; S. 20 Hildegard Jäckel, Dresden; S. 21 Reinhard Berger, Dresden; S. 26 MRI; S. 29 Nikolaos Beer; S. 32 MRI; Titelseite: Theodor von Gosen: Büste Max Regers (1903), Fotografie der Gipsfassung im Stadthistorischen Museum der Stadt Leipzig. Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis.

»Es ist weder zufällig, daß unsere höchste Kunst eine intime und keine monumentale ist, noch daß heute nur innerhalb der kleinsten Gemeinschaftskreise, von Mensch zu Mensch, im pianissimo, jenes Etwas pulsiert, das dem entspricht, was früher als prophetisches Pneuma in stürmischem Feuer durch die großen Gemeinden ging und sie zusammenschweißte.«

(Max Weber, 1919)

Vor 100 Jahren komponiert:

Hymnus der Liebe op. 136 für Bariton (oder Alt) und Orchester

Die Entstehungsgeschichte des *Hymnus der Liebe* beginnt im August 1914, dem ersten Weltkriegsmonat, inmitten einer der produktivsten Schaffensphasen in Regers Leben.¹ Im selben Monat wurden das *Klavierquartett a-moll* op. 133 und die Orchesterbearbeitungen von vier Liedern Hugo Wolfs (RWV Wolf-B7) vollendet, die *Telemann-Variationen* für Klavier op. 134 sowie die *Zwölf geistlichen Lieder* für Singstimme und Klavier, Harmonium oder Orgel op. 137 gänzlich niedergeschrieben und die *Acht geistlichen Gesänge* für gemischten Chor op. 138 begonnen.

Als Karl Straube am 24. August erfuhr, »Jetzt arbeite ich an [...] „Hymnus der Liebe“ – wundervoller Text von Jacobowsky für Bariton (Alt) mit Orchester«,² hatte Reger die meisten kompositorischen Fakten wohl längst geschaffen. Nur einen Tag später datierte er das Partitur-Autograph, am 4. September schickte er die Manuskripte der Partitur und des Klavierauszugs an den Verlag N. Simrock in Berlin, dem er das Werk zuvor mit keiner Silbe angekündigt hatte. Doch statt den Verlag nun, wie er es mit beeindruckender Hartnäckigkeit praktizieren konnte, gleich in die Pflicht zu nehmen und in immer kleiner werdenden Abständen eine möglichst umgehende Herausgabe anzumahnen, trat er auf die Bremse: »Dieses Werk op 136 eilt nicht im Stich. [...] Ich weiß sehr wohl, daß der Absatz dieses Werkes immer ein verhältnismäßig beschränkter sein wird«³, ließ er den Prokuristen Wilhelm Graf wissen. Neben der Rücksicht auf die dramatisch veränderten Produktionsbedingungen der Kriegszeit waren es vor allem die weltgeschichtlichen Gegebenheiten, die ihn von einer zügigen Drucklegung Abstand nehmen ließen. »Es wäre paradox«, vertraute er der Sopranistin Anna Erler-Schnaudt am 19. Dezember an, »wenn jetzt ein „Hymnus

1 Das Eingangszitat stammt aus *Wissenschaft als Beruf*, in Max Weber, *Schriften 1894–1922*, ausgewählt und hrsg. von Dirk Kaesler, Stuttgart 2002, S. 510.

2 Brief, in: *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 10), S. 240.

3 Brief, in: *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XVIII), S. 122.

der Liebe“ [erschiene]«, und fügte erläuternd hinzu: »[...] es handelt sich im Text sehr vernünftiger Weise um die Menschenliebe d.h. die Nächstenliebe! Es kommen – Gott sei Dank – endlich mal keine „Blauäugelein“ vor!«⁴

Noch ging er zwar optimistisch von einem Erscheinungstermin im Sommer 1915 aus, doch maß er der Einhaltung dieses Termins keine Priorität zu. Am 2. Juni 1915 erhielt er die Korrekturfahnen, versprach, sie »gelegentlich erledigen«⁵ zu wollen; im Juli und August wurden die Abonnenten der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* sowie der *Neuen Musik-Zeitung* von der Existenz der Komposition zumindest unterrichtet. Erst am 28. April 1916 jedoch erhielt der Verlag sämtliche Korrekturfahnen des Werks zurück; die Auslieferung der Erstdrucke (ca. Juni) erlebte der Komponist nicht mehr. Im privaten Rahmen hingegen hatte Reger die Fahnen bereits kursieren lassen. »Ich bringe dann den wunder-vollen Text von Jacobowski „Hymnus der Liebe“ mit«, verkündete Reger Marie Wach in Leipzig am 7. Juni 1915⁶, und auch Anna Erler-Schnaudt durfte bei einem Besuch am 29. Juli Einblick in das neue Werk nehmen.⁷

Der *Hymnus der Liebe* war nicht das erste schöpferische Ergebnis, das Regers Begeisterung für Ludwig Jacobowski (1868–1900) gezeitigt hatte. In dem im April 1901 vollendeten Liedopus 55 hatte Reger mit *Der Narr* erstmals ein Gedicht des jüdischen Poeten aus Berlin, der kurz zuvor im Alter von 32 Jahren an einer Gehirnhautentzündung gestorben war, vertont, in den Opera 62, 66, 68, 70 und 75 folgten dann bis Ende 1903 weitere sieben Lieder.⁸ Als Freunde Jacobowskis 1901 einen Aufruf zur Geldsammlung für einen »würdigen Denkstein« auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee starteten,⁹ trug auch Reger sein Scherflein dazu bei. Dessen Plan, »von dem so hochbegabten, leider so früh verstorbenen Berliner Dichter [...] einen größeren Cyklus seiner Gedichte zu einem Lieder-Cyklus zusammen schreiben« zu wollen,¹⁰ blieb jedoch unausgeführt.

Im Gegensatz zu den Textvorlagen der Klavierlieder, die Reger den Sammlungen *Aus Tag und Traum* (Berlin, 1896) sowie *Leuchtende Tage* (Minden, 1900) entnahm, stellt der *Hymnus der Liebe* kein eigenständiges Gedicht dar. Es handelt sich vielmehr um die zentrale (nicht übertitelte) Strophe aus dem Ju-

4 Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 707.

5 Brief, in *Simrock-Briefe* (wie Anm. 3), S. 247.

6 Brief, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: N.Mus.ep.1448.

7 Vgl. Brief vom 22. Juli 1915, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 015/2.

8 *Totensprache* op. 62 Nr. 12, *Maienblüten* op. 66 Nr. 5, *Kindergeschichte* op. 66 Nr. 12, *Eine Seele* op. 68 Nr. 1, *Sehnsucht* op. 70 Nr. 9, *Dein Bild* op. 70 Nr. 12 und *Das Ringlein* op. 75 Nr. 13.

9 Fred B. Stern, *Ludwig Jacobowski. Persönlichkeit und Werk eines Dichters*, Darmstadt 1966, S. 45.

10 Brief vom 11. Februar 1902 an Otto Leßmann, Stiftelsen Musikkulturens Främjande Stockholm.

gendwerk *Vom Geschlecht der Promethiden*, einer Metaphysischen Dichtung, die Jacobowski zunächst von Oktober bis Dezember 1890 in drei Folgen in den *Litterarischen Blättern* publizieren ließ¹¹ und dann seinem 1891 in Dresden und Leipzig erschienenen zweiten Sammelband *Funken. Neue Dichtungen* eingliederte, die aber bereits Ende 1887 abgefasst worden war.¹²

Die »episch-lyrische Gedankendichtung«¹³ des noch nicht Zwanzigjährigen steht »stark unter dem Banne einer pessimistischen Spekulation, eines ungezähmten Faustdranges nach der Urwahrheit, eines glühenden Prometheussehns nach dem Ewigen, dem Göttlichen.«¹⁴ Vorangestellt sind ihr ein Motto des naturalistischen Schriftstellers Karl Bleibtreu mit der Anfangszeile »Ich habe mein Herz zerschmettert« und dem Resümee »Verzweiflung ist Genesung« sowie ein *Metaphysischer Prolog*. Im Hauptgedicht lässt Jacobowski dann Prometheus noch einmal ins Dunkel der unerlösten Menschheit herabsteigen, auf der Suche »nach einem Menschen, den noch nicht der Sturm zerschellt«. Jedoch muss er erkennen, dass sein Ringen um die Menschheit und die Menschlichkeit einst vergeblich gewesen war: Er findet »die alte Welt in Erdenstaub« und eine Menschheit gebeugt von ihren Lasten, deren Allegorien ihm in tiefer Nacht begegnen. Aus Jacobowskis lyrischem Nachtschattengewächs spricht bereits der künstlerische und gesellschaftliche Außenseiter, der den Konflikt zwischen deutscher und jüdischer Identität lebenslang selbstquälerisch in sich ausgetragen hat. Er trat der antisemitischen Bedrohung mit »einigen aufsehererregenden Streitschriften entgegen«¹⁵ und wirkte tatkräftig im Verein zur Abwehr des Antisemitismus, zu dessen Gründern 1891 zahlreiche nicht-jüdische Intellektuelle wie



Ludwig Jacobowski (undatiert)

11 *Litterarische Blätter*, hrsg. von Franz Evers und Alb. Kohl, II. Jahrgang Nr. 1 bis 3 (Oktober – Dezember 1890), S. 19–21, 56–58 und 94–96.

