universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„*Die Nonnen* op. 112.
Geschichte, Historizität, Analyse und Verflechtungen eines ‚Herzblutwerkes' von Max Reger"

verfasst von / submitted by

Matthias Guschelbauer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 836
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Musikwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

Danksagung

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mich beim Verfassen dieser Masterarbeit unterstützt haben.

Den Mitstudierenden des anregenden Masterseminars bin ich dankbar, denn durch ihr Feedback wurde ich in meiner Themenwahl bestärkt und in der ersten Ausarbeitung des Konzepts unterstützt.

Dem Max-Reger-Institut Karlsruhe danke ich für die zur Verfügung gestellten Quellen, allen voran Jürgen Schaarwächter für die vielen Ratschläge in den letzten Jahren und speziell zu diesem Projekt.

Besonderer Dank gilt auch meinen beiden Korrekturleser*innen und Birgit Lodes, die sich die Zeit genommen haben, die Arbeit in kurzer Zeit sorgfältig und gewissenhaft zu begutachten. Ihre wertvollen Verbesserungsvorschläge haben der Arbeit den letzten Schliff gegeben.

Meinem Freund Marcel Kraupp möchte ich für die große Unterstützung und maßgebliche inhaltliche Beratung danken, ohne die ich diese Arbeit sicherlich nicht in diesem kurzen Zeitraum hätte fertigstellen können.

Schließlich möchte ich diese Gelegenheit nutzen, meinen Eltern für die uneingeschränkte Unterstützung während meines Studiums zu danken und für die Bestärkung, meinen Weg zu gehen.

Helle Silberglocken schwingen
durch den kühlen Tempelhain,
junge heiße Seelen singen
in die stille Nacht hinein:
„*O süße Mutter des Einen,*
um den wir beten und weinen,
Maria, nimm dich unser gnädig an!“

Wieder tönt das Liebeszagen
voll unsäglich bangem Laut,
zitternd, wie das ängstige Klagen
einer sterbenden Braut:
„*O süßer Sohn der Einen,*
wir beten zu dir und weinen,
Christ, unser Herr, hör’ deiner Mägde Flehn!“

Sieh, und aus dem goldnen Rahmen
tritt der Heiland nun herfür,
dass er ihre Stirn berühr’,
und die Lippen hauchen Amen!
Tiefer noch beugen die Reinen
das Knie und lächeln und weinen –
in roten Herzen blüht ein Wunder auf.

Inhalt

Danksagung....1
1. Einleitung....6
2. Historische Betrachtung von Max Regers *Die Nonnen* op. 112....11
2.1. Textdiskussion mit Boelitz....12
2.2. Kritik an der Dichtung....15
2.3. Werkgenese....20
2.4. Uraufführung....31
2.5. Rezeption....35
3. Historismus in Regers Werken....45
3.1. Regers Verhältnis zur „Alten Musik“....46
3.2. Der Nonnengesang in *Die Nonnen*....51
3.3. Fazit....55
4. Analytische Betrachtung von Regers *Die Nonnen*....58
4.1. Semantische Dimensionen....58
4.2. Überlegungen zur Gattung....77
5. Verflechtungen von Regers *Die Nonnen* mit thematisch ähnlichen Werken....82
5.1. Verflechtungen in Regers Werken....82
5.2. Verflechtungen in Nonnen-Werken....94
5.2.1. Sehnsucht nach „normalem“ Leben....95
5.2.2. Unerfüllte weltliche Liebe....101
5.2.3. Erotik....108
5.2.4. Diabolie....117
6. Conclusio und Ausblick....121
Quellenverzeichnis....123
Abbildungsverzeichnis....140
Tabellenverzeichnis....141
Verzeichnis der Notenbeispiele....141
Personenregister....141
Werkregister....143
Anhang: Ausgewählte Rezensionen....145
Abstract....152

1. Einleitung

Die Figur der Nonne war schon früh Protagonistin in Werken der Musikgeschichte, und das vor allem in der Rolle einer Frau, die sehnsuchtsvoll nach Veränderung strebt – sei es nun der Wunsch nach einem frommeren Leben, nach transzendentalen Erfahrungen oder der Vereinigung mit Jesus Christus. Doch noch viel öfter wurden die konträren Sehnsüchte thematisiert: die schmerzliche Erinnerung an einen zurückgelassenen Geliebten, der Wunsch nach einem „normalen" Leben außerhalb der Klostermauern und gar die aus diesem Unglück resultierende Todessehnsucht. Finden sich diese Themen seit dem Mittelalter vor allem in mündlich überlieferten Volksliedern wieder, begegnen uns vermehrt ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert Kompositionen, in denen Nonnen eine zentrale Rolle spielen. Unzählige Lieder und Chorwerke, aber auch Opern sind im deutschen Sprachraum bekannt, darunter Kompositionen von Franz Schubert (1797–1828), Robert Schumann (1810–1856) und Johannes Brahms (1833–1897). Die Texte stammen dabei von ebenso berühmten Dichtern wie Ludwig Uhland (1787–1862), Joseph von Eichendorff (1788–1857) und Justinus Kerner (1786–1862), manche Gedichte wurden mehrfach in Ton gesetzt. Im 19. Jahrhundert zeichnet sich also eine deutliche Zunahme an Dichtungen und Vertonungen ab. Der abwertende Unterton, der in den Volksliedern vorherrschte, wich einem romantisierenden Rückblick auf vergangene Zeiten, als das Kloster als ein Ort der Begegnung des Menschen mit einer höheren Macht galt. Es ist die seltsame Kombination aus fortschreitender Säkularisierung und gesteigerter Religiosität, die im 19. Jahrhundert das allgemeine Interesse an unglücklichen und mystischen Nonnen hob.

Zwischen langen mehraktigen Opern und zahlreichen kurzen Chorwerken und Liedern ist mir nur ein Werk bekannt, das sich durch seine Faktur abhebt und einer eindeutigen Zuordnung zu einer Gattung entzieht: *Die Nonnen* op. 112 von Max Reger (am Ende des „langen 19. Jahrhunderts" im Jahr 1909 komponiert) stellen weder ein musikdramatisches Werk dar – trotz ihres klaren dramatischen Verlaufes – noch ein Lied – trotz ihrer sich strophenhaft wiederholenden Formteile. Ungeachtet dessen scheinen sie inhaltlich eine logische Konsequenz aller vorangegangenen Kompositionen zu sein, gewissermaßen ein Kulminationspunkt, ein „Schlüsselwerk"[1] der Nonnenvertonungen des 19. Jahrhunderts. Zudem nehmen *Die Nonnen* auch in Regers Schaffen einen wichtigen Platz ein. Sie sind ein „Schlüsselwerk" insofern, als Reger hier eine neuartige „poetische Grundhaltung" einnimmt, die sich in „neu[en] Klangwirkungen und modalen Wendungen" äußert.[2] Er entwickelte mit ihnen ein Klang- und Themenmodell, das er später immer wieder aufnahm und bediente. Zudem komponierte Reger *Die Nonnen* zu einer Zeit, als er sich vom Zwang seiner Verleger, leicht spielbare, gut verkäufliche Musik zu liefern, lösen wollte und eine Reihe von „Herzblutwerken"[3] schuf, die ihm persönlich wichtig waren. Zu dieser Gruppe großdimensionierter Hauptwerke zählen auch *Die Nonnen*, deren Plan zur Vertonung er schon jahrelang in sich trug und nun endlich ausführen konnte. Diese Umstände (die zentrale Rolle als „Schlüsselwerk" der Nonnenvertonungen und in Regers Œuvre sowie die Kategorisierung als „Herzblutwerk") und die Tatsache, dass *Die Nonnen* in der Forschung bislang nur marginal untersucht wurden, haben mich veranlasst, meine Masterarbeit diesem Werk zu widmen.

---

1 In Anlehnung an Michael Kube: „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk: Max Regers Nonnen op. 112", in: Alexander Becker / Gabriele Gefäller / Susanne Popp (Hrsg.), *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XIII), S. 273–286.

2 Ebd., S. 281f.

3 Reger am 1. Oktober 1907 an Henri Hinrichsen, zit. n. Susanne Popp / Susanne Shigihara (Hrsg.): *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1995 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 13), S. 204

Im ersten Kapitel des Hauptteils wird eine ausführliche historische Betrachtung des Werkes vorgenommen. Dazu gehören die Textdiskussion Regers mit dem Dichter Martin Boelitz (1874–1918), die allgemeine Kritik an der Dichtung und das Verhältnis zwischen Text und Musik, die Werkgenese im Detail samt Untersuchung der Quellen, die Uraufführung in Dortmund und schließlich die Rezeption durch die Presse.

Im zweiten großen Kapitel gehe ich dem Historismus in Regers Werken und dessen Verhältnis zur „Alten Musik“ nach, da sich der Komponist in seinem op. 112 explizit an alter Kirchenmusik orientierte – ein Umstand, der bezeichnend für Regers Schaffen im Allgemeinen ist und gleichzeitig zum bereits geschilderten romantisierenden Rückblick auf Nonnen vergangener Zeiten passt. Doch wie authentisch ist Regers Umsetzung des „Alten Stils“? Wie viel wusste man zu seiner Zeit über ältere Musik? Kam es Reger überhaupt auf eine authentische Nachbildung dieser Musik an?

Im dritten Kapitel steht die analytische Betrachtung der *Nonnen* im Fokus. Dabei geht es erneut um die Frage des Verhältnisses zwischen Text und Musik, dem ich an dieser Stelle vor allem durch eine Analyse der Form, Themen, Motive und Tonsymbolik nachgehe. Dadurch soll gezeigt werden, wie vielschichtig Reger den Text auf Wortebene, Satzebene und Werkebene musikalisch umsetzte. Zudem sollen an dieser Stelle Überlegungen zur Gattung angestellt werden, die *Die Nonnen* in Regers Gesamtwerk, vor allem aber unter den vokalsymphonischen Werken, in einem neuen Licht erscheinen lassen.

Nach der umfassenden historischen und analytischen Betrachtung von Regers op. 112 sowie dessen Historizität in den ersten drei Kapiteln ist die Basis dafür geschaffen, *Die Nonnen* im vierten Kapitel mit vorangegangenen Nonnenwerken, die dem Komponisten möglicherweise als Inspiration dienten, und einem nachfolgenden, zu

vergleichen. Dabei war mir wichtig herauszuarbeiten, inwiefern Regers Chorwerk sich in die Reihe der Nonnenkompositionen eingliedert. Welche allgemeine Stimmung haben diese Werke? Gibt es Elemente und Symbole, die immer wieder vorkommen? Wie werden thematisch ähnliche Gedichte (etwa wenn es um die unglückliche Liebe geht) vertont? Doch nicht nur in Werken anderer Künstler lassen sich Parallelen zu Regers *Nonnen* finden, auch in Regers eigenem Schaffen tauchen bestimmte Topoi wiederholt auf: *Der 100. Psalm* op. 106 weist im ersten Satz eine op. 112 ähnliche ekstatische Steigerung auf, der *Gesang der Verklärten* op. 71 handelt ebenfalls von Transzendenz, in *Die Weihe der Nacht* op. 119 tritt Gott in Erscheinung. Am nächsten verwandt sind *Die Nonnen* vermutlich mit *Der geigende Eremit*, einem Satz aus den *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin* op. 128. Schließlich nimmt das Lob Gottes im vorletzten chorsymphonischen Werk Regers, in *Der Einsiedler* op. 144a, eine zentrale Rolle ein. Es erscheint angebracht, diese Verflechtungen innerhalb von Regers Œuvre noch vor den Verflechtungen mit anderen Nonnenwerken zu betrachten.

Im Hinblick auf den Umfang dieser Masterarbeit stellt sich unweigerlich die Frage: Wie grenzt man ein Themengebiet ein, das sich theoretisch gut über 400 Jahre hinweg betrachten ließe? Eine chronologische Untersuchung aller Nonnenwerke ist aufgrund von Platzgründen ausgeschlossen, auch, weil unmöglich sämtliche Werke ausfindig gemacht, zusammengetragen und ausgewertet werden können. Eine Nachzeichnung der geschichtlichen Entwicklung einer Auswahl von Werken müsste sich zu Recht der Gefahr stellen, als subjektiv oder willkürlich bezeichnet zu werden. Deshalb habe ich den Weg gewählt, die in den Gedichten und Vertonungen behandelten Themen zu besprechen und anhand exemplarischer Werke zu untersuchen. Dabei ist logisch, dass die vier Themenkreise dieses Unterkapitels 5.2. miteinander verwoben sind und sich die Sujets überschneiden: Die Sehnsucht einer unglücklichen Nonne nach einem weltlichen Geliebten hängt mit Todessehnsucht ebenso zusammen wie der Wunsch

einer verzückten Nonne nach der Vereinigung mit Christus im Jenseits. Deshalb sind die Grenzen dieser Unterkapitel fließend zu verstehen, sie bilden ein Themengeflecht. Ziel dieser Arbeit ist es, dem*der Leser*in mit der Lektüre einen fundierten Einblick in das heterogene und vielschichtige Genre der Nonnenvertonungen zu vermitteln, mit einem besonderen Augenmerk auf Max Regers *Die Nonnen* op. 112, die einen Höhepunkt in dieser Werkgruppe darstellen.

Die Notenbeispiele wurden allesamt mit dem Programm *MuseScore* neu gesetzt und sind der Reger-Gesamtausgabe[4] entnommen. Dabei wurden gelegentlich im Kontext weniger wichtige Parameter (Vortragsanweisungen, Dynamik, etc.) zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit weggelassen. Bei den Briefzitaten folge ich den Richtlinien des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, nach denen mehrfache Unterstreichungen in Regers Briefen **fett**, einfache Unterstreichungen *kursiv* gedruckt sind.

[4] Max Reger: „Die Nonnen op. 112“, in: Ulrich Haverkampf (Hrsg.), *Werke für Chor und Orchester*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1967 (Max Reger. Sämtliche Werke 29), S. 182–237.