12 Vgl. die Datierung im Sammelband, S. 125.

13 Hermann Friedrich, *Ludwig Jacobowski. Ein modernes Dichterbild*, Berlin 1901, S. 13.

14 Ebda.

15 Stern (wie Anm. 9), S. 26.

Theodor Mommsen und Paul Heyse gehörten. Gleichzeitig suchte er rastlos sein Heil darin, »in deutschem Geist und deutscher Gesittung« kulturell aufzugehen.¹⁶ Dieser Assimilationsdrang, der sich in seinem Roman *Werther der Jude* (1892/99) auch in Selbstkasteiung äußern sollte, offenbart sich bereits im *Geschlecht der Promethiden* als Hingabe an die sprichwörtliche „Deutsche Innerlichkeit“, deren kunstreligiöse Metaphern, genährt von einem offenbar einschneidenden *Tristan*-Erlebnis, in aufgewühlten Versen ausdampfen.

Der Anspruch, »keine „Blauäugelein“« zu komponieren, sondern existentielle Themen anzusprechen, könnte Reger zu diesen Versen hingezogen haben. Auch mag die herzliche Sympathie für künstlerische Außenseiter, die nicht zuletzt im Engagement für den musikalischen Nachlass von Hugo Wolf dokumentiert ist, seine Entscheidung, für ein Werk von solch persönlicher Aussage wieder auf einen Text von Jacobowski zurückzukommen, sicherlich mit begünstigt haben. Ob Reger die Einzelstrophe selbst aus dem Gedicht herauslöste und mit dem Titel *Hymnus der Liebe* bedachte oder eine (nicht bekannte) Vorlage benutzte, in der dies schon geschehen war, ist nicht dokumentiert (Letzteres ist jedoch wahrscheinlicher). In jedem Fall war die Strophe damit der nihilistischen Grundaussage von Jacobowskis Dichtung entzogen, welche auf den letzten Seiten immer weiter in sich zusammensinkt. Reger nimmt gegenüber dem Originaltext keine Wortveränderungen vor, fügt jedoch Wortwiederholungen an exponierter Stelle ein. Aus Prometheus' leidenschaftlicher Anklage werden bei Reger somit noch eindringlicher ein Appell und eine Botschaft, die niemand missverstehen konnte: »Höre mich, Ewiger, höre mich, Ewiger, Allerbarmer, [...] wo ist die Liebe, wo ist die Liebe, die Menschenliebe [...] sah ich auf seligem Antlitz den ersten Schimmer erwachenden Weltenglücks und Elysium – siehe, ich stürbe, stürbe, stürbe so gern!« Tristans atmosphärisches Erbe, das nicht nur in dieser Schluss-Sentenz fühlbar ist, ist in die Tonsprache Regers weitergewandert, der wohl nie wagnerischer komponiert hat als in seinem Opus 136: Der tonale Boden in diesem Werk, das in E-Dur lediglich beginnt und endet, sinkt immer wieder weg, Melodie und Orchestersatz entfalten sich in bisweilen hochchromatischer Weise.

Am 23. Juni 1918, im Rahmen des zweiten Musikfestes, das Elsa Reger im Gedenken an ihren verstorbenen Mann gegeben hat, brachte Fritz Busch den *Hymnus der Liebe* mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem Sondershäuser Kammersänger Albert Fischer im Jenaer Volkshaus zur orchestralen Uraufführung. Auf den nachtseitigen *Hymnus* folgte als letzter Programmpunkt des Abends die *Vaterländische Ouvertüre* op. 140, kulminierend in jenem

¹⁶ Friedrich (wie Anm. 12), S. 21.



Historische Postkarte: Großer Saal im Volkshaus Jena

von Reger heraufbeschworenen »kontrapunktische[n] „Wunder“«¹⁷, das drei patriotische Lieder und einen Choral zusammenzwingt und dem Reger-Fest einen dröhnenden Abschluss verlieh. Welche Emotionen diese doch gewaltige Schlussdramaturgie in jenen Junitagen, in denen Kriegsende und Niederlage absehbar zu werden begannen, im Publikum ausgelöst haben mag, lässt sich nur erahnen. Die Platzierung gerade dieser beiden Werke, die in zwei unterschiedlichen Sphären beheimatet sind, an einem Abend in gleicher oder umgekehrter Reihenfolge wäre ohne Zweifel auch für ein heutiges Konzertprogramm ein aufschlussreiches Experiment.

Stefan König

¹⁷ Brief an N. Simrock (Wilhelm Graf) vom 11. September 1914, in *Simrock-Briefe* (wie Anm. 3), S. 130.

Erste Station: Douai in Frankreich

Internationale Orgelakademie Max Reger

Zwölf Organisten haben sich unter der Leitung von Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert vom 14. bis 20. September 2014 zur ersten *Internationalen Orgelakademie Max Reger* (IOMR) im nordfranzösischen Douai versammelt. Die Akademie wird im etwa halbjährlichen Rhythmus an insgesamt vier Orten durchgeführt: Douai (F) – Giengen/Brenz (D) – Zürich (CH) – Würzburg (D). Drei dieser Standorte verfügen über eine Orgel der Reger-Zeit von besonderer Güte, in Würzburg kann ab November 2016, also im Ausklang des Reger-Jahres, die neue Klais-Orgel des Konzertsaaes der Hochschule für Musik Würzburg für die IOMR genutzt werden.

Mit großzügiger Unterstützung der IMRG war es möglich, die Orgelakademie in Douai zu beginnen. Dabei kann Akademie-Leiter Christoph Bossert bereits auf zwei Gesamtauführungen des Orgelwerkes von Reger zurückblicken, nämlich 1999 bis 2004 im kroatischen Varazdin als Projekt der Musikhochschulen Trossingen und Graz in Zusammenarbeit mit Prof. Michael Kapsner, der heute in Weimar tätig ist, sowie 2006 bis 2011 als Projekt der HfM Würzburg in Giengen/Brenz, Lüneburg sowie an weiteren Großinstrumenten in Verden, Salzwedel, Berlin (Dom) und Zürich (St. Anton).

Mit der Mutin Cavallé-Coll-Orgel von Douai steht zur Diskussion, inwieweit auch ein Klangbild der französischen Tradition, in der das Volle Werk durch Zungenklang dominiert wird, für die Reger-Interpretation geeignet ist. Das Instrument war ursprünglich für das Konservatorium in St. Petersburg bestimmt und von dessen damaligem Direktor Alexander Glasunov in Paris bestellt worden. Bei Fertigstellung 1914 vereitelten der erste Weltkrieg und später die russische Revolution die Auslieferung. 1922 fand das viermanualige Instrument schließlich in St. Pierre zu Douai einen akustisch bestens geeigneten Aufstellungsort.

Aristide Cavallé-Coll unterschied zwischen drei Kategorien von Kirchenorgeln unterschiedlicher Größe. Von diesen hebt sich wiederum der Konzertsaalorgeltypus ab, der sich durch besondere Ausdifferenzierung fein abgestufter Klangfarben auszeichnet. So enthält jedes der vier Manuale jeweils den Typus Principal, offene Flöte, gedeckte Stimme, Streicher und Zunge. Durch diese Differenzierung, die ergänzt wird durch schwache und starke Schwebung sowie feinere Zungen wie Clarinette, Hautbois und Voix humaine, wird diese Orgel geradezu zu einem idealen Instrument der Reger-Interpretation.

Das Kursgeschehen wurde von den internationalen Preisträgern Jan Dolezel, Balázs Szabó, Martin Sturm sowie von Christoph Bossert in den Disziplinen Registrierpraxis, Kunstharmonium, Improvisation, allgemeine Einführung sowie Einzelunterricht gestaltet. Es umfasste an vier Vormittagen Einführungen zur

Mutin-Orgel sowie zum Kunstharnonium von Johannes Titz, zum Begriff der Romantik, ausgehend von Jean Paul. Auch ein Überblick über das Orgelschaffen Regers, ausgehend von dem Ansatz, unterschiedliche Gegebenheiten von Gegensätzen wahrzunehmen und zu reflektieren wurde geboten. An den Nachmittagen konnten die acht Teilnehmer nacheinander vier Angebote nutzen, nämlich Registrierpraxis und Orgelimprovisation als Gruppen- sowie Harnonium und Orgel als Einzelunterricht. Ein Eröffnungskonzert der vier Dozenten und ein Abschlusskonzert der Teilnehmer bildeten den Rahmen. Im Eröffnungskonzert erklangen Regers Choralphantasie *Straf' mich nicht in deinem Zorn* (Bossert) sowie die *Symphonische Phantasie und Fuge* (Dolezel), ferner die *Chromatische Phantasie und Fuge über b-a-c-h* von Sigfrid Karg-Elert am Kunstharnonium (Szabó) und eine großangelegte Improvisation über *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (Sturm). Im Abschlusskonzert standen neben Sätzen aus der *Ersten Sonate* sowie aus den *Zwölf Stücken* op. 59 von Reger die Gesamtdarstellung der *Zweiten Suite* op. 92 auf dem Programm, komplettiert durch das Harnoniumstück *Romantischer Zwiegesang* Nr. 9 aus *Intarsien* op. 76 von Karg-Elert und einer Einrichtung der *Romanze As-Dur* aus op. 92 von Reger für Harnonium im Wechsel mit der Choralorgel.



Mutin Cavallé-Coll-Orgel in St. Pierre, Douai

Wir danken Jan Dolezel für die exzellente organisatorische Unterstützung der internen Abläufe ebenso wie Prof. Jean-Pierre Rolland (Douai/Aix-en-Provence) sowie vielen anderen in Douai für ihren Einsatz zur Durchführung der Reger-Akademie. Dankbar sind wir auch für die sehr herzliche Begeisterung, mit der die beiden Konzerte in der Kirche St. Pierre aufgenommen wurden – ich erlaube mir zu zitieren: „So etwas hört man auch in Frankreich vielleicht alle fünf Jahre“. Ganz besonders gilt mein persönlicher Dank Frau Prof. Dr. Susanne Popp und Herrn Dr. Hans-Joachim Marks, durch deren inhaltliche und finanzielle Unterstützung diese Akademie nicht hätte ins Leben gerufen werden können.