2. Historische Betrachtung von Max Regers *Die Nonnen* op. 112

Der Umzug nach Leipzig Ende März 1907 markierte für Reger einen ersehnten Wendepunkt ins Positive: Die Berufung als Universitätsmusikdirektor und Kompositionsprofessor an das Leipziger Königliche Konservatorium bedeuteten für ihn jene Anerkennung, die ihm in München stets verwehrt geblieben war. War er in München regelmäßiges Opfer der lokalen Musikkritiker, setzte man sich in Leipzig für ihn ein. Adolf Wach (1843–1926), ein einflussreicher Juraprofessor und Schwiegersohn von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), zerstreute in einem Brief an den Sächsischen Kultusminister die vorgebrachten Bedenken, den katholischen Reger ins evangelisch geprägte Leipzig zu holen. Nicht nur die Aussicht auf die beiden Posten am Konservatorium dürften Reger zum Umzug in die Musikstadt bewogen haben; seine Hauptverleger *Lauterbach & Kuhn* sowie der Verlag *C. F. Peters* waren in Leipzig ansässig. Zudem war sein enger Freund Karl Straube (1873–1950) seit 1903 als Thomasorganist und Orgellehrer am Konservatorium tätig. Mit der Stadt verband er außerdem seit 1904 positive Erinnerungen: Im November dieses Jahres trat er in öffentlichen und privaten Konzerten vor das Leipziger Publikum und wurde euphorisch gefeiert, engen Kontakt knüpfte er dabei mit dem Gewandhauskapellmeister Arthur Nikisch (1855–1922).[5]

Die Freude über die neue Wirkungsstätte weckte in Reger einen ungeheuren Schaffensdrang, der mehrere groß angelegte Chor- und Orchesterwerke hervorbrachte, seine „Herzblutwerke".[6] Adolf Wach informierte er unmittelbar nach dem Umzug über seine Kompositionspläne, die er in den letzten Wochen und Monaten entwickelt

[5] Reger am 21. November 1904 an Elsa Reger, zit. n. Else von Hase-Koehler: *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig: Koehler & Amelang 1928., S. 130f.

[6] Reger am 1. Oktober 1907 an Henri Hinrichsen, zit. n. *Peters-Briefe*, S. 204.

habe und nun zu Papier bringen müsse.[7] Unter den im Brief angesprochenen Werken befinden sich beispielsweise die *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Adam Hiller* op. 100 für Orchester, das Violinkonzert op. 101 und *Der 100. Psalm* op. 106 für Chor und Orchester.[8] Michael Schwalb zählt in den Leipziger Jahren (April 1907 bis Oktober 1911) 22 „ausgedehnte Opera" und „großdimensionierte Werke",[9] von denen neben den bereits genannten Werken vor allem der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108, das Klavierkonzert op. 114 und einige Kammermusikwerke wie etwa das Streichquartett op. 109 und das Streichsextett op. 118 zu erwähnen sind. Ab 1909 widmete sich Reger vermehrt der Komposition von Chorwerken: *Der 100. Psalm* machte dabei den Auftakt, ihm folgten die a-cappella-Motette *Mein Odem ist schwach* op. 110 Nr. 1 und *Die Nonnen* op. 112, ein unvollendetes, zwölfstimmiges *Vater unser* WoO VI/22 im Jahr 1909/10 und *Die Weihe der Nacht* op. 119 für Altsolo, Männerchor und Orchester sowie die zweite Motette aus op. 110, *Ach, Herr, strafe mich nicht* 1911.

2.1. Textdiskussion mit Boelitz

Dass Max Reger seinem Freund Karl Straube im April 1909 knapp „Text wundervoll zum Chorwerk hab' ich – *höchst eigenartig! Ganz neu* in der Stimmung! Er ist von Boelitz!"[10] mitteilte, erweckt den irreführenden Eindruck, Reger sei eben erst auf den Text gestoßen. Tatsächlich war Reger das Gedicht *Die Nonnen* viel früher begegnet: Er korrespondierte bereits im Jahr 1901 mit dem Dichter Martin Boelitz über den Text und seine Änderungswünsche im Hinblick auf eine Vertonung des Gedichts. Den Kontakt zwischen Reger und Boelitz stellte der gemeinsame Freund Straube her, der

---

7 Reger am 1. April 1907 an Adolf Wach, zit. n. *Hase-Koehler-Briefe*, S. 162.

8 Reger hatte ursprünglich geplant, den 149. Psalm statt des 100. Psalms zu vertonen, siehe auch Kapitel 4.2.

9 Michael Schwalb: *Max Reger. Der konservative Modernist*, Regensburg: Friedrich Pustet 2018 (Kleine Bayerische Biografien), S. 66.

10 Reger am 27. April 1909 an Karl Straube, zit. n. Susanne Popp (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1986 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 10), S. 172.

seit 1897 am Willibrordi-Dom in Wesel, der Heimatstadt Boelitz', als Organist tätig war.[11] Schon der erste überlieferte Brief Regers an Boelitz hat *Die Nonnen* zum Thema und offenbart zugleich, dass die beiden bereits im Vorfeld in nicht erhaltenen Briefen über das Gedicht korrespondiert haben müssen. Denn Reger schreibt, nachdem er Boelitz für die Gedichte gedankt und über seine Absicht informiert hat, ein paar davon zu vertonen: „Herzlichsten Dank für die Änderung; aber verzeihen Sie meine Offenheit: die Änderung erreicht nicht das Original".[12] Die Änderungen betreffen die erste Strophe, Reger stößt sich vor allem an den Begriffen „dumpfe Feierglocken" und „junge Mädchenlippen" (siehe Abbildung 2). Stattdessen schlägt er „wehmutsweiche Glocken" vor, die ihm wohl besser zum Bild des nächtlichen Klosters zu passen scheinen, und „heiße, junge Seelen", die die erotische Komponente der Geschichte unterstreichen. Dass Reger dabei jene nicht erhaltene erste Gedichtfassung nicht ignoriert, sondern sich mit seinen Vorschlägen wieder daran annähert, legt folgende Äußerung nahe: „Sehn Sie, so wäre die erste wunderbare Fassung, auf die ich sehr viel Wert lege, konservierter".[13] Boelitz war also offenbar mit jener umgedichteten zweiten Fassung für Regers Geschmack vom ursprünglichen Wortlaut zu sehr abgerückt. Daraufhin überdenkt Boelitz die Strophe und sendet Reger einen nicht erhaltenen Brief, auf den Reger wiederum am 8. Juni antwortet.[14] Darin bittet er um weitere Änderungen, denn der Vorschlag Boelitz' scheint Reger auch diesmal nicht zuzusagen. Statt „hundert helle Glocken" solle Boelitz den Glocken einen eher „traumhaft verschleierten Klang" geben, denn „hell" sei Reger nicht stimmungsvoll genug und „hundert" zu nüchtern.

---

[11] Klaus Bambauer: „Der Komponist Max Reger und der Weseler Dichter Martin Boelitz", in: *Jahrbuch Kreis Wesel*, Kleve: Boss 1993, S. 20–26.

[12] Reger im April 1901 an Martin Boelitz, zit. n. *Hase-Koehler-Briefe*, S. 88.

[13] Ebd.

[14] Reger am 8. Juni 1901 an Martin Boelitz, zit. n. ebd., S. 89.

Erste Boelitz-Fassung:
?

Reger bittet Boelitz, die
erste Strophe zu ändern.

Zweite Boelitz-Fassung:
Dumpfe Feierglocken schwingen
durch den kühlen Tempelhain,
junge Mädchenlippen singen
in die stille Nacht hinein.

Erste Reger-Fassung (April 1901):
Wehmutsweiche Glocken schwingen
durch den kühlen Tempelhain,
heiße, junge Seelen singen
in die stille Nacht hinein.

Dritte Boelitz-Fassung:
Hundert helle Glocken schwingen
durch den kühlen Tempelhain,
heiße, junge Seelen [?] singen
in die stille Nacht hinein.

Zweite Reger-Fassung (8. Juni 1901):
Traumhaft verschleierte Glocken schwingen
durch den kühlen Tempelhain,
heiße, junge Seelen singen
in die stille Nacht hinein.

Gedichtsammlung *Frohe Ernte* (1905)
und vertonte Fassung (1909):
Helle Silberglocken schwingen
durch den kühlen Tempelhain,
junge heiße Seelen singen
in die stille Nacht hinein.

Abbildung 2: Chronologische Darstellung der Textänderungen in der ersten Strophe der Nonnen *durch Boelitz und Reger*

Leider sind keine weiteren Briefe über die Textänderungen erhalten, die nächste Fassung der ersten Strophe begegnet uns erst in der Gedichtsammlung *Frohe Ernte*, in der *Die Nonnen* 1905 erstmals veröffentlicht wurden. Darin findet sich jene Fassung, die auch Reger für die Vertonung verwendete. Es ist anzunehmen, dass Boelitz und Reger sich auf diesen Kompromiss geeinigt hatten: Die „hundert hellen Glocken" wurden durch „helle Silberglocken" ersetzt, die von Reger im April 1901 vorgeschlagenen „heißen, jungen Seelen" wurden mit einer kleinen Umstellung der Wörter übernommen.[15] Bei der Vertonung 1909 griff Reger erneut in den Text ein und schrieb in der dritten Strophe statt „und die Lippen jubeln Amen" „und die Lippen hauchen Amen". Im Hinblick auf die allgemein mystische und sinnliche Stimmung des Gedichts und die Gefühlswelt der Nonnen nach der körperlich wie seelisch erschöpfenden Christusvision erscheint ein gehauchtes Amen in der Tat logischer als ein gejubeltes Amen.[16]

2.2. Kritik an der Dichtung

Immer wieder wurde das Gedicht Martin Boelitz' in der bisherigen – wohlgemerkt – musikwissenschaftlichen Forschung kritisiert und ihm eine mindere Qualität unterstellt. Der schwül-pseudomystische Text sei heute nur noch schwer erträglich,[17] die Lyrik Boelitz' werde heutzutage grundsätzlich als Kitsch empfunden.[18] Speziell *Die*

---

[15] Martin Hollender: *Martin Boelitz Lesebuch*, Köln: Nyland 2018 (Kleine Rheinische Bibliothek 14), S. 113.

[16] Es drängt sich die Frage auf, ob es vielleicht auch zu den anderen beiden Strophen Diskussionsbedarf zwischen Dichter und Komponist gab, die Korrespondenzen dazu jedoch nicht erhalten sind. Dagegen spricht, dass Reger vermutlich gleich in den beiden Briefen von 1901 – und nicht in separaten Briefen – die anderen Strophen angesprochen hätte.

[17] Alfred Beaujean: „Der Tod tönt immer mit. Max Regers Werke für Chor und Orchester fast komplett, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 168 (23. Juli 1999), S. 47, zit. n. Hollender: *Martin Boelitz Lesebuch*, S. 127.

[18] Susanne Popp: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers", in: Rainer Cadenbach / Helmut Loos (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn: Voggenreiter 1996, S. 403. Immerhin ist anzumerken, dass Popp diese Aussage in

Nonnen seien keine hochrangige Lyrik, die offensichtliche Schwächen aufweise und deren süßlich schwüler Text stellenweise (etwa beim „Liebeszagen“ und dem „Klagen einer sterbenden Braut“) sogar peinlich berühre.[19] Tatsächlich könnte man diese Kritikpunkte am Großteil von Boelitz’ Werken anbringen und es sind genau diese Eigenschaften, die ihm zu Lebzeiten großes Lob in diversen Literaturzeitschriften einbrachten. Als Dichter der Neoromantik schuf er harmonische und stimmungsgeladene Bilder, wie etwa die Idylle der Natur und des Landlebens, aber auch geheimnisumwobene und elegische Gedichte, die Wehmut, Schwermut und Todeslust thematisierten.[20]

Die Nonnen sind in Boelitz’ viertem veröffentlichten Gedichtband, *Frohe Ernte. Noch einmal Verse*, enthalten, der 1905 beim Verlag *J. C. C. Bruns* in Minden erschien, und reihen sich nahtlos in seine Genredichtungen ein. Insgesamt vertonte Reger, dem auch andere Gedichte dieses Bandes vor Veröffentlichung bekannt waren, neun Texte daraus.[21] Dass es bereits zu Lebzeiten Boelitz’ auch Kritik an seiner Lyrik gab, darf nicht überraschen. Was aber doch verwundert und fast respektlos anmutet ist die Tatsache, dass selbst Herman Roth (1882–1939) die Dichtung in seinem Beitrag zu den *Nonnen* im Programmheft des Reger-Festes 1910 als „keineswegs besonders wertvoll“[22] bezeichnet. Es sei erst Regers Umsetzung und dessen „persönliche[r] Schwung, der sie [die Stimmung des Gedichts] hoch über das erhebt, was der […] zufällige poetische

---

der überarbeiteten Fassung des Aufsatzes von 1993 strich. Vgl. Dies.: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, in: Susanne Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*, erweiterte und überarbeitete Fassung, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 1993 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe X), S. 269–294.

19 Hermann Danuser: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus 2009, S. 209f.

20 Hollender: *Martin Boelitz Lesebuch*, S. 136.

21 Simone Winko: „Kitsch oder moderne Gefühlssprache? Zur zeitgenössischen Einschätzung und zur Emotionsgestaltung der Gedichtvorlagen Max Regers“, in: Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied. Tagungsbericht Karlsruhe 2015*, Stuttgart: Carus 2016 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXIV), S. 35, Fußnote 22.

22 Herman Roth: „Die Nonnen“, in: *Max-Reger-Fest Dortmund 7. 8. 9. Mai 1910. Festbuch*, Dortmund: W. Crüwell 1910, S. 81.

Vorwurf ursprünglich enthält".[23] Roth sagt damit, dass die Lyrik Reger vor allem als form- und stimmungsgebendes Element diente, ein „von Leidenschaft durchglühte[s] Gemälde" zu schaffen.[24] Tatsächlich finden sich im Schriftverkehr Regers immer wieder Aussagen über den Stimmungsgehalt des Werkes, sodass man meinen könnte, die hinter dem Gedicht stehende Geschichte sei nur Nebensache. Laut Michael Kube könnten *Die Nonnen* im Grunde auch ohne Text bestehen, da Reger eine „allgemeine[] Umsetzung des Textgehaltes" vornahm,[25] also gewissermaßen lediglich das Stimmungsbild vertonte. Wie in Kapitel 4.1. noch gezeigt werden wird, stimmt diese Einschätzung nur zum Teil. Zwar ist es richtig, dass es Reger auf die allgemeine Stimmung des Werkes ankam, doch auch auf Wortebene setzte er den semantischen Gehalt des Gedichts musikalisch um. Man kann *Die Nonnen*, folgt man den Ausführungen zu den Möglichkeiten der Textvertonung Walther Dürrs, als „Komposition ‚aus der Sprache'" verstehen.[26] Das bedeutet, dass die „Sprache […] zwar im Detail [die Musik erzeugt], […] aber im übrigen nur Mittel für eine weitgehend autonome musikalische Komposition [ist]".[27]

Wie ist nun Boelitz' Œuvre aus moderner Sicht zu bewerten? Die Boelitz-Forschung steckt noch in ihren Kinderschuhen: Bei der einzigen nennenswerten Publikation der letzten Jahrzehnte handelt es sich um ein Lesebuch, das Auszüge aus den Gedichtzyklen beinhaltet und von einem 22-seitigen Nachwort kommentiert wird.[28] Auch der Autor Martin Hollender meint, dass die Kritik an den oftmals

---

[23] Roth: „Die Nonnen", S. 82.