Christoph Bossert

Der personifizierte „alte Stil“?

Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen

Symbolträchtiger könnte das Bild einer Zeitenwende kaum sein. Nur Minuten nach den Schüssen von Sarajevo, welche die damalige Weltordnung grundlegend veränderten und unter anderem das Ende der konstitutionellen Monarchie in Deutschland zur Folge hatten, wurde am 28. Juni 1914 auf dem Meininger Parkfriedhof Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen zu Grabe getragen – womit kulturgeschichtlich gleichfalls eine Ära endete.

Für Max Reger, von 1911 bis 1914 Hofkapellmeister des Herzogs, personifizierte der Monarch den „alten Stil“, dessen höfisches Umfeld er nach seinem Weggang für immer hinter sich lassen wollte (die Leute dort würden für „ein ‚gnädiges Lächeln‘ Religion und Charakter sofort ändern“, 27. April 1915). Ähnlich urteilte im Übrigen Richard Wagner, der Georg II. nach einer ersten Begegnung (historisch nicht unbedingt sattelfest) 1876 als „ausgesprochenen Typus des alten Wettiner Hauses“ bezeichnete, „was in früheren Zeiten sich sehr gut ausgenommen, in die heutigen Verhältnisse eingeklemmt fast in Tücke entarten könnte“. Und 1884 hatte sich Hans von Bülow zerknirscht bei Johannes Brahms beklagt, der Herzog gehöre für ihn „zu jenen verwittert gebornen problematischen Autoritätsnaturen, welche keinen divus anerkennen, so lange er vivus“.

Betrachtet man die Biographie und insbesondere die Herrschaftszeit des Monarchen, so verwundern diese Einschätzungen zunächst, scheinen sie seiner Lebensleistung doch kaum gerecht zu werden.

Der am 2. April 1826 geborene Sohn von Herzog Bernhard II. von Sachsen-Meiningen (1800–1881) und Prinzessin Marie von Hessen-Kassel (1804–1888) wuchs über Jahre in der Familie seines Erziehers Moritz Seebeck (1805–1884) auf. Von diesem umfassend ausgebildet, prägte ihn die elterliche Vorliebe für die Genres Oper und Konzert sowie Kammer- und Hausmusik. Georg wuchs in ein relativ liberales Umfeld hinein, interessierte sich umfassend für Kunst und Kultur und biederte sich politisch nicht an. Der Erbprinz sang, erhielt Instrumentalunterricht, und war Jahre später in der Lage, mit seiner Frau Beethovens Sinfonien in der vierhändigen Klavierfassung zu spielen. Hervorstechender als das pianistische Talent waren und blieben aber seine enorme zeichnerische Begabung und die geradezu fanatische Theaterbegeisterung. Zur Feier seines 21. Geburtstages und somit dem Erreichen der Volljährigkeit wünschte er sich interessanterweise eine Aufführung von Heinrich von Kleists *Prinzen von Homburg*, dessen Schlafwandelei und Todesfurcht doch so wenig dem aristokratischen Verhaltenskodex entsprachen.

Ebenso kluge wie rigorose Entscheidungen kennzeichneten den jungen Erb-

prinzen wie später den ab 1866 für 48 Jahre regierenden Herzog. Kein Wunder: Von Beginn an saß ihm der von Preußen zur Abdankung gezwungene, frustrierte Vater sprichwörtlich im Nacken, 100 m Luftlinie vom Schloss Elisabethenburg entfernt im Großen Palais wohnend. Sein kleines Herzogtum war weder militärisch noch politisch „schlagkräftig“; alles in allem keine Ausgangsbasis für hochfliegende Pläne. In einem Maß wie keiner seiner Vorgänger fühlte sich Georg II. zur Kunstszene hingezogen. Zwar erschöpfte sich sein eigenes zeichnerisches Talent nicht in der schulmäßigen Kopie antiker Helden und den mit Vorliebe komponierten Schlachtenszenarien. Doch von der Umsetzung seiner Ideen auf der Theaterbühne versprach er sich offenbar mehr Effekt, sowohl in künstlerischer Hinsicht als auch mit Blick auf die Publizität. Mit Musik und Theater war durchaus Staat zu machen. Hatte er mit seiner ersten Frau Charlotte auf Reisen am liebsten als Besucher Theatervorstellungen, Konzerte und Ausstellungen genossen, wechselte er 1866 auch in dieser Hinsicht auf die Seite der Gestaltenden. Das Theater Shakespeares hatte es ihm zunächst besonders angetan (10 Jahre nach dem *Prinzen von Homburg* wünschte er sich zum Geburtstag Shakespeares *Sommernachtstraum* in der damals modernsten Übersetzung von Schlegel/Tieck). 1864 war er Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft geworden und strebte die Entwicklung der ersten deutschen Shakespeare-Bühne an. Um seine Vorstellungen umsetzen zu können, erklärte er die Ensembles von Hofschauspiel und Hofkapelle nach dem Regierungsantritt zu seinem persönlichen Eigentum, suchte sich ebenso charismatische und wie hoch motivierte Persönlichkeiten für deren Leitung und führte diese fortan wie Unternehmen.

Noch verheiratet mit seiner zweiten Frau Feodora, verliebte er sich in die erste Schauspielerin seiner Truppe und unter anderem Protagonistin von Rollen wie Lady Macbeth, Titania und Cordelia. Mit der Meininger Hofschauspielerin Helene Franz (Rufname: Ellen) traf er auf eine Frau, die ihm in intellektueller und künstlerischer Hinsicht ebenbürtig war, sein ausgeprägtes Interesse an Kunst, Literatur, Musik und insbesondere Theater teilte und sich, man denke nur an ihre Zweisprachigkeit (deutsch/englisch) sowie ihre 13-jährige Bühnenerfahrung, auch mit ergänzenden Fähigkeiten substantiell einbringen konnte. Nach dem Tod seiner Ehefrau heiratete er sie zum Entsetzen von Familie und Untergebenen. Dass sie, zugleich zur Freifrau von Heldburg erhoben, im kleinen Meiningen über lange Zeit beschimpft, verachtet und von mancher Seite gar gemobbt wurde, hielten sie beide aus, wenn auch keineswegs ungerührt.

Gemeinsam mit Ellen errichtete er ab 1873 in Meiningen ein Kunstparadies zwischen Weimar und Bayreuth. Prägend für die Meininger Produktionen wurden auf der Bühne wie später im Konzertsaal das Wagnis neuer interpretatorischer Perspektiven, die Detailliertheit in Bezug auf Text und Szene und die aus-

geklügelte Perfektion in der Präsentation. 1874 begannen die Reisen der Theatertruppe mit ausgewählten Inszenierungen in die Metropolen und Provinzen Europas.

Auch musikalisch schwebte den Beiden rasch Ähnliches vor. Bei der Idee, aus der Hofkapelle ein Spitzenensemble zu machen, kamen ihm die engen Kontakte seiner Frau zu Wagner, Liszt und Bülow gelegen. Die ab 1880 erfolgten Engagements der Hofkapellmeister Hans von Bülow, Richard Strauss (1885–86), Fritz Steinbach (1886–1903), Wilhelm Berger (1903–1911) bis hin zu Max Reger (1911–1914) und letztlich auch die Bindung von Brahms und Adolf von Hildebrand an Meinungen resultierten aus Ellens Netzwerk, das diese in ihrer Berliner Zeit als liebste Freundin Cosima von Bülows aufgebaut hatte.



Der Herzog und seine Frau auf Augenhöhe, Porträt Numa Blanc, Cannes, um den 17. März 1893

Als Georg den 37-jährigen Reger nach Meiningen holte, war er selbst 85 Jahre alt und blickte auf eine erstaunliche Erfolgsgeschichte zurück. Die Blütezeit des Theaters war seit knapp zwanzig Jahre vorüber. Dem eigens entwickelten Proben- und Interpretationsstil haftete mittlerweile etwas Ältliches an (die „Meiningerei“ hatte längst einen spöttischen Beiklang). Georgs Ideale von einem Historismus à la Felix Dahn hatten sich überlebt und den Theorien Max Webers (Struktur- und Sozialgeschichte) Platz gemacht. Steinbachs Ära lag immerhin schon zehn Jahre zurück und sein hochbegabter Nachfolger Wilhelm Berger war nicht in der Lage gewesen, Fuß zu fassen und den erstklassigen Ruf zu halten. Reger ließ sich zwar bitten, doch tatsächlich brannte er darauf, nach Meiningen zu gehen, nichts lieber tuend, als in Bülows Fußstapfen zu treten, der dort in Weiden, als Reger noch ein Kind war, europäische Musikgeschichte geschrieben hatte.

Der Gedanke, dass dieser Herzog seinen Hofkapellmeister Reger niemals musizieren hörte (weder mit eigenen noch mit fremden Werken), verblüfft auch beim wiederholten Resümee. Verließ er sich bei dem allerletzten Projekt „Reger“ weniger blind als vielmehr taub auf den Rat Dritter, um, wenn dies schon beim Theater unmöglich war, wenigstens die musikalische Erfolgsgeschichte Meinings fortzuschreiben. Wohlgedenkt bereits zwanzig Jahre zuvor hatte Georg ein Gaslicht im Parkett des Theaters einbauen lassen, weil er schon damals nicht mehr den Schauspielern auf der Bühne akustisch folgen konnte, was ihn nach eigenem Bekunden nervös und „unausstehlich“ machte. Wiederum rund fünf Jahre später erwog er aus gesundheitlichen Gründen ernsthaft den Rücktritt von allen politischen Ämtern – und blieb dennoch.