[24] Hugo Holle: *Regers Chorwerke*, München: Halbreiter 1922 (Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, Heft 3), S. 49.

[25] Kube: „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk, S. 280.

[26] Vgl. Walther Dürr: *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1994 (Bärenreiter Studienbücher Musik 7), S. 32f.

[27] Ebd.

[28] Hollender: *Martin Boelitz Lesebuch*, S. 126–148.

„klischeeüberladen[en]“ und „überkünstelt[en]“[29] Texten nachvollziehbar sei, doch sei dem entgegenzuhalten, dass Boelitz zu Lebzeiten eben sehr wertgeschätzt und gerade für seine lebensfrohe und neoromantische Lyrik gelobt wurde.[30] Und tatsächlich steuerte Boelitz, von dem Reger 27 Textvorlagen vertonte und der damit der meistvertonte Dichter Regers ist,[31] auch den beliebten Text zum wohl bekanntesten und erfolgreichsten Reger-Werk, *Mariä Wiegenlied* op. 76 Nr. 52, bei.

Letztendlich wurde aus den Kompositionsplänen von 1901 vorerst nichts. Der Grund hierfür ist nicht bekannt, die Textdiskussionen scheinen jedoch nicht ausschlaggebend gewesen zu sein, da man sich bereits auf die endgültige Textfassung geeinigt hatte, die acht Jahre später auch vertont wurde. Möglicherweise sah sich der 28-jährige Reger, der bis dato kein großes Chorwerk von entsprechender Länge komponiert hatte,[32] der Aufgabe nicht gewachsen. Auch ein gegenüber Karl Straube im Mai 1901 erwähntes *Christusoratorium*, zu dem ebenfalls Boelitz den Text liefern sollte, wurde nicht realisiert.[33] Erst im März 1903 nahm Reger sein erstes großdimensioniertes Chorwerk in Angriff, den kolossalen *Gesang der Verklärten* op. 71, der durch seine komplexe melodische, kontrapunktische und harmonische Faktur Ausführende und Hörende vor enorme Herausforderungen stellte.[34] Die Theorie von mangelndem kompositorischen

---

[29] Hollender: *Martin Boelitz Lesebuch*, S. 127.

[30] Sehr aufschlussreich, wenn es um die von Reger vertonten Dichter*innen der Jahrhundertwende geht, ist der Aufsatz von Winko: „Kitsch oder moderne Gefühlssprache?“, S. 29–47. Zum Diskurs über heute als kitschig wahrgenommene Gedichte siehe das Fazit auf S. 46f.

[31] Susanne Popp (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn. Teil 1*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1993 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 12), S. 30, Fußnote 3. Popp schreibt fälschlicherweise von 28 Boelitz-Vertonungen durch Reger.

[32] Die *Hymne an den Gesang* op. 21 für Männerchor und Orchester (1898) hat lediglich eine Dauer von 5 bis 6 Minuten (Susanne Popp [Hrsg.]: *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen* [Reger-Werk-Verzeichnis], Bd. 1, München: G. Henle 2010, S. 83).

[33] Vgl. Popp: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, 1993, S. 273. Zur möglichen Beziehung zwischen dem *Christusoratorium* und den *Nonnen* siehe Kapitel 4.2.

[34] Vgl. vor allem Kapitel IV.4.1. „Die Rezeption des *Gesangs des Verklärten*“ in: Petra Zimmermann: *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Styls‘*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 1997 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn XII), S. 175–178.

Selbstvertrauen als Grund für das Fallenlassen des Planes greift natürlich nur, wenn man davon ausgeht, dass Reger bereits 1901 eine Vertonung für Chor und Orchester im Sinn hatte; über die Gattung und Besetzung schrieb er damals jedoch nichts. Das nächste Mal tauchte das Projekt im Briefverkehr vom Dezember 1903 auf, als Reger eine Vertonung für Chor und Orchester plante.[35] Fritz Stein (1879–1861), der Reger seit seinen Studienjahren in Leipzig (1904–1906) persönlich kannte,[36] berichtet in seiner Reger-Biographie, das Gedicht habe Reger seit 1901 beschäftigt und ihn bereits im letzten Münchner Sommer, demnach also bereits 1906, zu musikalischen Skizzen angeregt.[37] Über diese Skizzen ist jedoch nichts Weiteres bekannt; außer dem Verlaufsentwurf von 1909 sind keine weiteren Vorstudien überliefert. Glaubt man der Aussage Steins bleibt erneut die Frage offen, warum Reger die Komposition nicht bereits früher, 1901, 1903 oder 1906, ausführte. Reger blieb jedenfalls mit Boelitz in Kontakt und vertonte von 1901 bis zur Komposition der *Nonnen* 19 Lieder zu Texten von Boelitz, sodass eine Rezension des Gedichtbandes *Frohe Ernte* folgerichtig resümierte:

> Bemerkenswert ist, daß Boelitz bereits seinen Komponisten, und zwar in Max Reger, gefunden hat. Dieser verwegene Kontrapunktiker, der in seiner Musik *rerum novarum maxime cupidus*, ein rastloser Neuerer ist, hält sich in der Lyrik von Nietzsche, Dehmel[38] oder George ängstlich fern und wählt mit Vorliebe einfachere Naturen, wie Busse[39] oder Boelitz, mit ihrem stillen, kleinen, reinen Gefühlskreis zur Liedkomposition.[40]

---

[35] Reger am 3. Dezember an Josef Hofmiller (Münchner Stadtbibliothek – Monacensia, Max-Reger-Institut Karlsruhe).

[36] Susanne Popp (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an Fritz Stein*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1982 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 8), S. 7.

[37] Fritz Stein: *Max Reger*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1939 (Die großen Meister der Musik 7), S. 56.

[38] Reger vertonte sechs Gedichte von Richard Dehmel (1863–1920), die alle vor 1905 veröffentlicht wurden. Zudem stand die Komposition eines „Geburtstagsoratoriums" auf Dehmels Text *Schöpfungsfeier, Oratorium natale* im Raum, die jedoch, ebenso wie die Vertonung des Textes *Lebensmesse*, nicht ausgeführt wurde (Popp: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers", 1993, S. 279–282).

[39] Carl Busse (1872–1918), Textdichter von Regers *Gesang der Verklärten* op. 71.

[40] Wilhelm von Wymetal: Rezension zu *Frohe Ernte* in *Die Zeit* 1056 (03.09.1905), S. 20.

2.3. Werkgenese

Reger fasste acht Jahre später, im Frühjahr 1909, den Entschluss, ein neues Chorwerk zu schreiben und beauftragte Straube mit der Suche nach einem geeigneten Text: „Bitte, such mir einen Text zu einem Chorwerk (mit Orchester) von 30 Minuten Dauer!“[41] Bereits kurz darauf hatte sich Reger für das Boelitz'sche Gedicht als Grundlage für sein neues Opus entschieden und schrieb am 5. April seinem Freund Philipp Wolfrum (1854–1919): „Anbei findest Du Text; ich werde denselben komponieren für gem. Chor, Orchester, u. die ganze Sache *dann* **Dir** *widmen*. Hoffentlich bist Du damit einverstanden!“[42] An Straube schrieb er Ende April: „Text wundervoll zum Chorwerk hab' ich – *höchst eigenartig! Ganz neu* in der Stimmung! Er ist von Boelitz!“[43] Was brachte Reger auf die Idee, das jahrelang liegengebliebene Gedicht nun endlich zu vertonen? Aufschlussreich ist hierbei ein Blick in die Konzerttätigkeit Regers, die als nicht zu unterschätzender Faktor die Themenauswahl für sein op. 112 beeinflusst haben könnte: Am 8. März 1909 leitete Reger in der Neuen Musikhalle in Hamburg das XI. Philharmonische Konzert.[44] Neben einer Symphonie von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), einer Arie aus Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) *La clemenza di Tito* und der 8. Symphonie Ludwig van Beethovens (1770–1827) standen drei Orchesterlieder von Franz Schubert auf dem Programm, gesungen von der Sopranistin Ernestine Schumann-Heink (1861–1936): *Der Tod und das Mädchen* in einer Bearbeitung für Orchester von Felix Mottl (1856–1911), *Erlkönig* in einer Bearbeitung von Hector Berlioz (1803–1869) und *Die junge*

---

41 Reger am 17. März 1909 an Karl Straube, zit. n. Popp: *Straube-Briefe*, S. 170.

42 Reger am 5. April 1909 an Philipp Wolfrum, zit. n. Jürgen Schaarwächter: *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente einer Künstlerfreundschaft*, Stuttgart: Carus 2021 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXV), S. 122.

43 Reger am 26. April 1909 an Karl Straube, zit. n. *Hase-Koehler-Briefe*, S. 210.

44 Ingeborg Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 2. Programme der Konzerte Regers*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1981 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 7,2), S. 337.

Nonne in einer Bearbeitung von Franz Liszt (1811–1886). Die Aufführung dieses Liedes muss in Reger das Bedürfnis geweckt haben, ein eigenes Werk mit ähnlichem Inhalt zu komponieren. Vielleicht erinnerte ihn das Sujet der inbrünstig betenden Nonne wieder an Boelitz' Gedicht, mit dem er sich vor einiger Zeit bereits intensiv beschäftigt hatte. Ein Argument für diese Annahme ist die ursprüngliche Betitelung seines neuen Chorwerkes als „Die jungen Nonnen" gegenüber seinen Verlegern,[45] die deutlich auf den Einfluss Schuberts verweist. Im April legte sich Reger also auf die Boelitz'sche Dichtung fest und informierte seine Verleger *Bote & Bock* darüber, ihnen noch in diesem Jahr unter anderem ein „kleineres Chorwerk" anbieten zu wollen.[46] Am 23. Mai wies er auf den besonders ungewöhnlichen Stimmungsgehalt des Gedichtes hin und machte dem Verlag die neue Komposition schmackhaft:

> Das neue Chorwerk, von dem ich Ihnen schrieb, das Sie noch 1909 erhalten, hat einen ganz einzigartigen Text; es ist das ein Stimmungsbild, wie wir es in der *gesamten* Chorliteratur bis jetzt noch *nicht* haben! Es ist ein Text von ganz wundervoller Poesie – „Die jungen Nonnen"![47]

Hierbei fällt erneut das Stichwort „Stimmungsbild" auf, unterstützt es doch die bereits von Roth geäußerte Annahme, Reger habe das qualitativ mindere Gedicht Boelitz' lediglich als inspirierenden Ausgangspunkt und formgebendes Gerüst für sein Tongemälde benützt. Am 28. Mai folgte die Übermittlung des Textes an den Verlag zusammen mit wichtigen Einblicken in die ästhetischen Vorstellungen und Anforderungen, die Reger an das neue Opus stellte:

> Anbei sende ich Ihnen den Text zu dem Chorwerk „Die Nonnen". Ich hoffe, dass er Ihnen ebenso ausnehmend gut gefallen [wird] wie mir! Ich werde aber den „Gesang der Nonnen" *nicht* in jenem „Liedertafelstyl" komponieren mit welchem Strauss in der „Salome" den Propheten Jochanaan charakterisiert! Der Gesang der Nonnen wird im *Gegensatz* zu dem mystisch-sinnlichen Stimmungsgehalt des übrigen Gedichtes in

---

[45] Vgl. Reger am 23. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. Herta Müller / Jürgen Schaarwächter (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote und G. Bock*, Stuttgart: Carus 2011 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXII), S. 81.

[46] Reger am 16. Mai 1909 an den Verlag *Bote & Bock*, zit. n. ebd., S. 75.

[47] Reger am 23. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. ebd., S. 81.

> *bewusst* ganz alter Art so z. B. in einer alten Kirchentonart im Style des 14[.]–15. Jahrhunderts gehalten, was dem Werke einen ganz aparten Reiz geben wird und muss! Diesen 2maligen Gesang der Nonnen werde ich *nur* für Frauenchor und *nur* mit Begleitung von *Bratschen* (geteilt diese!) […] komponieren und wird durch *diese* Begleitung ein höchst herber „jungfräulicher" Klang erzielt, der sich ganz enorm von der Klangfarbe der *anderen* Verse abheben muss. *Eine ganz grosse Steigerung* kann man bei den Worten: „Sieh, und aus dem goldenen Rahmen tritt der Heiland nun herfür" erzielen! Der Schluss dann in *höchster Verklärung*! Ich freue mich schon **sehr** darauf, wenn ich zum Schaffen dieses Werkes komme![48]

Diese detaillierten Vorstellungen die Gestaltung des Werkes betreffend offenbaren, wie weit Reger *Die Nonnen* bereits kurz nach dem Entschluss der Vertonung in seinem Kopf geplant und konzipiert hatte. Das spiegelt auch der rund 12 Seiten umfassende Verlaufsentwurf des Werkes wider, der klar strukturiert die Hauptgedanken der Komposition enthält. Wie sehr *Die Nonnen* Reger am Herzen lagen, zeigt sich auch im schnellen Tempo, mit dem die Komposition voranging: Zwar verbrachte Reger im Sommer sechs Wochen in Kolberg an der Ostsee und wollte die Partitur bis zum Ende des Jahres fertigstellen,[49] tatsächlich konnte er seinen Verlegern und Freunden jedoch von raschen Fortschritten berichten. Am 12. Juli war er fast mit der Einleitung fertig,[50] am 22. Juli mit der ersten Strophe[51] und am 26. Juli mit der Hälfte der Partitur.[52] Die Vertonung der dritten Strophe, der Schilderung der sich ekstatisch steigernden Christusvision, schien Reger am wenigsten Arbeit zu bereiten, informierte er doch ebenfalls am 26. Juli seinen Verleger Hugo Bock (1848–1932): „Mit den ‚Nonnen' liege ich in *argen* Geburtswehen!"[53] Knappe zwei Wochen später, noch bevor er überhaupt

---

48 Reger am 28. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 84f.

49 Reger am 13. Juni 1909 an Hugo Bock, zit. n. ebd., S. 93. Reger schreibt dazu: „Das neue Chorwerk: ‚Die Nonnen' erhalten Sie Ende des Jahres *sicher*. Früher ist mir nicht möglich, wenn nicht der liebe Herr Gott, 48 Arbeitsstunden pro Tag mir ‚extra' verleiht. Ich arbeite ja so wie so schon wie ein Vieh!".

50 Reger am 12. Juli 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 101.

51 Reger am 22. Juli 1909 an Karl Straube, zit. n. *Straube-Briefe*, S. 178. Spannend ist hierbei die Anmerkung Regers, die Komposition werde ein „sehr eigenartiges Ding", fast, als wäre er selbst über das Produkt seiner Beschäftigung mit dem mystischen Nonnentopos überrascht.

52 Reger am 26. Juli 1909 an Adolf Wach, zit. n. *Hase-Koehler-Briefe*, S. 215.

53 Reger am 26. Juli 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 107.

den Sommerurlaub an der Ostsee begonnen hatte, teilte Reger Straube zufrieden mit: „Thue Dir hiermit kund u. zu wissen, daß die ‚Nonnen' *fix u. fertig* sind."[54] An den Widmungsträger Wolfrum schrieb Reger am selben Tag: „*Soeben* habe ich das *Dir* gewidmete Chorwerk (mit Orch.) ‚Die Nonnen' vollendet! Warum antwortest Du darauf nie? Macht Dir die Dedikation *keine* Freude? Bitte, um Antwort!!"[55] Dem Verleger meldete er hingegen erst am 22. August, dass die Komposition abgeschlossen sei.[56] Vielleicht ist hierin auch jene „Tendenz zur Verschleierung"[57] durch Desinformation zu erkennen, zu der Reger neigte, um seinen Kompositionsprozess zu mystifizieren. Möglicherweise hatte Reger auch, wie in zahlreichen Anekdoten dokumentiert, die Komposition im Kopf vollendet, die Niederschrift jedoch noch nicht. Am Ende der Partitur ist jedenfalls der 5. August 1909 vermerkt, womit Reger die Vollendung des Notentextes der Komposition meinte. Die „rote Schicht", also die Vortragsbezeichnungen und Dynamikangaben, sowie die Erstellung eines Klavierauszuges folgten erst während seines Aufenthaltes in Kolberg. Doch wie schaffte es Reger, die 51 Seiten umfassende Orchesterpartitur in wenigen Arbeitswochen fertigzustellen? Die Antwort darauf gab Reger seinem Freund Fritz Stein, denn dieser schreibt in seiner Reger-Biographie:

> Bei größeren Werken trug er oft jahrelang nach der ersten Konzeption den Plan mit sich herum, um dann das bis in alle Einzelheiten im Kopfe fertige Werk in einem Zuge, in späteren Jahren meist ohne jede vorausgegangene Skizze, hinzuschreiben. Wörtlich sagte er mir einmal: „Jahrelang reift ein Werk in meinem Hirn. Über kurz oder lang platzt die Geschichte, und ich sitze eines Tages am Schreibtisch und schreibe Noten."[58]

---

[54] Reger am 7. August 1909 an Karl Straube, zit. n. *Straube-Briefe*, S. 179.

[55] Reger am 7. August 1909 an Philipp Wolfrum, zit. n. *Wolfrum-Briefe*, S. 127.

[56] Reger am 22. August 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 121.

[57] Rainer Cadenbach: „Konzept und Prozeß. Zur Spannung zwischen Werkbegriff und Werkerstellung bei Max Reger", in: Hermann Danuser / Günter Katzenberger (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1993, S. 105.

[58] Stein: *Max Reger*, S. 84f.

Genauso scheint es sich beim Langzeitprojekt der *Nonnen* zugetragen zu haben, obwohl hierzu sehr wohl ein umfangreicher Entwurf existiert. Um zu sehen, wie der Kompositionsprozess vonstattenging, ist ein Blick in den Entwurf notwendig. Dieser findet sich in einem Konvolut aus fünf ineinandergelegten Doppelblättern mit je 16 Systemen. Die paginierten Seiten 1–13 (1. Akkolade) nimmt der Entwurf von op. 112 ein, die Seiten 13–20 der Entwurf vom 12-stimmigen *Vater unser* WoO VI/22. Der Entwurf offenbart zunächst, dass Reger beide Werke am Klavier komponierte, nicht am Schreibtisch. Das ist an den dünnen, aber deutlich sichtbaren Strichen an den unteren Blatträndern erkennbar, die als Spur des weggeworfenen Bleistifts gedeutet werden können.[59] Inhaltlich fällt auf, dass der Entwurf zu großen Teilen mit der Stichvorlage übereinstimmt. Bereits hier finden sich wichtige Charakteristika des fertigen Werkes wie das *fis*-Tremolo der symphonischen Einleitung (S. 1), das erste Nonnengebet (S. 4), der Ostinato-Bass der dritten Strophe (S. 9) und die Ekstase der Nonnen bei dem Wort „Heiland" (S. 10) über einem Fis-Dur-Akkord (die Begleittöne der Trompeten sind in Buchstaben darunter notiert). Reger ging also mit bereits klaren Vorstellungen an den Entwurf heran. Zwei interessante Beobachtungen waren erst nach der Lektüre des aufschlussreichen Aufsatzes von Cadenbach möglich, der sich intensiv mit den Quellen zu Regers Werken auseinandersetzte: Erstens ist im Schriftduktus Regers im Lauf der Niederschrift eine gewisse Intensivierung feststellbar, was die These Cadenbachs unterstützt, Reger sei am Beginn jedes Entwurfs unsicher gewesen und erst mit fortschreitender Komposition selbstbewusster und präziser geworden.[60] Zweitens, und diese Beobachtung scheint noch aufschlussreicher über den Kompositionsprozess Regers zu sein, findet sich auch in diesem Entwurf das Phänomen, dass sich Reger bei der Komposition offenbar vom Platz auf dem Notenpapier beeinflussen ließ. Cadenbach liefert einige Beispiele aus Regers Œuvre,

[59] Cadenbach: „Konzept und Prozeß", S. 122.

[60] Ebd., S. 121.

bei denen just im Moment eines Seitenumbruchs im Entwurf auch eine Zäsur im Werk oder gar das Ende eines Formabschnitts zu finden ist. Durch die Anzahl dieser Stellen sei ein Zufall praktisch auszuschließen.[61] Im Falle der *Nonnen* findet sich eine derartige Zäsur etwa am Ende von Seite 8, woraufhin auf der nächsten Seite die dritte Strophe mit dem markanten Ostinato-Bass folgt.

Bei der Untersuchung der Streichungen in der autographen Reinschrift der *Nonnen*, die dem Verlag als Stichvorlage zur Verfügung stand, fallen die sogenannten „schwarzen Streichungen" auf. Dieser Begriff hat sich in der Regerforschung als Gegensatz zu den „roten Streichungen" etabliert.[62] Die Bezeichnungen „rot" und „schwarz" beziehen sich dabei auf die Tintenfarben, denn Reger pflegte den Notentext in schwarzer Tinte, die Vortragsbezeichnungen in roter Tinte zu notieren.[63] Bei „schwarzen Streichungen" handelt es sich also um Streichungen in einem früheren Stadium der Komposition, während „rote Streichungen" erst in der vollendeten Partitur vorgenommen wurden. Letztere gehen in den meisten Fällen, vor allem aber in den Leipziger Jahren,[64] auf Karl Straube zurück, der als Intimus Regers oft um eine Beurteilung der Komposition gebeten wurde. Die „schwarzen Streichungen" in den *Nonnen* könnten jedoch ebenfalls auf Straubes Anraten vorgenommen worden sein, da die Partitur größtenteils in Leipzig entstand, nur die rote Tintenschicht wurde in Kolberg ausgearbeitet. Ob Straube tatsächlich einen persönlichen Einblick in die Komposition nehmen konnte, ist nicht bekannt. Dokumentiert sind jedenfalls

---

[61] Cadenbach: „Konzept und Prozeß", S. 123f.

[62] Susanne Shigihara: „Zum Problem der Streichungen in den Reinschrift-Autographen Max Regers", in: Susanne Popp / dies. (Hrsg.), *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1988 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn VI), S. 201–226.

[63] Vgl. Susanne Popp: „Rot und Schwarz. Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers", in: ebd., S. 183–199.

[64] Cadenbach: „Konzept und Prozeß", S. 128.

mehrere Einladungen Regers zum Abendessen,[65] möglicherweise besuchte Straube Reger am Vorabend von dessen Abreise nach Kolberg (9. August 1909) und warf bei dieser Gelegenheit einen Blick auf das neue Werk seines Freundes, welches seit dem 7. August „*fix u. fertig*“[66] war. Die Streichungen in den *Nonnen* listet bereits Susanne Shigihara 1988 auf, jedoch ohne sie näher zu untersuchen.[67] Bernhard Huber widmet sich in seiner Arbeit zu den Streichungen bei Reger vor allem den Kammermusikwerken. Dennoch geht er auch kurz auf *Die Nonnen* ein.[68] Inhaltlich habe ich folgende Angaben von Shigihara und Huber übernommen und mit der Stichvorlage abgeglichen:

Seite	Abschnitt	Anzahl
S. 3	Einleitung (A)[69]	3 Takte
S. 7–8	Einleitung (A)	5 Takte
S. 12	1. Strophe (A)	1 Takt
S. 16–17	Zwischenspiel (C)	3 Takte
S. 27–28	2. Strophe (C)	5 Takte
S. 43	3. Strophe (D)	4 Takte
S. 46	3. Strophe (D)	1 Takt

Tabelle 1: Streichungen in der Stichvorlage

Diese recht überschaubare Menge an Streichungen ist für eine Komposition der Leipziger Jahre (1907–1911) ungewöhnlich, da in dieser Zeit eine „Streichungskurve“ zu beobachten sei, das heißt, dass besonders viele Streichungen vorkommen.[70] Vor allem die groß besetzten Werke seien davon betroffen, was zeigt, dass Reger bei seinen „Herzblutwerken“ strengere Anforderungen an sich selbst stellte und besonders

---

[65] Vgl. mehrere Postkarten Regers zwischen dem 31. Juli und dem 7. August 1909 an Karl Straube (*Straube-Briefe*, S. 178f).

[66] Reger am 7. August 1909 an Karl Straube, zit. n. ebd., S. 179.

[67] Shigihara: „Streichungen in den Reinschrift-Autographen Max Regers“, S. 218.

[68] Bernhard Huber: *Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Stuttgart: Carus 2008 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XX), S. 216f.

[69] Für eine Erklärung der Formteile siehe Kapitel 4.1. in dieser Arbeit.

[70] Shigihara: „Streichungen in den Reinschrift-Autographen Max Regers“, S. 203.

selbstkritisch mit seinen Kompositionen umging.[71] Die im Verhältnis zum Umfang der *Nonnen* – das 51 Seiten zählende Manuskript wird in diesem Punkt bei den Vokalwerken nur vom *100. Psalm* und dem unvollendeten lateinischen *Requiem* übertroffen[72] – geringe Anzahl an Streichungen sei daher eine Ausnahme.[73] Doch was genau steht unter den von Reger gestrichenen Passagen in der Stichvorlage von *Die Nonnen*, die in zwei Fällen ganze Seiten umfassen? Die ersten beiden Streichungen befinden sich in der instrumentalen Einleitung; auf die erste davon, eine Kürzung von drei Takten, folgt der erste Gefühlsausbruch (jener instrumentalen Parallelstelle zum Chorabschnitt „junge heiße Seelen singen"), der sich durch den ersten Paukenwirbel auszeichnet. Die zweite Streichung ist umfassender und betrifft 5 Takte, die direkt vor dem Einsatz des Chors „herausgeschnitten" wurden. Soweit unter der Tinte erkennbar, sah Reger hier eine Weiterführung des von den Bläsern dominierten Satzes vor. Grund für den gestrichenen Takt auf Seite 12 dürfte eine ästhetische Revision sein: Statt der wirkungsvollen Pause für den Chor und der erneuten Wiederholung der Worte „singen in die stille Nacht hinein" in den Takten 78 bis 81 sah Reger zuerst eine unmittelbare Wiederholung vor, die er durch die Streichung und eine Rasur in Takt 78 änderte. Huber bezeichnet diese Stelle als „korrigierende Streichung" und meint damit eine Streichung einer Passage, die danach leicht verändert niedergeschrieben wird.[74] Viel eher scheint es sich hierbei jedoch um eine „skizzierende Streichung" zu handeln, bei der Reger eine noch nicht fertig ausgeformte Idee verwirft.[75] Die nächste Streichung auf den Seiten 16 und 17 umfasst drei Takte des instrumentalen Zwischenspiels zwischen der ersten und zweiten Strophe der Dichtung und geschah aus nicht offensichtlichen Gründen. Erkennbar ist jedoch, dass Reger an dieser Stelle

---

71 Shigihara: „Streichungen in den Reinschrift-Autographen Max Regers", S. 202.

72 *Wolfrum-Briefe*, S. 147f., Bildunterschrift zu Abbildung 39.

73 Huber: *Dokumente eines ästhetischen Wandels*, S. 216.

74 Ebd., S. 31.

75 Ebd.

einen Bruch durch ein komponiertes Accelerando vorsah: Das markante Thema in den Bratschen wandelt sich bereits hier zu Sechzehntel-Läufen, während vor allem die Holzbläser eine wichtige Rolle in diesen drei Takten gespielt hätten. Die Streichung auf den Seiten 27 und 28 umfasst fünf Takte, die zwischen jenem Höhepunkt der zweiten Strophe auf dem homophon ausgerufenen Wort „Laut“ und dem chromatisch absteigenden, rhythmisch einprägsamen Abschnitt „zitternd, wie das ängstige Klagen“ steht (siehe Abbildung 3). Wie anhand der gestrichenen Gesangsstimmen erkennbar, wollte Reger hier ursprünglich nach einer Generalpause für den Chor diesen noch einmal mit einer homophonen Wiederholung des vorangegangenen Verses ansetzen lassen. Vermutlich gab er diesen Plan auf, da durch eine derartige Pause für Chor und wichtige Holz- und Blechbläser der aufgebaute Spannungsbogen gelitten hätte. Die ganzseitige Streichung in der dritten Strophe ist ebenfalls nicht leicht nachvollziehbar, da diese vier Takte den Folgenden nicht unähnlich sind. Die letzte Streichung der Partitur findet sich nach dem a cappella vorgetragenen Wort „weinen“ auf Seite 46 des Autographs. Einige der Instrumente, wie etwa die Fagotte, Kontrafagott, Trompeten, Hörner und Harfe hätten an dieser Stelle sehr ähnliche Passagen zu spielen gehabt, wohingegen die einprägsame Figur der Flöten in die ursprünglich schweigenden ersten Violinen gewandert ist. Im Chor hätte eine Generalpause gestanden, anstatt auf der dritten Zählzeit zu beginnen, wie es die korrigierte Fassung vorsieht.