Vielleicht erwuchs aus dem leidvollen Dahinsiechen des hochbegabten Pianisten, Kammermusikers und überaus produktiven Komponisten Wilhelm Berger auch ein gesteigertes Verantwortungsbewusstsein. Daran, dass Georg II. Reger besonders zugetan war, besteht kein Zweifel. Vor allem das enorme Leistungsethos imponierte dem Regenten. Davon, dass er den 1873, im Jahr seiner dritten Eheschließung, Geborenen anfänglich alle Sympathie entgegen brachte und wie einen Sohn in sein Herz zu schließen schien („da ist es beßer, ihn nicht zu ärgern“, 12. März 1911), zeugt die erhaltene Korrespondenz mit all



Max Reger mit der Meininger Hofkapelle

ihren oftmals so wenig „höflichen“ beziehungsweise höfischen Facetten, der Themenbreite von Konzertangelegenheiten bis hin zum Darmkatarrh.

Die gegenseitige Sympathie füreinander erreichte im Frühjahr und Sommer 1912 ihren Höhepunkt. Anlass zur Freude boten damals unter anderem die zurück liegenden erfolgreichen Orchestertourneen. Die Gewährung der pensionsberechtigten festen Anstellung und die Verleihung des höchsten Ordens beantwortete Reger mit der Widmung seines *Konzertes im alten Stil* (op. 123), dieser verhältnismäßig leicht zugänglichen Reminiszenz an Bachs Brandenburgische Konzerte, deren besonders feingliedrig gestaltetes Manuskript er Georg II. gleichfalls schenkte.

Der Regent begegnete Unbotmäßigkeiten, Eifersüchteleien, Tabubrüchen, Distanzverlusten, Grenzüberschreitungen, Minderwertigkeitskomplexen und Regers unerhörter Sucht nach Anerkennung erstaunlich altersmilde. Die noch im hohen Alter vorhandene Offenheit ist durchaus anerkennenswert, aber warum sollte er vom Erreichten, Erfolgreichen, Liebgewonnenen abrücken, zumal das Neue sich teils auf eine Art und Weise präsentierte, die so wenig seinem Lebensideal entsprach und sich auch die körperlichen Fähigkeiten, dies wahrzunehmen, schwanden. Das vorbehaltlose gegenseitige Zugetansein scheint denn auch in ein kleines Zeitfenster gepresst. Ein grundlegendes Missverständnis trat bald offen zutage: Der Herzog wollte nicht nur Erreichtes bewahren, sondern auch gewürdigt wissen (wie Reger im April 1913 zu hören bekam: „Hören Sie mal, Theuerster, zupfen Sie mir nicht am Ruhme meines Theater's herum [...]“). Reger indessen zielte auf Innovation ab, war bestrebt, die Dinge weiter nach vorne zu treiben, sich zu profilieren und testete damit merklich die Grenzen aus.

Nach der Widmung des *Konzertes im alten Stil* trat denn auch eine tief greifende Verstimmung zutage. Hinsichtlich des Musikfestes 1913 reagierte der Herzog reserviert. Reger wollte den Musikfestprogrammen Fritz Steinbachs, die den drei großen ‚B‘ (Bach – Beethoven – Brahms) gewidmet waren, programmatisch das große ‚R‘ (Reger) hinzufügen, wie Herta Müller treffend beschrieb. Dass ein Hofkapellmeister zu Georgs Geburtstagsfeier am 2. April ein eigenes Werk präsentierte, war bei den Vorgängern Eduard Grund und Emil Büchner nichts gänzlich Ungewöhnliches gewesen. Doch hatten ihm diese 1851 bzw. 1868 am Rande von Schauspielaufführungen eigens Festkompositionen kredenzt. Eine Ausnahme bildete Johannes Brahms' Auftreten mit eigenen Werken im Jahre 1886. Doch Brahms war ein Freund des herzoglichen Hauses und hatte zu keiner Zeit in einem Beamtenverhältnis am Meininger Hof gestanden. Der Herzog stutzte Regers Programm (was sollte der Ertaubte auch mit zwei Kammermusik-Matinee?), ließ seinen Hofkapellmeister aber grundsätzlich ge-

währen. Letztlich entzogen sich der Herzog und seine Frau der grenzwertigen Situation ganz, indem sie zu Jahresbeginn 1913 nach Cap Martin an der Côte d'Azur fuhren und Meiningen fernblieben. Zum darauf folgenden und letzten Geburtstag ließ sich Georg II. von Sachsen-Meiningen übrigens nicht noch einmal das Heft aus der Hand nehmen. Gespielt wurde zum 88. Geburtstag 1914 mit Shakespeares *Sommernachtstraum* zum wiederholten Male ein erklärtes Lieblingswerk, mit der Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy. Auseinandersetzungen gleich welcher Art hatte es dazu nicht bedurft, denn um diese Zeit kurte Reger nach dem Zusammenbruch Mitte Februar des Jahres in Meran.

Maren Goltz

Arme Poeten am Computer? Über Digital Humanities und Musikwissenschaft

Die digitale Revolution verändert die komplette Gesellschaft und mit ihr auch die Geisteswissenschaften. Seit einiger Zeit spricht man von „Digital Humanities“, den „digitalen Geisteswissenschaften“. Im Juli fand in Lausanne die „DH2014“, die „Internationale Konferenz für Digital Humanities“, statt. Mit dabei waren auch die Musikwissenschaftlerin Stefanie Steiner-Grage und der Musikinformatiker Frank Zalkow, beide Mitarbeiter am Max Reger-Institut. Ein Gespräch über Chancen und Risiken der neuen digitalen Wissenschaftswelt.

Wann haben Sie zum ersten Mal den Begriff „Digital Humanities“ gehört?

Stefanie Steiner-Grage: Das ist etwa drei Jahre her. Damals dachte ich, was soll denn das sein? Ist das etwa, wenn der arme Poet aus dem Dachkämmerchen plötzlich seinen Laptop aufklappt?

Frank Zalkow: Bei mir ist das schon etwas länger her. Ich habe mich aber nicht gewundert. Für Informatiker ist das Wörtchen „digital“ ja nichts besonderes.

Was sind denn Digital Humanities?

FZ: Ich sehe da zwei große Bereiche: Zum einen bedeutet es, dass man konventionelle geisteswissenschaftliche Forschung betreibt und digitale Mittel nur dazu nutzt, um die Ergebnisse zu präsentieren. Das ist nichts Neues und wird mittelfristig der absolute Standard sein. Der zweite Bereich ist der spannendere, wenn nicht sogar revolutionäre: Dabei werden für die Forschung computer-gestützte Verfahren angewendet, Computerlinguistik oder Computerphilologie.

Das klingt abstrakt.

FZ: Ist aber ganz konkret. Archäologen zum Beispiel werten Satelliten-Aufnahmen aus, um alten Siedlungen auf die Spur zu kommen. Germanisten durchsuchen tausende von Märchen und Fabeln aus dem 19. Jahrhundert nach bestimmten Topoi. Oder man findet heraus, ob schon Johann Sebastian Bach den Tristanakkord benutzt hat. Das habe ich selbst gemacht.

Und, haben Sie den Akkord gefunden?

FZ: Ja, tatsächlich, in einem Choral, da ist er sogar ganz expressiv dargestellt. Ich selbst hätte ja im Leben nicht das gesamte Bach-Werk durchforsten können, der Computer aber schon.

SSG: Die digitalen Methoden und Möglichkeiten verändern die Forschung ganz stark: Neu ist zum Beispiel, dass die Vernetzung der Wissenschaftler sehr viel

leichter möglich ist, vor allem durch das social net. Aber auch die Fragestellungen an sich ändern sich, und das Digitale kann einen sogar auf Fragen bringen, auf die man selbst gar nicht gekommen wäre. Eine Germanistin hat auf der Tagung in Lausanne davon berichtet, dass sie durch die Analyse von Twitter-Einträgen darauf gekommen ist, dass die Literaturnobelpreisträgerin Alice Munroe in Indonesien eine große Fangemeinde hat.

Was bringt einem denn eine solche Information?

SSG: Für sich genommen nicht viel, aber daran können sich spannende Forschungsfragen anschließen.

Machen das die Wissenschaftler dann auch?

SSG: Das sollten sie. Aber es ist durchaus ein Risiko der Digital Humanities, dass man vergessen kann, dass statistische Auswertung noch nicht die geisteswissenschaftliche Arbeit ist. Die fängt dann nämlich erst an. Es ist Aufgabe des Wissenschaftlers, die richtigen Fragen an den Bestand zu stellen und die Ergebnisse zu interpretieren. Wenn man nur auszählen lässt, wie oft Shakespeare in seinen Dramen das Wörtchen „rose“ verwendet hat, ist nichts gewonnen.

Wie gut ist denn das Reger-Institut für eine solche Forschung aufgestellt?

SSG: Verglichen mit anderen musikwissenschaftlichen Instituten sehr gut. Wir waren 2008 die ersten, die mit einer digitalen Notenedition auf den Markt gekommen sind, und so befassen wir uns seit Jahren mit den digitalen Möglichkeiten. Allerdings sind längst noch nicht alle Werke von Reger digital verfügbar, weil es einfach noch kein Programm gibt, das derart komplexe Noten einscannen und maschinenlesbar machen kann. Bei Texten ist das natürlich möglich, aber die knapp 10.000 Briefe, die Reger geschrieben hat, sind dennoch nicht im Volltext verfügbar. Das übersteigt einfach unsere Mittel, wir kämen ja jahrelang zu nichts anderem als zum Scannen und Nachbearbeiten! Aber der Bedarf ist da, Forschungsfragen haben wir genug.

Was könnte man denn damit machen, wenn die Daten digital verfügbar wären?

FZ: Das ist der Traum jedes Musiktheoretikers! Zum Beispiel um werkübergreifende Selbstzitate zu suchen. Wenn Reger irgendein Thema aus einem ganz anderen Werk im Krebsgang in der Mittelstimme zitiert, dann kann man das leicht herausfinden. Und interaktiv so aufbereiten, dass damit eine größere Zielgruppe erreicht wird. Das könnte letztlich dem ganzen Fach Auftrieb geben, möglich wäre etwa eine Musikanalyse-App fürs Smartphone.

SSG: Auch die Musikpraxis würde profitieren. Man könnte zum Beispiel innerhalb von Sekunden jedes Lied in jede mögliche Tonart transponieren. Und richtig spannend würde es dann, wenn verschiedene Institute dieselben Datenbanken, z.B. Briefkataloge, bestücken würden. Dann würde man Komponisten in noch größeren Zusammenhängen sehen können, sie zum Beispiel viel einfacher mit Literaten, Malern oder Politikern in Verbindung bringen. Dazu wird es so schnell aber nicht kommen.

Warum nicht?

SSG: Weil die Manpower fehlt. Und weil sich viele Institute sehr schwer damit tun, ihre Bestände öffentlich zugänglich zu machen.

FZ: Das verstehe ich überhaupt nicht. Davon würden doch alle profitieren, Hobbymusiker, Profimusiker, Musikwissenschaftler

SSG: Aber die Institute sind auf Forschungsgelder angewiesen. Und wenn weltweit jeder mit den Beständen arbeiten kann, kann auch plötzlich jeder einen Forschungsantrag auf der Basis von fremden Beständen stellen.

FZ: Aber für die ganze Gesellschaft wäre es gut, wenn alles im Internet wäre. Die bezahlt doch auch die Forschung.

SSG: Das mag sein. Museen und Bibliotheken mit fester Finanzierung haben diese Probleme jedenfalls weniger. Die Albertina in Wien zum Beispiel will ihre kompletten Bestände digital zugänglich machen, sodass man tatsächlich am Rechner durch die Albertina laufen und sich die Bilder ansehen kann.

Bei den Digital Humanities müssen ja Geisteswissenschaftler mit Informatikern zusammenarbeiten. Haben die eine ähnliche Arbeitsweise?

FZ: Überhaupt nicht, die kommen oft nur schwer zusammen. Deshalb haben am Reger-Institut auch alle Informatiker einen geisteswissenschaftlichen Background, die kennen dann beide Seiten. Informatiker gehen grundsätzlich völlig anders an Projekte heran: Die möchten zu Beginn genau festlegen, was ein Programm oder ein System leisten soll. Und Geisteswissenschaftler haben genau damit große Probleme.

SSG: Stimmt. Es ist ja gerade ein Charakteristikum der Geisteswissenschaften, dass man am Anfang eben noch nicht weiß, was am Ende rauskommt. Man arbeitet viel mit Analogien, prüft etwas, verwirft es wieder, es formen sich neue Gedanken und so weiter. Der Prozess ist am Anfang nicht klar zu beschreiben.

Im Juli haben Sie die Konferenz in Lausanne besucht. Was hat sie dort beeindruckt?

FZ: Ich fand ein Programm faszinierend, mit dem man herausfinden kann, zu welchem Zeitpunkt eine Tonaufnahme getätigt worden ist. Dazu muss man wissen, dass das Netzbrummen Schwankungen unterliegt und sich diese in einer Aufnahme niederschlagen. In manchen Ländern gibt es Datenbanken, die diesen Anteil aufzeichnen und so kann man die Schwankungen der Aufnahme mit den Aufzeichnungen vergleichen. Dadurch konnte ein Telefonat von John F. Kennedy auf die Minute genau datiert werden.

Stefanie Steiner-Grage ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Reger-Werkausgabe sowie Lehrbeauftragte am Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik der Hochschule für Musik Karlsruhe. Als konventionell ausgebildete Geisteswissenschaftlerin ist sie erst später zu den Digital Humanities gelangt und nutzt deren Methoden inzwischen – wo möglich und nötig – für ihre Forschung.

Eine unvergessene Stimme aus Dresden

Elfride Trötschel singt Reger

Das Leben der begnadeten Sängerin Elfride Trötschel beginnt 1913 in Dresden und endet 1958 in Berlin. Schon im Alter von acht Jahren verlor sie ihre beiden Eltern. Ihre große musikalische Begabung muss früh festgestellt worden sein.



Elfride Trötschel am Flügel, 1953

Die erste sängerische Ausbildung erfuhr sie durch den Dresdner Bass-Bariton Paul Schöffler, die weitere Ausbildung übernahm die Dresdner Altistin Helene Jung, die in drei Uraufführungen von Richard Strauss an der Semperoper mitgewirkt hatte. Jung förderte Trötschels hohen Sopran und zog ihre Stimme nicht in die Tiefe der Altstimme, wie es Elisabeth Schwarzkopf passiert ist. Bereits 1934 hatte Elfride Trötschel ihr erstes Soloengagement an der Dresdner Oper unter Karl Böhm. Damals wurden Karrieren in den großen Opernensembles behutsam angegangen, so dass die Stimme nie überfordert wurde und in Ruhe reifen konnte.

Das Dresdner Publikum liebte Elfride Trötschel ganz besonders und vergaß sie auch dann nicht, als sie nach Berlin ging. Immer wieder kam sie für Gastspiele nach Dresden, wo sie bis heute hoch verehrt wird und sogar eine Straße nach ihr benannt ist. Warum aber ist das so? Dies hat mehrere Gründe: Zum einen war sie ein Dresdner Kind und ihr Aufstieg vom Chor zur Solistin der Staatsoper wurde von den Opernfreunden genau verfolgt. Andererseits ist ihre Stimme durch die Feinheit ihres Vortrags und die Leuchtkraft ihres Timbres charakterisiert, wie das Sängerlexikon von Kutsch/Riemens ausführt. Sie ist wie alle großen Sängerinnen schon nach wenigen Takten an ihrem Stimmklang zu erkennen. Die Fotografien zeigen eine expressive Darstellerin von großer weiblicher Ausstrahlung. Im CD-Beiheft zu einer Ariensammlung (Ars Produktion *Legenden des Gesangs* Vol. 4) schreibt Jens-Uwe Völmecke: „Diese merkwürdige Traurigkeit in der Stimme,...ein melancholischer, unerklärbarer, in manchen Augenblicken permanent mitschwingender Unterton – [ist] für das Publikum rätselhaft und aus diesem Grunde so ergreifend.“

Auch die Tragik ihres so frühen Todes im Alter von 45 Jahren mag zu ihrer Bekanntheit beitragen. Man ist erinnert an die berühmte María Malibran (1808-1836), speziell in Dresden an Meta Seinemeyer (1895-1929) und Maria Cebotari (1910-1949).

Uwe Tellkamp hat in seinem großen Roman *Der Turm* aus dem Jahr 2008 die letzten zehn Jahre der DDR beschrieben. Er schildert das Dresdner Bürgertum, das die sozialistische Wirklichkeit aus seinen kultivierten Wohnungen auszusperrern versuchte und die berühmten Sänger der Dresdner Oper zu Hause immer wieder gerührt anhörte. Dass das Aussperren des Staates nicht gelang, kann hier unbeachtet bleiben. Entscheidend ist der Erinnerungswert, den Künstler wie Margarete Teschemacher, Margarethe Siems, Eva Plaschke von der Osten, Elisabeth Rethberg und Elfride Trötschel für die nach 1945 so benachteiligten alten Dresdner hatten. Die Kontinuität des Dresdner Musiklebens vom Kurhaus Bühlau als Ausweichspielstätte von 1946 bis zur Wiedereröffnung der Semperoper 1985 ist einmalig in ihrem Kulturwillen.



Elfride Trötschel als Bastienne,
ca. 1935

Nach dem Wiederbeginn des Opernbetriebs in Dresden verließen viele bedeutende Künstler die Stadt wegen der Einschränkungen der künstlerischen Freiheit in der DDR. So kehrte Joseph Keilberth Dresden resigniert den Rücken, und Elfride Trötschel ging nach Ost-Berlin an die Komische Oper zu Walter Felsenstein. Bald wurde sie Ensemblemitglied in der damaligen Städtischen Oper in West-Berlin, wohin sie der legendäre Intendant und Dirigent Heinz Tietjen berief. Dort war ihre Karriere auf dem Höhepunkt. Als sie 1958 starb, ließ sie ihren damals 13-jährigen Sohn zurück, der damit das gleiche Schicksal wie seine Mutter erlitt. Dass er selbst das Andenken an diese große Künstlerin so tatkräftig hochhält, wundert nicht. Er ist jedoch erstaunt, dass auch andere Menschen diese Erinnerungskultur pflegen.

Ausdruck dieser Erinnerungskultur ist die 2013 veröffentlichte Doppel-CD mit dem Liedrepertoire der lyrischen Sopranistin Elfride Trötschel. Sie ist Teil einer ganzen Reihe mit Aufnahmen der Sängerin, die in der „Semperoper Edition“ bei der Edition Günter Hänssler erscheinen. Die Reihe zeugt von der Vielseitigkeit Elfride Trötschels: Zu hören sind unter anderem ihre Partien als Ännchen und Agathe im *Freischütz* von Carl Maria von Weber, Marzelline im *Fidelio* von



Liederabend im Dresdner Kurhaus Bühlau mit Hans Löwlein, 1956

Ludwig van Beethoven, *Katja Kabanova* von Leoš Janáček und ihre berühmteste Rolle als *Rusalka* von Antonín Dvořák. Joseph Keilberth hat diese 1948 mit der Staatskapelle Dresden eingespielt.

Erstaunliches kann man aber von ihrem Repertoire berichten: Neben den klassischen Mozartpartien wie *Susanna* und die Gräfin in *Fi-*

garos Hochzeit, sowie *Pamina* in der *Zauberflöte*, sang sie auch *Cho-Cho-San* in Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* und sowohl *Mimi* als auch *Musetta* in *La Bohème*. Die *Eva* in den *Meistersingern von Nürnberg* war ihre einzige große Wagner-Partie. Daneben finden sich neuere Werke wie Hans Werner Henzes *Boulevard Solitude* (1950-52) und Gian Carlo Menottis *Heilige der Bleeker Street* (1954).