Das Offenlegen des ursprünglichen Notentextes unter der Tinte zeigt, dass die Änderungen und Streichungen in der Stichvorlage von Regers op. 112 vielfältig sind, aber insgesamt die Verdichtung der Komposition, die Aufrechterhaltung von Spannungsbögen oder die Änderung von Begleitfiguren zum Ziel hatten.

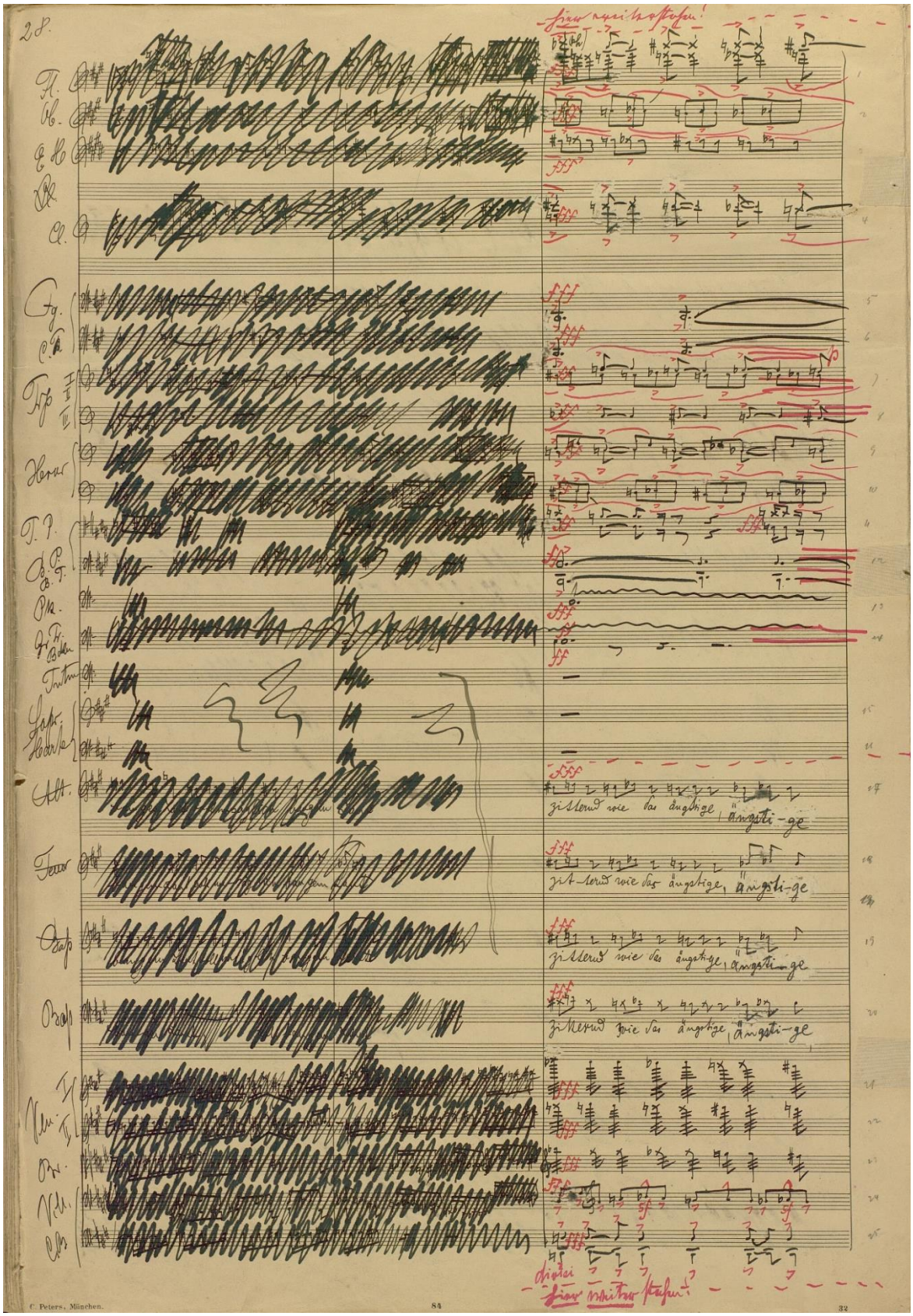


Abbildung 3: Schwarze Streichung in der Stichvorlage von Die Nonnen
(Quelle: Max Reger: Die Nonnen *op. 112, Karlsruhe, Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 058 [Stichvorlage Partitur], S. 28)*

Nach dem Exkurs zu den Quellen nun zurück zur Werkgenese beziehungsweise zu den Ereignissen nach der Komposition: Am 28. August wandte sich Reger, kurz vor der Fertigstellung des Klavierauszuges, an Gustav Bock (den Sohn Hugo Bocks, 1882–1953), um das Honorar für sein op. 112 zu besprechen. Ursprünglich hatte Reger mit dem Leipziger Verlag *Lauterbach & Kuhn* seit 1902 einen Vorkaufsvertrag auf Lebenszeit.[76] Nach dem Verkauf von *Lauterbach & Kuhn* an den Berliner Verlag *Bote & Bock* Ende des Jahres 1908[77] lud Reger den Eigentümer Hugo Bock zu einem persönlichen Kennenlernen in seine Leipziger Wohnung ein. Bei diesem Treffen am 21. oder 22. Jänner 1909[78] vereinbarte man wohl mündlich, dass Reger für jedes Orchesterwerk 10.000 M. (Mark) bekommen sollte. Auf diese Absprache berief sich Reger in jenem Brief vom 28. August, in dem er das Honorar für die Arbeit an den *Nonnen* zur Sprache brachte.[79] Er schlug für Partitur und Klavierauszug, dessen Manuskript er dem Verlag schenkte, lediglich 8.000 M. vor statt den vereinbarten 10.000 M. und begründete dies damit, dass der Verlag in diesem Jahr schon viele Werke von ihm gekauft und für die Übernahme von *Lauterbach & Kuhn* ohnehin eine hohe Summe bezahlt habe. Die verweigernde Antwort von Hugo Bock, der zu dieser Zeit in Karlsbad weilte,[80] erreichte Reger wohl bald darauf: Man bot ihm an, 4.000 M. sofort zu zahlen, 4.000 M. später. Am 2. September folgte ein erneutes Schreiben Regers an die Verleger mit dem Angebot, sich mit 7.000 M. zufrieden zu geben, die jedoch sofort zu zahlen seien, denn er müsse neben seiner eigenen Familie auch noch seine pflegebedürftige Mutter und seine Schwester finanziell unterstützen. Gleichzeitig brachte Reger seine Verwunderung darüber zum Ausdruck, dass der Verlag Richard Strauss (1864–1949) für seine *Sinfonia domestica* 36.600 M. zahlte, die nun

---

[76] Vgl. Reger am 19. Dezember 1902 an Carl Lauterbach und Max Kuhn, zit. n. *Lauterbach & Kuhn-Briefe*), S. 61.

[77] Ebd., S. 29.

[78] Vgl. Reger am 19. Jänner 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 31.

[79] Reger am 28. August 1909 an Gustav Bock, zit. n. ebd., S. 124–126.

[80] Vgl. Reger am 31. August 1909 an Gustav Bock, zit. n. ebd., S. 127.

unterbreiteten 7.000 M. für ein „derartig neues Chorwerk“ wie die *Nonnen* hingegen ein Problem darstellten.[81] Bereits bei seinem ersten Honorarvorschlag am 28. August brachte Reger Strauss ins Spiel, als er Bock versicherte, dass er nicht auf „Strauss'schen Bahnen“ wandeln würde, der seine Verleger „lediglich zum ‚Geldabnehmen‘“ benutze.[82] Am Tag darauf erhielt Reger nunmehr eine positive Antwort bezüglich des Honorarvorschlags. Da Gustav Bock, der die Manuskripte am 8. September persönlich aus Kolberg abholen wollte, plötzlich erkrankte, schickte Reger die Noten per Post (zusammen mit der ebenfalls in der Sommerfrische komponierten Hymne *An Zeppelin* WoO VI/21) nach Berlin und formulierte Instruktionen und Vorschläge den Stich betreffend in einem siebenseitigen Brief,[83] die hier wiederzugeben entbehrlich sind. Reger erhielt am 23. November die Korrekturfahnen und sandte den Korrekturabzug des Klavierauszugs nach erfolgter Durchsicht am 12. Dezember, jenen der Partitur am 3. Jänner zurück an *Bote & Bock*.[84] Die Drucklegung der Partitur, der Orchester- und Chorstimmen erfolgte schließlich im Jänner 1910,[85] während der gedruckte Klavierauszug bereits am 30. Dezember 1909 vorlag.[86]

2.4. Uraufführung

Die Nonnen gelangten im Rahmen des großangelegten Reger-Festes 1910 in Dortmund zur Uraufführung.[87] Der Geiger Henri Marteau (1874–1934) initiierte bereits im Frühjahr 1909 die Planungen für ein mehrtägiges Musikfest, bei dem ausschließlich Werke seines Freundes Reger auf dem Programm stehen sollten, um so das vielfältige Schaffen des Komponisten zu würdigen. Darüber hinaus waren Georg Hüttner (1861–

---

[81] Reger am 2. September 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 129f.

[82] Reger am 28. August 1909 an Gustav Bock, zit. n. ebd., S. 125.

[83] Reger am 8. September 1909 an Gustav Bock, zit. n. ebd., S. 135–138.

[84] *Wolfrum-Briefe*, S. 141, Fußnote 12.

[85] Popp: *RWV*, Bd. 1, S. 657.

[86] *Wolfrum-Briefe*, S. 141, Fußnote 12.

[87] Susanne Popp: *Max Reger. Werk statt Leben*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, S. 330–332.

1919), Leiter des Dortmunder Philharmonischen Orchesters, Carl Holtschneider (1872–1951), Leiter der Musikalischen Gesellschaft Dortmunds, und Karl Wilhelm Schmieding (1841–1910), Oberbürgermeister Dortmunds, an der Planung beteiligt. Bereits im Mai 1909 standen die Gründungsmitglieder des Festkomitees fest: Henri Marteau, Komponist und jüngst ernannter Generalmusikdirektor Philipp Wolfrum und der Bildhauer Max Klinger (1857–1920). Im Laufe der Monate konnten, vor allem auf Initiative Regers, unzählige Persönlichkeiten als Mitglieder für das Festkomitee gewonnen werden. Das Festbuch zählt auf drei Seiten 132 Namen auf, die aus den verschiedensten Gesellschaftskreisen kamen. Es umfasst 185 Seiten und beinhaltet neben einer Einführung in Regers Werk und Leben und dem umfangreichen Programm auch zahlreiche analytische Aufsätze zu den dargebotenen Werken, um die Reger seine Freunde und Kollegen gebeten hatte. Im Falle der *Nonnen* sollte ursprünglich Fritz Stein den Betrag verfassen,[88] der der Bitte Regers jedoch aufgrund einer Erkrankung nicht nachkommen konnte. Auch Karl Straube, der offenbar bereits zugesagt hatte,[89] schrieb die Analyse aus unbekannten Gründen nicht. Stattdessen verfasste der Musikschriftsteller, Arrangeur und Herausgeber Herman Roth[90] einen knapp fünf Seiten umfassenden Aufsatz, in dem er über den Charakter der *Nonnen* und die Themen resümiert.

Das Dortmunder Reger-Fest war bis dato das umfangreichste Musikfest, das sich Regers Schaffen widmete: An drei Tagen und einem Vorabend wurden acht Konzerte gegeben, die alle Gattungen umfassten, zu denen Reger Werke geschaffen hatte. Am zweiten Festtag, Sonntag den 8. Mai 1910, begann am Fredenbaum das erste Orchesterkonzert um fünf Uhr nachmittags. Am Programm standen neben dem

---

[88] Vgl. diverse Briefe Regers an Fritz Stein im Jänner und Februar 1910 (*Stein-Briefe*, S. 68–72).

[89] Reger am 31. März 1910 an Karl Straube, zit. n. *Straube-Briefe*, S. 191.

[90] Art. „Herman Roth“, in: *Deutsche digitale Bibliothek*, https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/116637838, Zugriff: 28.04.2022.

Symphonischen Prolog zu einer Tragödie op. 108 auch fünf Lieder, bei denen Reger die Altistin Gertrud Fischer-Maretzki (1886–1929) am Klavier begleitete. Danach wurden *Die Nonnen* op. 112 unter dem Dirigat von Julius Janssen (1852–1921) das erste Mal öffentlich aufgeführt, bevor man den Abend mit der *Serenade* op. 95 für zwei Orchester, von Reger selbst geleitet, beschloss. An der Uraufführung der *Nonnen* wirkte der Dortmunder Musikverein und das Philharmonische Orchester mit. Die Namen der 210 Sängerinnen und Sänger sowie der 88 Musikerinnen und Musiker wurden dabei im Festbuch abgedruckt.[91] Zu den 70 Musikerinnen und Musikern des Dortmunder Philharmonischen Orchesters kamen noch 13 Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Berlin und fünf Mitglieder des Städtischen Orchesters Essen verstärkend hinzu.[92] Ob die zusätzlichen Musiker, überwiegend Streicher, auch unterstützend für *Die Nonnen* gebraucht wurden oder nur für die *Serenade* op. 95, die ein zweites Streichorchester vorsieht, ist nicht bekannt. Der Schauplatz des Konzertes, der Festsaal am Fredenbaum, war mit rund 1.400 m² Fläche und Bestuhlungsplan von 1.185 Plätzen[93] (andere Quellen sprechen sogar von einer Kapazität von 3.000 Besucherinnen und Besuchern)[94] als einer der größten Saalbauten im Deutschen Reich bekannt[95] und somit überaus geeignet, eine Veranstaltung dieser Dimension mit entsprechend großem Chor und Orchester abzuhalten. Der Festsaal wurde von den Gebrüdern Meininghaus, Dortmunder Betreiber einer Klosterbrauerei und seit 1888 Besitzer der alten Gastronomie Fredenbaum, gebaut und am 14. Jänner 1889

---

[91] *Max-Reger-Fest Dortmund 7. 8. 9. Mai 1910. Festbuch*, Dortmund: W. Crüwell 1910, S. 165–167 und 169f.