Das Beiheft der aktuellsten CD bietet ausführliche Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung, die allesamt um das Phänomen des Nichtvergessens nach über 50 Jahren kreisen. Das reiche Bildmaterial zeigt die Künstlerin in ihren großen Rollen und privat. Ein erschütterndes Foto lässt Elfride Trötschel beim *Meistersinger*-Gastspiel 1952 in Dresden vor geräumten Trümmerflächen stehen. Das Bild lässt den Aufbauwillen der Nachkriegsgeneration erahnen, sowie die Kraft, aus dem Nichts wieder das alte Dresden entstehen zu lassen – selbst gegen den Willen der damaligen Machthaber.

Die hier versammelten Lieder sind eine kostbare Ergänzung der Diskographie Elfride Trötschels, da sie allesamt Erstveröffentlichungen sind: Von Richard Strauss die *Ophelia-Lieder*, Mahler-Lieder, Paul Hindemiths *Marienleben*, Franz Schubert und Robert Schumann. Schließlich ist der Mitschnitt eines Liederabends vom 18. Juni 1956 im Dresdner Kurhaus Bühlau zu hören. Begleitet wird sie von Hubert Giesen, Richard Krauss und Michael Raucheisen.

Die wichtigste Entdeckung ist aber ihre Beschäftigung mit Reger. Die CD bietet folgende Lieder: *Flieder* op. 35 Nr. 4, *Der Himmel hat eine Thräne geweint*, op. 35 Nr. 2, *Waldeinsamkeit* op. 76 Nr. 3, *Des Kindes Gebet* op. 76 Nr. 22, *Zum Schlafen* op. 76 Nr. 59.

Bei dieser Aufnahme wird sie vom Dirigenten Hans Löwlein begleitet. Das Beiheft schreibt über Löwlein, seine Spur verliere sich. Dies ist jedoch nicht der Fall: Der Dirigent ging, nachdem er an der Frankfurter Oper gewirkt hatte, nach Basel und starb am 26. Juni 1992 in der Schweiz. Am 14. Dezember 1956 war die Sängerin für einen weiteren Liederabend in Dresden zu Gast, bei dem sie die Reger-Lieder *Das kleinste Lied*, *Des Kindes Gebet*, *Beim Schneewetter* und *Mariä Wiegenlied* sang. In Rundfunkarchiven sind noch weitere bisher unveröffentlichte Reger-Aufnahmen von ihr erhalten.

Die Pressereaktion auf den Liederabend im Dezember 1956 hob als besonders gelungen die Hindemith-Lieder hervor, während die Wolf- und Reger-Lieder „mehr schöner Gesang als Ausdruck waren“. Nach Auffassung des Verfassers liegt die Betonung hier wirklich auf dem „schön“, denn Elfride Trötschel kann bei diesen Liedern voll und ganz ihren lyrischen Sopran entfalten. Walter Felsenstein brachte es auf den Punkt, als er schrieb: „Die von Elfride Trötschel gesungenen Partien ergeben den besten Beweis für die ganz ungewöhnliche Vielfalt dieser großen Begabung, die über ihren Fleiß, über ihr großes technisches Können hinaus Beziehungen zu Bezirken hatte, die nur ganz großen Künstlern zugänglich sind.“

Hans-Gerd Röder



Beiheft zur Semper-Oper-Edition 7

Der Verfasser dankt Herrn Dr. Andreas Trötschel für seine liebenswürdige Hilfe und Bereitstellung der Fotografien aus seinem Archiv.

Wieder aus dem Depot hervor geholt: Die Reger-Büste des Bildhauers Theodor von Gosen

Nachdem das Hessische Landesmuseum Darmstadt die letzten sieben Jahre geschlossen war, hat es im September seine Türen wieder geöffnet. Das alte Museumsgebäude des Architekten Alfred Messel ist aufwändig saniert, die Sammlung neu aufgestellt. Wieder aus dem Depot hervor geholt wurde die erste Reger-Büste, die der Münchner Bildhauer Theodor von Gosen im Jahr 1903 angefertigt hat (siehe Titelblatt). Diese lebensgroße Büste befindet sich in einem Raum innerhalb der Gemäldegalerie, der dem Darmstädter Musikleben gewidmet ist.

Beim Eintreten in diesen Raum sieht man am anderen Ende einen unsicher wirkenden Mann, dessen Kopf im Verhältnis zum Körper klein erscheint. Aus der Nähe betrachtet, wandelt sich die Unsicherheit in Nachdenklichkeit. Das Bildnis Max Regers ist beinahe ein Torso; es reicht vorn fast bis zur Höhe des Bauchnabels herunter und hat einen deutlich ausgearbeiteten Ansatz der Schultern.¹ Als unterer Abschluss ist vorn ein Sockel angedeutet, der in drei Teile gegliedert ist. Im Mittelteil ist in abgerundeten Versalien der Schriftzug REGER zu lesen, im rechten und linken Seitenteil kauert je ein nackter Mensch mit einem befransten Schmuckband: links ein Mann und rechts eine Frau. Die Gestaltung des Sockels lässt den Einfluss von Symbolismus und Jugendstil erkennen. Die männliche Figur hält das Band vor die Scham, die weibliche lässt es in weitem Bogen wehen. Die Bänder sind das einzige Dynamische der sonst eher statischen Skulptur. Der Bildhauer unterstreicht durch den dreiteiligen Aufbau die Symmetrie des Namens „Reger“, die sich auch in der Kleidung fortsetzt. Reger trägt ein Hemd mit Kragen und verdeckter Knopfleiste, eine Fliege, eine Weste und einen Gehrock, der offen steht und locker herunter fällt. Die Weste macht zwei bis drei leichte Wellenbewegungen über der Brust. Die Haare sind schwungvoll nach hinten gekämmt, an den Stirnseiten zeigen sich bereits recht große Geheimratsecken.

Reger wendet den Kopf leicht nach rechts, was die Symmetrie des Sockels und Körpers bricht. Da keine Pupillen ausgearbeitet sind, hat sein Blick keinen Fokus. Durch den leicht gedrehten Kopf in die vom Betrachter aus gesehen linke Richtung wird der Blick auf Regers linkes Ohr frei; ein wohlproportioniertes, vielleicht fast etwas großes: Die Bedeutung des Ohres wird hier mindestens derjenigen der Augen gleichgestellt. Durch den leeren Blick ins Weite sieht es so aus, als würde Reger nicht schauen, sondern vielmehr horchen, wer da vor ihm steht. Überhaupt wirkt er sehr kurzsichtig, was auch am Fehlen seiner so

¹ Im Katalog des Hessischen Landesmuseums wird die Büste als „Hüftstück ohne Arme“ bezeichnet. Siehe: Bott, Gerhard (Hg.), *Bildwerke um 1800 bis 1970*, in: *Kataloge des Hessischen Landesmuseums*, Nr. 6, Hanau 1974, S. 46. (Höhe 81 cm, Breite 51 cm, Tiefe 31 cm)

charakteristischen Brille liegen könnte. Der nach links gewendete Kopf bewirkt auch, dass der Betrachter eher nach rechts geht, was im Hessischen Landesmuseum durch die Aufstellung unterstützt wird: Der Weg in die nächsten Räume führt rechts an Reger vorbei.

Die Lippen wirken melancholisch, sehr sinnlich, fast ein bisschen wulstig. Die Muskeln über den Augenbrauen sind stark ausgebildet, was den Eindruck eines nachdenklichen Charakters unterstreicht. Regers noch recht junges Alter von dreißig Jahren kommt im Profil am meisten zur Geltung. Allerdings wird von der Seite auch die ziemlich ungesunde Haltung des Nackens sichtbar, die nach vorn fallenden Schultern und der vorgeschobene Kopf. Silke Opitz urteilt: „Obgleich der groben Gesichtszüge, etwa der breiten Nase und der wulstigen Lippen, erscheint das Antlitz des Musikers introvertiert und feingeistig, ja nahezu edel.“² Hubertus Lossow stellte fest, die Büste zeige „nicht nur den Kopf, sondern auch den Oberkörper ohne Arme und bekommt so einen festen und geschlossenen, fast blockhaften Charakter. Die Kleidung wird nur leicht angedeutet, gerade so viel, dass sie den Block genügend differenziert. Aller Ausdruck aber wird im Kopf versammelt. Der junge, leicht verträumte Komponist wird mit nur wenigen plastischen Mitteln charakterisiert.“³ Susanne Shigihara wies in ihren Ausführungen über Regers Verhältnis zur Kunst darauf hin, dass Reger große Freude daran hatte, portraitiert zu werden: „Bereits 1903 – im Alter von 30 Jahren – schreibt er an den Verlag Lauterbach & Kuhn: ‚...einer unsrer ersten Bildhauer hier in München (von Gosen, der voriges Jahr in Paris die einzige goldene Medaille erhielt), hat mich heftigst gebeten, von mir Büste machen zu dürfen; er stellt das Werk dann aus hier; der Mann hat hier großen Ruf! Ich bin selbstredend darauf eingegangen und erhalten Sie selbstredend einen Abguß davon‘.“⁴ Außer der in Muschelkalk gehauenen Büste existieren zwei Ausformungen derselben in Gips, die sich heute in den Meininger Museen befinden. Eine davon stand zumindest zeitweise im Wohnzimmer von Regers Eltern.