[92] Ebd., S. 170.

[93] Hubert Nagusch: Art. „Fredenbaum“, in: *dortmund.de*, https://www.dortmund.de/de/leben_in_dortmund/stadtbezirke/stbzportal_innenstadtnord/leben_in_in/geschichte_in/fredenbaum_in/, Zugriff: 29.04.2022.

[94] Klaus Winter: Art. „Serie Nordstadt-Geschichte(n): Die Luther-Festspiele am Fredenbaum zum 400. Geburtstag des Reformators“, in: *Nordstadtblogger*, https://www.nordstadtblogger.de/serie-nordstadt-geschichten-die-luther-festspiele-am-fredenbaum-zum-400-geburtstag-des-reformators/ (2017), Zugriff: 29.04.2022.

[95] Nagusch: Art. „Fredenbaum“.

fertiggestellt. Die Akustik des neuen Saals wurde bereits bei den Proben zur ersten Großveranstaltung 1889 gelobt. Ab den 1860er Jahren ein Erholungsgebiet, das vor allem von der Arbeiterschicht genutzt wurde, entwickelte sich der Fredenbaumpark im Norden Dortmunds im Laufe der Jahrzehnte zu einem Veranstaltungsgebiet, in dem Messen, Pferderennen, Flugschauen und Ruderwettbewerbe abgehalten wurden, bevor 1912 der Luna-Vergnügungspark nach dem Vorbild des Tivoli in Kopenhagen eröffnet wurde. 1940 wurde der Park wegen Baumängel geschlossen, 1943 bei einem Bombenangriff zerstört. Die Ruinen des Festsaals standen noch bis 1958. Heute ist der Fredenbaumpark wieder ein Erholungs- und Veranstaltungsgebiet.[96]

Abbildung 4: Großer Festsaal am Fredenbaum (Fotographie um 1900)
(Quelle: https://maxreger.info/bild/?id=1910_dortmund-fredenbaum-innen, Zugriff: 29.04.2022).

[96] Nagusch: Art. „Fredenbaum“.

2.5. Rezeption

Jenes Nachmittagskonzert am 8. Mai 1910 war ausverkauft und brachte Reger den „stärksten und unmittelbarsten künstlerischen Erfolg".[97] Die *Allgemeine Musik-Zeitung* resümierte wie folgt: „Am glanzvollsten von allen Veranstaltungen verlief wohl das erste Orchesterkonzert im großen Fredenbaum-Saal".[98] Die Kritik stand dem neusten Werk Regers sehr positiv gegenüber.[99] Vor allem die unterschiedlichen Welten, die Reger in op. 112 kombinierte, faszinierten das Publikum:

> Das Gedicht gibt in jeder Strophe eine Art Teilung in Weltlichkeit und Gebet. Der ersteren widmet Reger sich mit Schwere und Kraft, während er dem letzteren keusche, kühle Harmonien gibt, die nicht wenig an die Gebetstunde in den katholischen Kirchen gemahnen.[100]
>
> Der Komponist weiß das Leidenschaftslose kirchlicher Musik in wirksamen Kontrast zu dem glutvollerer [sic] Ausdruck weltlicher Musik zu bringen.[101]
>
> Reger erzielt hier durch Gegenüberstellung kirchlich archaistischer und weltlich moderner Musik sehr schöne und eindringliche Wirkungen.[102]
>
> Welche Stimmung liegt nicht darin, wenn das Gebet des Frauenchors, dem die Begleitung eines Chors geteilter Violen mystische Klangfarben hinzufügt, *a cappella* in leeren Oktaven austönt! Welcher Ausdruck ringt sich in den wühlenden Orchestersteigerungen durch![103]
>
> Bewunderungswürdig ist gerade in diesem Werke die Durchdringung alter und neuer Harmonik, die organische Verbindung von altkirchlichen und neuweltlichen Tonalitäten, die unvergleichliche, an Brahms gemahnende Kunst, von der Überlieferung zu zeitgemäßen Errungenschaften eine natürliche Brücke zu schlagen,

---

[97] Paul Schwers: „Das Max-Reger-Fest in Dortmund", in: *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* 129 (11.05.1910), S. 1.

[98] Ders.: Rezension in der *Allgemeinen Musik-Zeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart* 37 (1910), Nr. 20, S. 469f.

[99] Ausgewählte Rezensionen finden sich in voller Länge im Anhang.

[100] Hugo W. Draber: Rezension in den *Hamburger Nachrichten* 222 (14.05.1910), zit. n. Ottmar Schreiber / Ingeborg Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 3. Rezensionen*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1981 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 7,3), S. 267–271.

[101] Bernhard Friedhof: „Max-Reger-Fest", in: *General Anzeiger für Dortmund und die Provinz Westfalen* 126 (09.05.1910), drittes Blatt, S. 1.

[102] Ders.: „Max Reger-Fest", in: *Musikalisches Wochenblatt* 8 (26.05.1910), S. 82.

[103] M[ax] G[raf]: Rezension in *Die Zeit* 3381 (23.02.1912), S. 2.

> auf altmeisterlichen Fundamenten mit allen Mitteln der modernen Technik fort und fort zu bauen. Das ist der wahre Fortschritt.[104]
>
> Im Ausdruck vergriffen, verfällt die ausgedehnte Komposition einer Stilmischung, die sich in der Zwiespältigkeit der Wirkung äußert.[105]

Wie man an der letzten Rezension von Julius Korngold nach einer Wiener Aufführung sieht, gefiel der von Reger plakativ konzipierte Kontrast nicht allen. Die Steigerung innerhalb der Formteile sowie die Gestaltung des Höhepunkts, der Ekstase der Nonnen, wurde in den Rezensionen ebenfalls oft aufgegriffen:

> Ueberaus schön gelungen ist die Steigerung der Empfindung von Strophe zu Strophe. Die Stelle „Sieh, aus dem goldnen Rahmen, tritt der Heiland nun herfür…“ ist mit einer Kraft musikalischen Ausdrucks wiedergegeben, die den Hörer ergreift.[106]
>
> Das über ein merkwürdig mystisch-religiöses Gedicht von Martin Böelitz aufgebaute Stück ist in der Stimmungszeichnung charakteristisch und steigert sich zu einer klanglich überwältigenden Klimax.[107]
>
> […] Aber einen grandios aufgebauten Schluß lässt er sich nicht nehmen.[108]
>
> Mit einer Steigerung, die ihresgleichen sucht, ist das monumentale Tonstück aufgebaut und löst mit seiner einheitlichen aber gigantischen Linienführung die tiefste Wirkung aus. Von den unzähligen intimen Feinheiten im Einzelnen können wir hier nicht reden, wir müssen uns darauf beschränken, festzustellen, daß das Kunstwerk als Ganzes den denkbar besten Eindruck hervorrufen mußte bei seiner geradezu vollendeten Anlage (da gab es doch einen Höhepunkt!) und bei dem reichen und tiefen musikalischen Gehalt.[109]
>
> Reger neues Chorwerk hält sich, im Gegensatz zu seinem berühmten 100. Psalm, in maßvollen Grenzen der aufgewandten Mittel. Es ist von einer sehr rein empfundenen Innerlichkeit und steigert sich an einigen Stellen zu einem starken Emporwachsen.[110]

---

[104] r. h.: Rezension in der *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 52 (04.03.1912), S. 6.

[105] Julius Korngold: Rezension in der *Neuen Freien Presse* 17061 (21.02.1912), S. 2.

[106] Friedhof: „Max-Reger-Fest“, (09.05.1910), S. 1.

[107] Paul Schwers: „Das Max-Reger-Fest in Dortmund III.“, in: *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* 130 (12.05.1910), S. 1.

[108] Draber: Rezension (14.05.1910), S. 270.

[109] H. K.: Rezension in der *Heidelberger Zeitung* 55/52 (3.3.1913), S. 3.

[110] K. K. Düssel: Rezension in der *Bonner Zeitung* 14 (14.01.1911), zit n. Schreiber / Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten 3. Rezensionen*, S. 291.

> Es gibt aber eine bedeutende, ausdruckstiefe Stelle in diesem Werke. „Sieh' und aus den [sic] goldenen Rahmen tritt der Heiland herfür": Eine gewaltige, packende Steigerung, deren mystischer Ton aus den Spannungen moderner Nerven geholt ist.[111]
>
> Wenn trotz aller Vorzüge im einzelnen der eigentliche Gipfelpunkt fehlt, so trägt die zu grunde liegende schwache Dichtung daran die Hauptschuld.[112]

Zwar verwundert die unikale Äußerung, der Komposition fehle ein Gipfelpunkt. Die Kritik an der „merkwürdig[en]"[113] Dichtung klingt jedoch häufiger an:

> Der dichterische Vorwurf von M. Boelitz gibt allerdings zu musikalischen Steigerungen wenig Gelegenheit. Um so mehr muß man die Kunst Regers bewundern, die in diesem Opus so viele musikalische und instrumentale Reize zeitigt.[114]
>
> Das Gedicht von Martin Boelitz, welches das Sehnen der Himmelsbräute in die Mystik eines Heilwunders aufgehen läßt, hat gerade so viel poetischen Gehalt, um die Phantasie des Tondichters angemessen zu beleben. Aber mit ungewöhnlicher Kraft, die ihm aus den tiefsten Gründen der klassischen Literaturen zuströmt, erhebt sich Max Reger über den Wortsinn zu meisterlichen Äußerungen seiner musikalischen Natur.[115]

In dieser letzten Rezension tritt erneut die These zutage, dass der Text Reger nur als Inspiration diente, seine „Phantasie belebte". Ob sich Reger in der musikalischen Umsetzung tatsächlich über den Wortsinn erhob, wird sich an späterer Stelle noch zeigen. Ironischerweise wurde, anders als Reger befürchtete, nicht das Tremolo in der Einleitung kritisiert („Über den Orgelpunkt, der 2 x 35 Takte lang, *oben* in den tremolierenden 1. + 2. Geigen am Anfange liegt, wird wohl mörderlich geschimpft werden."),[116] sondern die Tremolo-Begleitung des Nonnengesangs durch die Bratschen, die als „ärmlich und monoton" bezeichnet wurde.[117] Die in einer Rezension angemerkte unzureichend umgesetzte Differenzierung der Lautstärken missfiel auch

---

[111] Korngold: Rezension (21.02.1912), S. 2.
[112] F. M.: Rezension im *Karlsruher Tagblatt* 63 (04.03.1913), viertes Blatt, S. 13.
[113] Schwers: „Das Max-Reger-Fest in Dortmund III.", (12.05.1910), S. 1.
[114] F. M.: Rezension (04.03.1913), S. 13.
[115] r. h.: Rezension (04.03.1912), S. 6.
[116] Reger am 21. September 1909 an Philipp Wolfrum, zit. n. *Wolfrum-Briefe*, S. 131.
[117] Friedhof: „Max-Reger-Fest", (09.05.1910), drittes Blatt, S. 1.

Reger selbst, der für zukünftige Aufführungen der *Nonnen* auf ausreichend Proben bestand.[118]

Gleichwohl Philipp Wolfrum, der Widmungsträger von op. 112, für das Festkomitee gewonnen werden konnte, stand er der Komposition skeptisch gegenüber. Erkennbar ist dies bereits an der fehlenden Reaktion auf die Widmung des Werkes im April 1909 („Warum antwortest Du darauf nie? Macht Dir die Dedikation *keine* Freude? Bitte, um Antwort!!“).[119] Wenige Tage später hakte Reger erneut nach: „‚Die Nonnen‘ sind fertig; warum antwortest Du darauf niemals?“,[120] worauf er wohl endlich die ersehnte Antwort erhielt, denn in einem weiteren Schreiben informierte er Wolfrum über die nächsten Schritte, den Klavierauszug und den Druck betreffend. Die von Anfang an ablehnende Haltung Wolfrums gegenüber dem Werk könnte mit der Dichtung Boelitz' zusammenhängen, die ja auch andere Zeitgenossen wenig begeisterte.[121] Reger ging jedenfalls von einer baldigen Aufführung des Werkes in Heidelberg unter der Leitung Wolfrums aus, die jedoch erst nach Jahren (am 2. März 1913) zustande kam.

Zunächst sollten *Die Nonnen* am 5. März 1911 zusammen mit Beethovens 9. Symphonie op. 125 unter Wolfrums Leitung erklingen, Regers Werk wurde jedoch durch Chöre aus Richard Wagners (1813–1883) *Parsifal* ersetzt.[122] Reger war mit der Programmänderung zwar einverstanden, insistierte jedoch auf einer vorverlegten Aufführung seines op. 112: „Aber die ‚Nonnen‘ müssen dann *unfehlbar*, da sie doch Dir dediciert sind, im nächsten Winter kommen […]“[123] Eine gemeinsame Aufführung mit dem *100. Psalm* am 11. Dezember 1910 kam ebenfalls nicht zustande; stattdessen

---

[118] Popp: *Werk statt Leben*, S. 332.
[119] Reger am 7. August 1909 an Philipp Wolfrum, zit. n. *Wolfrum-Briefe*, S. 127.
[120] Reger am 11. August 1909 an Philipp Wolfrum, zit. n. ebd., S. 128.
[121] Vgl. ebd., S. 122, Fußnote 80.
[122] Ebd., S. 152, Fußnote 36.
[123] Reger am 17. November 1910 an Philipp Wolfrum, zit. n. ebd., S. 174.

wurden Johann Sebastian Bachs (1685–1750) Kantate *Christus der ist mein Leben* BWV 95 und Georg Friedrich Händels (1685–1759) Orgelkonzert g-Moll op. 4/1 aufs Programm gesetzt.[124] Im Jänner 1912 scheiterte ein weiter Anlauf, *Die Nonnen* unter Wolfrums Leitung, diesmal zusammen mit dem Klavierkonzert op. 114, zur Aufführung zu bringen.[125] Schließlich wurden *Die Nonnen* erst am 2. März 1913 in Heidelberg aufgeführt; am Programm stand außerdem Bruckners 3. Messe in f-Moll.[126] Die Vorbehalte Wolfrums gegenüber dem Werk blieben offenbar bis zur Aufführung bestehen, denn während er die Bruckner-Messe leitete, dirigierte Reger seine *Nonnen* selbst.[127] Die Kritik war von der Aufführung jedenfalls begeistert:

> Gleich der Anfang, in dem die Glockentöne der Harfe unter dem Fis-Tremolo der gedämpften Geigen eine glückliche Stimmungsfolie geben, überrascht durch feinste tonmalerische Charakteristik. Stücke von besonderem Reiz sind die im archaisierenden Ton gehaltenen Frauenchorsätze, denen die vierfach geteilten Bratschen ein interessantes Kolorit verleihen. Unter des Komponisten persönlicher Leitung errangen „Die Nonnen", die in der Neuartigkeit ihrer Harmonien und der Chromatik ihres Chorsatzes den Sängern manches Problem zu lösen geben, einen hübschen Erfolg.[128]

Es zeigt sich, dass Reger die Wirkung der *Nonnen* bereits in der Planungsphase, noch vor der eigentlichen Komposition, offenbar sehr genau einschätzen konnte, schrieb er doch an seine Verleger: „[E]s ist das ein Stimmungsbild, wie wir es in der gesamten Chorliteratur bis jetzt noch nicht haben!"[129] In den Folgejahren wurde op. 112 in einigen anderen Städten aufgeführt, fast ausschließlich in Deutschland und Österreich. Zu Regers Lebzeiten wurden immerhin 15 Aufführungen gezählt.[130] Die Münchner

---

[124] Reger am 17. November 1910 an Philipp Wolfrum, zit. n. *Wolfrum-Briefe*, S. 177.