Max Reger widmete dem Bildhauer Theodor von Gosen zum Dank für die Büste sein *Streichquartett d-moll* op. 74.⁵ In einem autobiografischen Text schrieb von Gosen: „Mit Reger war ich gut bekannt. Er saß mir zu einer Büste

2 Silke Opitz, *Max Reger (1873-1916) im plastischen Porträt*, in: *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress, Karlsruhe 1998*, herausgegeben von Alexander Becker, Gabriele Gefäller und Susanne Popp, Wiesbaden 2000, S. 146.

3 Schulz, Eberhard G. (Hg.), *Der Bildhauer Theodor von Gosen 1873-1943*, mit einer Einführung von Hubertus Lossow, München 1979, S. 11.

4 Zitiert nach Susanne Shigihara, *Max Reger und die bildende Kunst*, in: *Reger-Studien 2. Neue Aspekte der Regerkforschung*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden 1986, S. 136., Brief vom 2.5.1903.

5 Für ausführliche Information zum Streichquartett d-moll op. 74 siehe: Susanne Popp, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen, Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, München 2010, Band 1, S. 358-362.

und hat mir dafür eines seiner schönsten Quartette gewidmet. Das war so ein wahrhaft kommunistischer Ausgleich. Die Hauptsache war, dass man etwas machte und etwas, das einen innerlich interessierte.“⁶

Von Gosen interessierte sich nicht nur für das Portraitieren, sondern auch für Musik. Er spielte Geige und war selbst Mitglied



Philomena, Emma und Josef Reger im Wohnzimmer, zwischen 1902 und 1905, rechte obere Ecke: Theodor von Gosen's Max Reger

eines Orchesters, das von Franz Strauss, dem Vater von Richard Strauss, geleitet wurde. Auch Franz Strauss saß dem Bildhauer als Modell. Die schon 1897 entstandene Bronzestatue ist allerdings ganz anders gestaltet als das Regerbildnis. Sie hat viel bewegtere Linien, ist naturalistischer und geht eher in die kunsthandwerkliche Richtung, während das Regerbildnis sich um Individualität und zugleich um eine gewisse Idealität in der Darstellung des Komponisten bemüht.

Im Hessischen Landesmuseum teilt Reger sich den Raum mit anderen Musikern, die im 19. Jahrhundert in Darmstadt wirkten: Neben Reger hängt der Hoforganist Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846), in einem Gemälde von Gotthelf Leberecht Glaeser (1784-1851) aus dem Jahr 1824. Im Raum sind außerdem vier Instrumente ausgestellt⁷ und an drei Hörplätzen kann Musik gehört werden, die in Darmstadt komponiert wurde: Werke von Christoph Graupner (1683-1760), Georg Joseph Vogler (1749-1814) und Rinck. Ein Hörplatz steht direkt vor Reger; so ist es zwar möglich, die Reger-Büste im Sitzen zu betrachten, doch ist dafür eigentlich der Sockel zu hoch. Bedauerlich ist auch, dass keine Musik Regers zu hören ist. Warum Reger in diesem Raum steht, wird auf einer Tafel, die mit „Musik“ überschrieben ist, mit einem knappen Satz kommentiert: „Großherzog Ernst-Ludwig (1868-1937) führte die Tradition Darmstadts als Musikstadt weiter, so durch zahlreiche Konzerte Max Regers.“

Zum neuen Konzept des Hessischen Landesmuseums gehört ein Ausstel-

6 *Dokumentation Theodor von Gosen. Selbstbiografie* (Januar 1933), in: Schulz, Eberhard G. (Hg.): *Der Bildhauer Theodor von Gosen 1873-1943*, München 1979, S. 29-40, S. 32.

7 Die ausgestellten Instrumente sind ein Octochord, eine Oboe (um 1825), eine Stockflöte-Oboe (um 1750), eine Rokoko-Harfe (um 1740).

lungsformat, das sich „Blickfang“ nennt und in dem thematisch angeordnet Höhepunkte der Sammlung zu sehen sind. Der erste „Blickfang“ ist mit „Stille Musik“ überschrieben und befindet sich in beinahe unmittelbarer Nachbarschaft zu von Gosens Regerbildnis. Um drei monumentale Iphigenien-Gemälde Anselm Feuerbachs sind hier Werke von Arnold Böcklin angeordnet: ein Selbstbildnis Böcklins, die *Prometheuslandschaft* (1885) und die *Italienische Villa im Frühling* (um 1890). *Venus Anadyomene* (1869) entsteigt dem Meer, zwei Putti zerren ihr fliegend ein irisierendes Tuch weg, das aus dem Stoff Wasser gewoben ist. Der Bezug zur Musik von Bildern wie *Liebesfrühling* (1868) und *Sieh es lacht die Au'* (1887) wird dem Besucher auf kleinen Tafeln erklärt: „Der zeitgenössische Bildbetrachter erkannte im Bildtitel mühelos das Zitat aus Richard Wagners ‚Parsifal‘: „Auch deine Träne wird zum Segenstau. Du weinst – sieh' es lacht die Aue!“

Drei Skulpturen bilden hier ein spannungsreiches Ensemble: Jean-Baptiste Carpeaux' (1827-1875) *Susanna surprise* aus dem Jahr 1873 (Regers und von Gosens Geburtsjahr): Viel Wind und Aufregung begleiten den erschreckten Blick der beim Bade Überraschten. Im Werk des französischen Bildhauers Carpeaux tauchen Musik und Bewegung immer wieder auf; in seiner Figurengruppe *La Danse*, die er für die Hauptfassade der Pariser Oper schaffte, ist die von Spontaneität gezeichnete Ausdruckskraft vielleicht am deutlichsten zu sehen. Im Gegensatz zur bewegten *Susanna* steht die strenge *Kassandra* von Max Klinger (1857-1902), die im Hessischen Landesmuseum derzeit ebenfalls vor den Feuerbach'schen Iphigenien platziert ist. Klinger, der Reger, obwohl dieser das wünschte, zu Lebzeiten nie portraitiert hat, hat hier eine Cassandra „in angespannter Konzentration auf ihre inneren Visionen und mit dem bitteren Wissen der Vergeblichkeit ihrer Prophezeiungen dargestellt.“⁸ Dritte Skulptur ist die Allegorie *Der Frühling* von Aristide Maillol (1861-1944). Der Frühling steht hier als nackte junge Frau mit einem Blumenband auf der Brust (Bronze 1912).⁹

Die Gemäldegalerie ist im unübersichtlich verwinkelten Kargel-Bau (1984) untergebracht. Mit starken Wandfarben wird versucht, den Räumen ein unterschiedliches Ambiente zu geben. Die Farben gehören aber auch zu einer allgemeinen Kunstinszenierung wie sie auch in anderen Museen zu erleben ist: etwa im Bode-Museum in Berlin, im neu eröffneten Landesmuseum in Münster, das sich am neuen Konzept des Rijksmuseums in Amsterdam orientiert hat, und anderen. Ein Besuch des neu gestalteten Hessischen Landesmuseums in Darmstadt lohnt sich in jedem Fall.

Almut Ochsmann

⁸ Text auf der Tafel unter der Bronzeskulptur im Hessischen Landesmuseum Darmstadt.

⁹ Ergänzt wird das Ganze noch durch weitere Werke: ein an einem Bildteppich orientiertes, großformatiges Bild des Malers Walter Crane (1845-1915): *A masque for the four seasons* (1905-09). Böcklin-Bilder zwischen den Iphigenien: *Euterpe* (1872), die Muse der Lyrik und des Flötenspiels, und: *Adagio* (1873). *Frühlingsreigen* (1909), *Frühling* (1912) und *Sphinx* (1904) von Franz von Stuck und Wilhelm Lehmbrucks *Büste der Frau Lehmbruck* (1909)

Grußwort für Susanne Popp

Liebe Susanne,

es ist jetzt fast ein Vierteljahrhundert her, seit wir uns kennengelernt haben. Schon vor unserer ersten persönlichen Begegnung, 1991 bei einer Tagung anlässlich von Mozarts 200. Todestag in Salzburg, warst Du mir seit langem als oberste Instanz der Reger-Forschung vertraut. Dass Du damals mit so mancher meiner Thesen zu Regers Mozart-Verständnis nicht einverstanden warst, hat Dich nicht abgehalten, mich 1998 zu einem Reger-Kongress nach Karlsruhe einzuladen. Das war für mich ein wichtiger Anlass, meine Sicht auf Reger zu erweitern und meine Auseinandersetzung mit diesem Komponisten auf eine neue Grundlage zu stellen. Für die Festschrift, die 2004 zu Deinem 60. Geburtstag erschien, durfte ich einen Aufsatz über Regers Lied *Aeolsharfe* beitragen, auf den Du mit sehr herzlichen Zeilen geantwortet hast; Deine wunderbare Karte steckt immer noch in meinem Exemplar des Buchs.

Dann kam das Jahr 2006, wieder ein Mozart-Jahr. Ich hatte einen Ruf auf eine Professur für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik in Karlsruhe erhalten, zum Wintersemester sollte ich meine Tätigkeit beginnen. Doch schon vor der Sommerpause hattest Du mir geschrieben und mich um ein Gespräch gebeten. Es ging um den Plan für eine neue Ausgabe der Werke Regers. Zu den Voraussetzungen für die Bearbeitung des Antrags, der bei der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz eingereicht werden sollte, gehörte eine Kooperationsvereinbarung zwischen dem Max-Reger-Institut und der Hochschule für Musik Karlsruhe. Ob ich denn bereit wäre, an einem solchen Projekt mitzuwirken? Natürlich stimmte ich zu, obwohl ich der Sache skeptisch gegenüberstand. Damals galten Musikergesamtausgaben als eine aussterbende Spezies, die Chancen auf Genehmigung eines neuen Editionsprojekts schienen mir gering. Aber ich hatte mich geirrt und selten habe ich mich über eine Fehleinschätzung so gefreut wie in diesem Fall: Das Konzept der Reger-Werkausgabe (RWA) als Hybrid-Edition, die einen gedruckten Text mit einer digitalen Ebene verknüpft, fand die Zustimmung der Akademie, der Antrag wurde bewilligt. Im Jahr 2008 konnten die

Arbeiten beginnen, 2010 lag bereits der erste Band vor und schon die ersten Reaktionen machten deutlich, dass die RWA eine Pionierleistung auf dem Gebiet der modernen Musikedition darstellt. Eine Vision, Deine Vision wurde Wirklichkeit.

Im Zusammenhang mit der RWA habe ich zum ersten Mal erlebt, was mich seither immer wieder fasziniert: die Energie und Ausdauer, mit der Du Ideen, an die Du glaubst, entwickelst, und die Freude und Leidenschaft, mit der Du Dich für deren Verwirklichung einsetzt. Immer geht es Dir dabei um die Sache, nie um Dich selbst. Daher ist es gar nicht einfach, Dich so zu ehren, wie Du es verdienst. Die erwähnte Festschrift, in konspirativer Heimlichkeit entstanden, hast Du akzeptiert, das Bundesverdienstkreuz, das Dir 2007 verliehen wurde, ebenfalls. Als aber vor fünf Jahren Dein 65. Geburtstag nahte, war aus wohlinformierten Kreisen zu erfahren, dass Du diesen Tag unter Ausschluss der Öffentlichkeit begehen wolltest, und so geschah es dann auch.

Zum Siebzigsten aber lass Dir, liebe Susanne, auf diesem Wege herzlichst danken für Dein großartiges Wirken, das weit über Reger hinaus reicht und vielen Menschen Glück und Freude beschert. Ich wünsche Dir und uns von Herzen, dass es noch lange so weitergehen möge.

Thomas



Susanne Popp hat am 26. November Geburtstag

Waagrecht

- 6 Stehen in Reih und Glied: Die mächtigsten (9 SENKRECHT), wenn einer Reger spielt
- 7 Freiwilliger Flintenträger der Fußtruppe
- 8 Prost, sagenhafter König! Max-Reger gibt's Dunkel oder im Koffer
- 10 Spielend ließen sich in (3 SENKRECHT) Böcklins ... erleben
- 12 In (3 SENKRECHT) hat Reger ... gebadet und ... komponiert

Senkrech

Kritiker über den *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie*: „Eine Men-

- 1 schen(...) ersten Ranges, die unter Strafe gestellt werden sollte.“
Fokussierte Gans Schaf, nicht nur Reger
- 2 Wo Elsa das Licht und Max das Meer erblickte
- 3 Max Regers relevantestes Stück – findet youtube (Stand: Oktober 2014)
- 4 Erst schwarz, dann rot
- 5 Strauss Gips, aber Reger Gips nich'. War ihm zu schwer, dem Max-Freund
- 9 Max
- 11 Bart ab, Note weg, mit der scharfen (9 SENKRECHT) ohne r

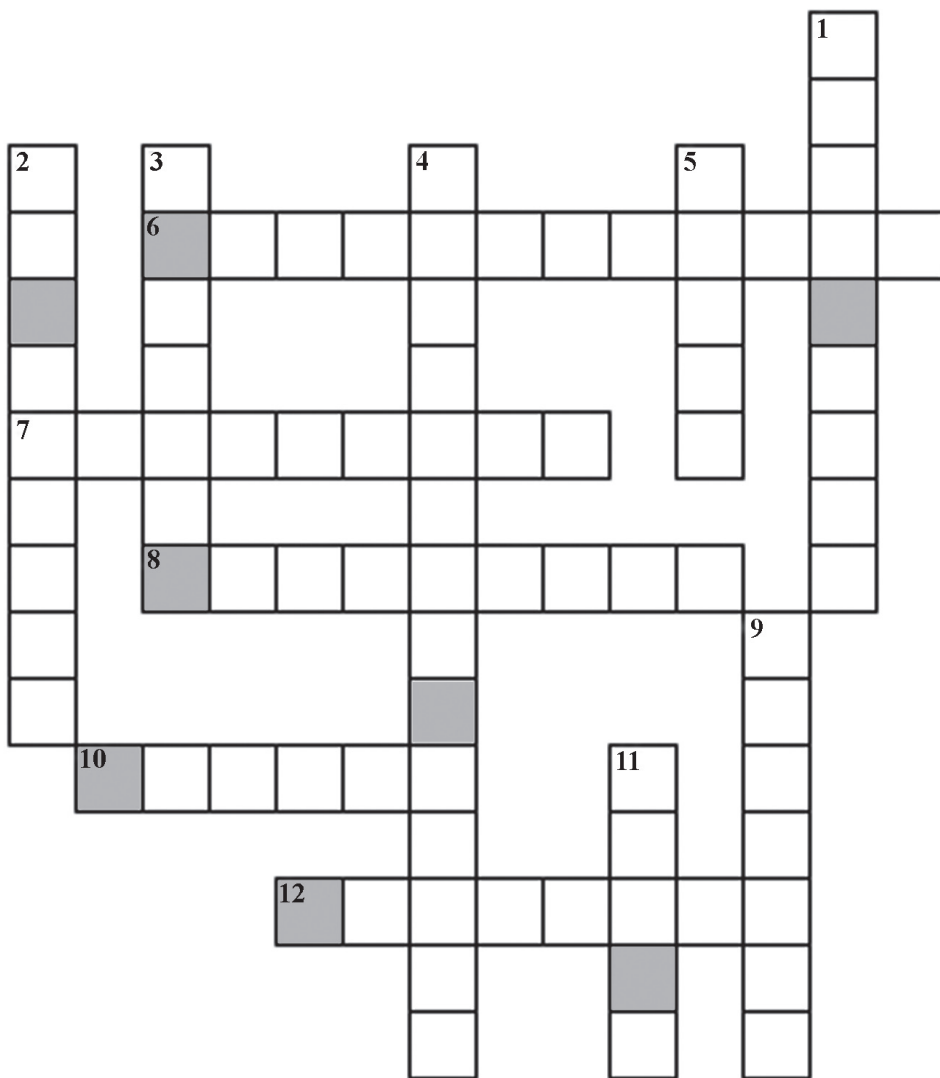
Die Buchstaben in den schraffierten Feldern ergeben den Namen eines Komponisten und Reger-Zeitgenossen (Vor- und Nachname).

Das Lösungswort senden Sie bitte bis zum 31. Januar 2014 an ochsmann@max-reger-institut.de oder per Postkarte an Almut Ochsmann, Werderstraße 31, 76137 Karlsruhe. Unter den richtigen Einsendern wird diesmal die neu erschienene CD Max Reger: *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie*, Orgeltranskription von Heinrich Walther (OrganumClassics) verlost. Der Gewinner wird in der nächsten Ausgabe der Mitteilungen genannt, der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

Lösung des Reger-Rätsels aus den Mitteilungen Nr. 25 (2014)

Waagrecht: 1 KUHGLOCKEN 5 BRIEFE 9 Brüder BUSCH 10 OHREN 11 Fritz STEIN

Senkrech: 2 KONZERTHETZE 3 LISZT (Brief Regers: „Liszt muß einer gespielt haben, ehe er an meine „Elefanten“ gehen kann.“) 4 HEXENSCHUSS (ein Grund für Regers Kur in Meran, Kinderreim: „Morgens früh um sechs...“) 6 Musikverleger Fritz SIMROCK 7 WEIDEN 8 OPER 9 BOHNEN (Regersche Mahlzeit laut dem Zeitgenossen Otto Michaeli)



Das Lösungswort lautete FELIX MOTTL. Gewonnen hat Herr Albert Sebald, Weiden. Herzlichen Glückwunsch!

Moritz Chelius

Aktuelles

Die Internetseite www.reger2016.de ist jetzt verfügbar. Sie soll als zentrales Verzeichnis aller Veranstaltungen, die etwas mit Reger zu tun haben, dienen. Auf dieser Seite kann jeder sein Konzert, seinen Vortrag oder seine Ausstellung eintragen, so dass alle Interessierten den Überblick behalten.

Das Landesjugendorchester Nordrhein-Westfalen tourt mit einem Programm, in dem Max Regers *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* op. 108, Arnold Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16, Franz Schuberts „Memnon“ und „Nacht und Träume“ in der Bearbeitung für Orchester von Max Reger und Alban Bergs *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten* von Peter Altenberg op. 4 nebeneinander stehen. Am Ende der Tour steht ein Konzert in Köln am 18. Oktober 2014 im Funkhaus am Wallrafplatz von 19 bis 21 Uhr. Außerdem wird eine CD mit dem Programm produziert. Die musikalische Leitung hat Hubert Buchberger.

Das Hessische Landesmuseum Darmstadt hat nach sieben Jahren Schließung wieder geöffnet. Wieder zu sehen ist dort die Reger-Büste des Bildhauers Theodor von Gosen aus dem Jahr 1903. (siehe Titelseite)

Vom 16. November 2014 bis Mai 2015 zeigt das Museum für Sepulkralkultur in Kassel eine Gemeinschaftsausstellung vom Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. (AsKI): *DIE VERWANDLUNG — Sterben und Trauer 1914-1918*. Dort wird es auch eine Ausstellungseinheit des Max-Reger-Instituts mit Hör-Stele geben.

Am Dienstag, dem 18. November 2014 um 20 Uhr spielt das Busch Kollegium Karlsruhe im Gebrüder Busch Theater Hilchenbach ein Konzert mit Kammermusik für Klarinette und Streicher von Adolf Busch, Max Reger und Wolfgang Amadeus Mozart.

Im nächsten Heft:

Gespräch mit dem Maler Johannes Grützke, Werkstattbericht: Ein Reger-Logo entsteht, und andere Reger-Themen



Max Reger im Jahr 1902, in dem er dem Bildhauer Theodor von Gosen Modell saß