[125] Reger am 1. Jänner 1911 an Philipp Wolfrum, zit. n. *Wolfrum-Briefe*, S. 191.

[126] Ebd., S. 334.

[127] Nach dem Konzert wurde eine Haarlocke Regers abgeschnitten und dann zusammen mit einer Urkunde an die Meistbietende, die Altistin Anna Erler-Schnaudt (1878–1963), versteigert (ebd., S. 336, Abbildung 77).

[128] F. M.: Rezension (04.03.1913), S. 13.

[129] Reger am 23. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 81.

[130] Hermann Wilske: *Max Reger. Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 1995 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn XI), S. 253.

Erstaufführung am 13. Dezember 1910[131] fand weniger Anklang, was laut Reger jedoch daran läge, dass die Ausführenden sie „verhauen" hätten.[132] Offenbar war auch hier die undifferenzierte Dynamik (ein durchgehendes Forte) das Problem, wodurch manche Textstellen zu einem „Sodom und Gomorrha" geworden seien.[133] In einem Bonner Konzert am 12. Jänner 1911 wurden *Die Nonnen* als Abschluss eines Reger-Abends auf das Programm gesetzt.[134] In einem Bericht über das Konzert heißt es:

> Die Chorstimmen sind dem Ganzen ohne besondere Hervorhebung eingefügt, sie sind ähnlich behandelt wie Orchesterstimmen, die in dem Ganzen wohl ihre Funktion, aber keine tragende Rolle haben.[135]

Tatsächlich unterscheidet *Die Nonnen* ihr verhältnismäßig einfacher beziehungsweise reduzierterer Chorsatz von ihren Vorgängerwerken für Chor und Orchester. Sowohl *Der 100. Psalm* als auch der *Gesang der Verklärten* zeichnen sich durch technische Schwierigkeiten aus, die durch starke Chromatik und instrumental behandelte Singstimmen hervorgerufen werden.[136] Bemerkenswert an der Rezension ist die Einschätzung, das stimmungsvermittelnde Orchester habe die tragende Rolle, nicht der inhaltsstiftende Chor.

Zwei weitere Reger-Abende mit den *Nonnen* wurden am 25. April 1911 in Schwerin[137] und am 17. November 1911 in Osnabrück[138] abgehalten, am 15. Dezember desselben Jahres erklang das Werk sogar im galizischen Lemberg.[139] Die Hamburger

---

131 Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten 2. Programme*, S. 362.
132 Reger am 1. Jänner 1911 an Philipp Wolfrum, zit. n. *Wolfrum-Briefe*, S. 191.
133 Ferdinand Keyfel: Rezension in der *Münchener Post* (21.12.1910), zit. n. Wilske: *Max Reger. Zur Rezeption in seiner Zeit*, S. 253.
134 Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten 2. Programme*, S. 364.
135 Düssel: Rezension (14.01.1911), S. 291.
136 Vgl. Stein: *Max Reger*, S. 140.
137 Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten 2. Programme*, S. 372.
138 Ebd., S. 381.
139 Ebd., S. 383.

Erstaufführung fand am 4. Jänner 1912 statt,[140] wenige Wochen später, am 14. Februar, erklangen *Die Nonnen* in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter dem Dirigat von Franz Schalk (1863–1931) und zogen hymnische Kritiken nach sich:[141] „Die diesjährige Musiksaison hat noch keine Novität gebracht, die sich mit Max Regers *op. 100* [sic] an Bedeutung vergleichen ließe."[142] Kurz darauf waren *Die Nonnen* erneut in Wien zu hören, diesmal jedoch in einer Aufführung durch den Wiener Philharmonischen Chor unter der Leitung von Franz Schreker (1878–1934).[143] Am 19. Februar dirigierte Fritz Busch (1890–1951) *Die Nonnen* in Gotha.[144] Im Dezember 1912 kam es zu einer Häufung an Aufführung von op. 112: Am 1. Dezember fand eine Interpretation in Münster statt,[145] am 5. Dezember die Erstaufführung im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Arthur Nikisch und unter der Mitwirkung des Thomanerchors.[146] Am 9. Dezember wurden *Die Nonnen* in Darmstadt auf die Bühne gebracht.[147] In Gießen leitete Reger am 16. Februar 1913 wieder selbst die Aufführung seiner *Nonnen*,[148] diesmal jedoch in der Funktion als Hofkapellmeister der Meininger Hofkapelle, die er seit Herbst 1911 innehatte. In Meiningen erklangen *Die Nonnen* am 2. April 1913 im Hoftheater, zusammen mit Brahms' *Alt-Rhapsodie* op. 53 und Beethovens 9. Symphonie op. 125. Das Werk, das von einem 230 Personen starken Chor gesungen wurde,[149] machte einen tiefen Eindruck auf das Publikum:[150] „Man

---

[140] Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten 2. Programme*, S. 385.
[141] Ebd., S. 391.
[142] G[raf]: Rezension (23.02.1912), S. 2.
[143] *Neue Freie Presse* 16783 (14.05.1911), S. 18.
[144] Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten 2. Programme*, S. 391.
[145] Ebd., S. 408.
[146] Ebd., S. 409.
[147] Ebd.
[148] Ebd., S. 416.
[149] Wilske: *Max Reger. Zur Rezeption in seiner Zeit*, S. 253.
[150] Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten 2. Programme*, S. 421.

stand lange unter dem Banne dieses eigenartigen Werkes, aus dem erst die ‚Neunte' [Symphonie Beethovens] die Hörer erlöste."[151]

Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass *Die Nonnen*, die im Druck auch mit einem englischen Text versehen worden sind, relativ bald nach der Uraufführung sogar in den USA zur Aufführung gebracht wurden. Das Werk war im ersten Konzert des 54th Music Festivals der *Worcester county musical association* in der *Mechanics Hall* in Worcester (Massachusetts) am 27. September 1911 zu hören.[152] Arthur Mees (1850–1923) dirigierte das 60 Personen starke *Boston Symphony Orchestra*. Die erste Aufführung eines Chorwerkes von Reger in den USA wurde mit Spannung erwartet,[153] fand jedoch in der Presse nur bedingt Zuspruch. Während Reger für die Zurückhaltung in den beiden Nonnengebeten gelobt wurde, die als die wirkungsvollsten Teile der Komposition beurteilt wurden, erntete der chromatisch-expressive C-Teil herbe Kritik. Auch wenn der A- und D-Teil[154] gefielen, so blieben sie nicht in Erinnerung:

> Particularly in the chief orchestra interlude [C-Teil] which follows this episode [B-Teil] is to be noted Reger's habitually riotous and even brutal use of counterpoint, the thick, heavy and unwieldly scoring, the groveling and the chaotic meanderings of the lower voices. […] There is agreeable music for voices and instruments at the beginning of the first stanza [A-Teil] and in the setting of the last [D-Teil ab „Tiefer noch…"][155] that may be heard once with pleasure and straightaway forgotten.[156]

---

[151] E. L.: „Meininger Musikfest", in: *Karlsruher Tagblatt* 95 (06.04.1913), zweites Blatt, S. 5.

[152] Jurriaan Harold Meyer konnte weder genauen Aufführungsort noch Interpreten ermitteln (Jurriaan Harold Meyer: *Max Reger. Rezeption in Amerika*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1992 [Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 12], S. 161).

[153] Vgl. *Worcester Telegram* [25/26/27] (02.03.1911), S. 6 und [112/113/114] (21.09.1911), S. 6.

[154] Für eine Erklärung der Formteile siehe Kapitel 4.1. in dieser Arbeit.

[155] Der*Die Rezensent*in teilt das Gedicht in 6 Strophen mit abwechselnd vier und drei Versen. Gemeint sind hier deshalb die letzten drei Verse.

[156] *Worcester Telegram* 114 (28.09.1911), S. 7. Übersetzung: Besonders im Orchesterzwischenspiel [C-Teil], das auf diese Episode [B-Teil] folgt, ist Regers gewohnt aufrührerische und sogar brutale Verwendung des Kontrapunkts zu bemerken, die dicke, schwere und umständliche Partitur, das Kriechen und die chaotischen Mäander der unteren Stimmen. [...] Zu Beginn der ersten Strophe [A-Teil] und in der Vertonung der letzten [D-Teil ab „Tiefer noch..."] gibt es angenehme Musik für Stimmen und Instrumente, die man einmal mit Vergnügen hört und gleich wieder vergisst.

Nach dem Reigen der Erstaufführungen flachte das Interesse an den *Nonnen* wieder ab. Nur vereinzelt finden sich in späteren Jahrzehnten Aufführungstermine, wie etwa ein Konzert 1928 in Karlsruhe[157] oder am 15. März 1991 im Wiener Konzerthaus.[158] Einen Aufschwung erhielt das Werk anlässlich des Reger-Jahres 2016, in dem man Regers 100. Todestages gedachte: Am 21. Februar schlossen sich mehrere Chöre zusammen, um die Einstudierung und Aufführung der *Nonnen* im Steintor Variété in Halle auf die Bühne zu bringen. Auch in Kiel wurde das Werk an zwei Abenden, dem 22. und 23. Mai, aufgeführt.[159]

Die zahlreichen Aufführungen mit den durchwegs positiven Kritiken zeugen vom Erfolg und der Beliebtheit der *Nonnen* beim Publikum. Ein weiteres Indiz für die Popularität ist die große Nachfrage nach den Noten, denn bereits vor dem ersten Weltkrieg erschien eine zweite Auflage des Klavierauszugs.[160] Friedrich Hermann Schneider erstellte 1920 eine Transkription des ersten Nonnengebets *O süße Mutter des Einen* für Klavier zu zwei Händen, die er in der *Reger-Mappe I* 1920 veröffentlichte.[161] Schließlich erschienen 2003 bei der Musikproduktion Höflich reprographische Nachdrucke der Partitur und des Klavierauszugs in der Reihe *Repertoire Explorer*, die sich der Aufgabe widmet, vergessene und ungespielte Werke wieder käuflich zugänglich zu machen.[162] Auf dem Tonträgermarkt existieren zwei Studioaufnahmen: Hans Zender (1936–2019) nahm sich 1982 Regers *Nonnen* an und spielte sie für das Label *cpo* mit dem Chor des NDR und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken

---

157 *Badischer Beobachter* 2 (16.10.1928), S. 4.

158 Programmheft, Wiener Konzerthausgesellschaft, Großer Saal, 15.3.1991.

159 Stefan König: „‚Die Nonnen' op. 112 in Halle", in: *Mitteilungen der internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 29 (2016), S. 14–15.

160 Popp: *RWV*, Bd. 1, S. 657.

161 Friedrich Hermann Schneider: *Reger-Mappe. Eine Auswahl leichterer Klavierstücke von Max Reger*, 2 Hefte, hrsg. und bearb. von dems., Berlin: Bote & Bock 1920, S. 17.

162 Jürgen Höflich: *Musikproduktion Höflich*, https://repertoire-explorer.musikmph.de/, Zugriff: 04.07.2022.

auf Schallplatte ein; eine Neuveröffentlichung auf CD folgte 1997. Mit rund 23 Minuten Spieldauer ist sie deutlich kürzer als die gut 28-minütige zweite Aufnahme aus dem Jahr 1995. Interpret*innen waren hierbei der Chor der Bamberger Symphoniker und die Bamberger Symphoniker unter der Leitung von Horst Stein (1928–2008). Es gab zwei Neuveröffentlichungen dieser Aufnahme: die erste 1999 in der Reihe *Max Reger Edition* und die zweite 2018 in der CD-Box *Max Reger Orchestral Edition* der *Deutschen Grammophon*. Darüber hinaus hat sich im Radioarchiv des ORF ein Live-Mittschnitt des Konzerts von 1991 im Wiener Konzerthaus erhalten. Hans Zender dirigierte dabei das ORF-Symphonieorchester, den Vokalpart übernahmen der ORF-Chor und der Arnold Schoenberg Chor. Die Aufführung der *Nonnen* dauerte in dieser Interpretation Zenders ebenfalls rund 24 Minuten. Vom Konzert in Halle 2016 liegt immerhin ein 21-minütiger unveröffentlichter Mitschnitt der Generalprobe vor.

3. Historismus in Regers Werken

Die Nonnen op. 112 zeichnen in besonderer Weise vor allem die Verbindung spätromantisch-chromatischer mit archaisierend-modaler Musik aus. Dies zeigen sowohl die in Briefen formulierten Intentionen Regers als auch die Rezensionen nach den jeweiligen Aufführungen. In dieser Form sind *Die Nonnen* in seinem Schaffen einzigartig. Außerhalb des Kontrastgefüges „Alte Musik" – spätromantische Musik schuf Reger jedoch sehr wohl archaisch anmutende Chorwerke, in denen er sich Stilmittel vergangener Epochen bediente. Zu nennen sind etwa die *Geistlichen Gesänge* op. 110 oder die *Acht geistlichen Gesänge* op. 138. In den Instrumentalwerken probierte Reger weitaus öfter das Nachahmen alter Stile aus. Paradebeispiele sind hierbei die sich bereits im Titel damit schmückenden, allesamt aus dem Geiste des Barock geborenen Werke *Suite im alten Stil* op. 93, *Konzert im alten Stil* op. 123 und *Drei Duos (Canons und Fugen) im alten Stil* op. 131b. In beiden Doppelopera (jeweils eine Serenade und ein Streichtrio) op. 77 und op. 141 ist eine Orientierung an Mozart klar hörbar und die *Drei Stücke* op. 7 für Orgel, in deren Mitte Reger wiederum eine Fantasie über den Choral *Te deum laudamus* setzte, gemahnen an Bach und dessen Choralvorspiele.[163] Die Liste der Werke, die auf die Vergangenheit rekurrieren, ließe sich endlos fortsetzen. Ein Werk, das den *Nonnen* musikalisch und noch mehr inhaltlich sehr nahe steht, ist der in der Einleitung bereits erwähnte erste Satz aus der *Böcklin-Suite* op. 128: *Der geigende Eremit*. Auf ihn komme ich in Kapitel 5.1. zu sprechen.

Bedenkt man die konkreten Vorstellungen, die Reger bereits bei der Planung der *Nonnen* bezüglich des schlicht gehaltenen Nonnengesangs hatte, stellt sich unweigerlich die Frage, woraus er diese Vorstellungen bezog. Kannte Reger die

[163] Vgl. Stefanie Steiner-Grage: „Max Reger und ‚alte' Musik? Anmerkungen zu Regers *Drei Stücken für Orgel* op. 7", in: *Mitteilungen der internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 25 (2014), S. 3–5.

Vokalmusik des 14. und 15. Jahrhunderts, die er in seinem Nonnengesang wieder zum Leben erwecken wollte?[164] Welche Elemente der „Alten Musik“ übernahm Reger in sein op. 112? Schuf er tatsächlich eine Stilkopie alter Kompositionsweisen oder einen Exotismus, der das Bild des Vergangenen vermitteln sollte? Vorausgeschickt sei, dass die Beantwortung dieser Fragen, die man ebenso gut auf viele andere Werke Regers anwenden kann, eine ganze Monographie füllen könnte. Bisher blieb eine umfassende Arbeit zum Thema Reger und Historismus jedoch aus. Auch in diesem Kapitel kann das Verhältnis Regers zur „Alten Musik“ nicht vollständig erläutert werden. Stattdessen arbeite ich die Berührungspunkte Regers mit älterer Musik sowie den Historismus in seinen *Nonnen* heraus, bevor ein Fazit über die Historizität des Nonnengesangs gezogen werden kann.

3.1. Regers Verhältnis zur „Alten Musik“

Die in der Literatur oft erwähnten Bezüge zur Musikgeschichte[165] äußern sich bei Reger in den meisten Fällen in der Form und der Gattung, bei wenigeren Werken in der musikalischen Sprache und der Harmonik. Die Neigung, sich stark an der Vergangenheit zu orientieren und sich des Öfteren die „Maske des Klassizisten“[166] umzubinden, ist vermutlich auf die seit seiner Ausbildung bei Hugo Riemann 1890 bis 1893[167] gefestigte Verehrung Alter Meister zurückzuführen. Dabei ist zunächst die Frage zu klären, was Max Reger unter „Alte Meister“ verstand. Wenn Reger diesen Begriff etwa in Briefen verwendete, bezog er sich auf Komponisten des Barock, der

---

[164] Vgl. den Brief Regers am 28. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 84f.

[165] Vgl. etwa Susanne Shigihara: „‚Symphonische Dichtungen en miniature‘. Zur Rezeption sogenannter ‚Alter‘ Musik bei Max Reger“, in: Giselher Schubert (Hrsg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz u. a.: Schott 1995 (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main V), S. 39–52.

[166] Dieses Bild wurde im Zusammenhang mit Regers Streichtrio op. 77b geschaffen; Rudolf Louis: Rezension in den *Münchner Neuesten Nachrichten* 568 (05.12.1904).

[167] Popp: *Werk statt Leben*, S. 36–65.

Klassik oder Romantik. Bach, Mozart, Beethoven und Brahms waren für ihn „Alte Meister".[168] Dass diese Bezeichnung nicht nur historisch sondern auch ästhetisch konnotiert war zeigt sich daran, dass etwa die Brahms-Zeitgenossen Wagner und Liszt für Reger nicht dazu zählten,[169] auch wenn diese unbestreitbar Regers Œuvre, nicht zuletzt *Die Nonnen*, beeinflussten.

Reger beschäftigte sich nachweislich mit den oben genannten Komponisten, nicht zuletzt ist das anhand verschiedenster Variationswerke offenkundig.[170] Doch wie verhält es sich mit Komponisten, die nach unserer heutigen Auffassung „Alte Musik" geschaffen haben?[171] Während seiner Zeit in Leipzig (1907–1911) besuchte Reger nachweislich[172] des Öfteren Konzerte des Thomanerchors, in denen neben zeitgenössischen auch Motetten des 16. und 17. Jahrhunderts aufgeführt wurden. Die erhaltenen Programmblätter aus den betreffenden Jahren führen unter anderem Werke von Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525–1594), Orlando di Lasso (ca. 1532–1594), Heinrich Schütz (1585–1672), Hans Leo Haßler (1564–1612) und Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) an.[173] Die Eindrücke der Werke dieser frühen Meister in Verbindung mit den an der Thomaskirche gepflegten Aufführungen von Motetten des 19. Jahrhunderts scheinen Reger dazu veranlasst zu haben, selbst drei Motetten zu komponieren, die er in den Jahren 1909 bis 1912 als *Geistliche Gesänge* op. 110 veröffentlichte. Doch schon lange vor seinem Umzug nach Leipzig befasste sich der 27-jährige Reger mit „Alter Musik": Auf Ansuchen des Schweizer Verlags

---

168 Steiner-Grage: „Max Reger und ‚alte' Musik?", S. 7f.

169 Reger am 24. August 1904 an Waldemar Meyer (Privatbesitz, Kopie im Max-Reger-Institut Karlsruhe), zit. n. Steiner-Grage: „Max Reger und ‚alte' Musik?", S. 8.

170 Namentlich die *Bach-*, *Beethoven-*, *Hiller-*, *Mozart-* und *Telemann-Variationen* opp. 81, 86, 100, 132 und 134.

171 Der Begriff „Alte Musik" hat keinen klar definierten Zeitraum, vgl. Dieter Gutknecht: Art. „Aufführungspraxis", A. Terminusdefinition und Problematik, III. Zeitliche Begrenzung der Alten Musik, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51063 (2016), Zugriff: 11.07.2022.

172 Vgl. diverse Briefe Regers an Karl Straube (Thomas Seedorf: „Max Reger und die Spätzeit der Motette", in: Becker / Gefäller / Popp [Hrsg.], *Reger-Studien 6*, S. 235, Fußnote 3).

173 Für eine komplette Liste mit Werken und Aufführungsdaten siehe ebd., S. 253.

Gebrüder Hug & Co. fertigte er im Jahr 1900 Bearbeitungen von Madrigalen für gemischten Chor und Männerchor an.[174] In den zwei Sammlungen *Sechs Madrigale* (Madrigale-B1) und *Zwölf Madrigale* (Madrigale-B2) finden sich 14 verschiedene, teilweise ins Deutsche übersetzte Werke von Thoinot Arbeau (1520–1595), Thomas Morley (1557/58–1602), Giovanni Giacomo Gastoldi (ca. 1553–1609), Jean-Baptiste Lully (1632–1687), Hans Leo Haßler, Baldassare Donati (ca. 1530–1603), Michael Praetorius (1572–1621) und Jacob Meyland (1542–1577). Als Vorlage dienten Reger vermutlich die beiden praktischen Ausgaben *Chorübungen der Münchener Musikschule* von 1893[175] und *Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor* von 1863,[176] die alle bearbeiteten Madrigale enthalten.[177] Die beiden Bücher mit den Vorlagen stellte der Verlag zur Verfügung, Reger wählte daraus die „schönsten und wertvollsten" Stücke zur Bearbeitung aus.[178] Inwiefern griff Reger hier in die musikalische Gestaltung der Madrigale ein? Er veränderte teilweise die Besetzung (vier statt fünf Stimmen unter anderem im *Tanz-Chor* aus *Zwölf Madrigale*, Nr. 8) und das Metrum (3/4-Takt statt 3/2-Takt unter anderem im *Liebeslied* aus *Sechs Madrigale*, Nr. 3), transponierte die Stücke in bequemere Tonarten, modernisierte die Schlüsselung, indem er die C-Schlüssel durch G- und F-Schlüssel ersetzte, fügte neue Tempo- und Dynamikbezeichnungen hinzu und änderte stellenweise die Dynamik durch Teilung in Halbchöre (etwa im Madrigal *Jungfrau, dein schön Gestalt* aus *Zwölf Madrigale*, Nr. 4). In die melodische und harmonische Faktur der Madrigale griff Reger jedoch nicht ein. Ungeachtet dessen, dass weder die Polyphonie der Motetten noch der lebhafte Charakter der Madrigale in

---

[174] Steiner-Grage: „Max Reger und ‚alte' Musik?", S. 7.

[175] Franz Wüllner: *Chorübungen der Münchener Musikschule*, Dritte Stufe, München: Theodor Ackermann 1881.

[176] Julius Joseph Maier: *Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor. Mit deutscher Übersetzung der Texte von Fanny v. Hoffnaass [Franziska Rheinberger] und Heinrich von St. Julien*, Heft 3, Breslau: F. E. C. Leuckart [1863].

[177] Popp: *RWV*, Bd. 2, S. 1351.

[178] Adalbert Lindner: *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart: Engelhorn 1922, S. 178.

den Gesang der Nonnen einfloss, ist offenkundig, dass Reger mit Repertoire des 14. bis 16. Jahrhunderts vertraut war. Immerhin war die Erforschung der „Alten Musik“ um 1900 bereits in vollem Gange: August Wilhelm Ambros' fünfbändige *Geschichte der Musik* lag bereits in mehreren Auflagen vor[179] und der letzte der seit 1862 in Leipzig herausgebrachten 33 Bände der ersten *Palestrina-Gesamtausgabe* war 1907 erschienen.[180] Mit der musikalisch-rhetorischen Affekt- und Figurenlehre des 16. bis 18. Jahrhunderts war Reger höchstwahrscheinlich durch sein Studium bei Riemann bekannt.[181] Auch in die Praxis hatte die ältere Musik Einzug gehalten: Die Bach-Renaissance (ausgehend von Regers Wirkungsstätte Leipzig) und der Cäcilianismus waren seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einflussreiche Strömungen. Schließlich fand das Interesse an „Alter Musik“ auch seinen Niederschlag in den neuen Kompositionen dieser Zeit; äquivalent zu den anderen Künsten konnte man auch von einem Historismus in der Musik sprechen.[182] Aufgrund seines Interesses an der Aufführung alter Motetten in der Thomaskirche scheint es naheliegend, bei Reger auch nach Anknüpfungspunkten zum Cäcilianismus zu suchen. Der scheinbar logischen Verbindung von Reger und der Cäcilien-Bewegung standen manche Forscher jedoch kritisch gegenüber und meinten, dass die Palestrina-Renaissance des frühen 19. Jahrhunderts, die dann in den Cäcilianismus mündete, Reger Zeit seines Lebens ferner gestanden hätte, als auf Grund seines katholischen Bekenntnisses zu erwarten gewesen wäre.[183] Manche bezeichneten

---

[179] August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*, 5 Bde., Breslau / Leipzig: Leuckart 1862–82.

[180] Peter Ackermann: Art. „Palestrina, Giovanni Pierluigi da“, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12026 (2016), Zugriff: 11.07.2022.

[181] Albertus Jakobus Johannes Troskie: „Die Tonsymbolik in Regers Chorwerken“, in: Günther Massenkeil / Susanne Popp (Hrsg.): *Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg I), S. 123.

[182] Zur Geschichte des Historismus und der Problematik des Begriffs siehe Walter Wiora: „Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik“, in: Ders. (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 14), S. 299–327.

[183] Martin Möller: „Max Reger und die alte Musik“, in: Siegfried Kross (Hrsg.), *Max Reger in seiner Zeit. Max-Reger-Tage Bonn 1973* (Ausstellungskatalog), Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1973, S. 59.

Reger überspitzt als „Antipoden des Cäcilianismus".[184] Doch wie kam es zu diesen Einschätzungen? Martin Möllers Auffassung nach sind der Cäcilianismus und die Bach-Renaissance gegensätzliche Bewegungen. Er sah erstere als „puristische Reform der Kirchenmusik", letztere gegen die „Weichlichkeit romantischer Kirchenmusik" gerichtet.[185] Dabei schien er jedoch außer Acht zu lassen, dass sich beide Bewegungen im Grunde um eine Erneuerung der Kirchenmusik nach dem Vorbild älterer Musik bemühten und sich daher in ihren Zielen alles andere als fremd waren, sondern vielmehr zwei verschiedene konfessionelle Ausprägungen eines ähnlichen Ideals. Und selbst wenn man die beiden Strömungen als komplett konträre Phänomene ansähe, würde das nicht ausschließen, dass sich Reger neben der Einrichtung und Aufführung der Bach'schen Werke auch intensiv mit der Musik der Renaissance beschäftigte. Der entscheidende Punkt, auf den die beiden Forscher hierbei vermutlich abzielten, ist, dass der Cäcilianismus als puristische Wiederbelebung des Kirchengesangs Palestrinas nicht zu Reger dem Modernisten zu passen scheint, der zwar historisierende Elemente in seine Werke einbaute, jedoch keinen Anspruch auf historische Authentizität erheben konnte und wollte.[186]

---

[184] Hans-Josef Irmen: „Max Regers Beziehungen zur Bachschen Kontrapunktschule in München", in: *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts Bonn* 18 (1971), S. 30.

[185] Möller: „Max Reger und die alte Musik", S. 59.

[186] „Nicht um eine Restauration eines früheren Stils ging es Reger, noch weniger um einen verfremdenden Neoklassizismus nach Art Strawinskys, vielmehr ging es ihm darum, mit dergleichen Werken ‚im alten Stil' seinem Komponieren eine weitere Möglichkeit zu geben […]" (Hermann Danuser: „Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort", in: Susanne Shigihara [Hrsg.], *Reger-Studien 4. Colloque franco-allemand / Deusch-französisches Kolloquium Paris 1987*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989 [Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn IX], S. 144).

3.2. Der Nonnengesang in *Die Nonnen*

Der refrainartige B- und B'-Teil der *Nonnen* ist im Gegensatz zu den anderen Abschnitten der Komposition[187] relativ schlicht gehalten: Der Frauenchor wird lediglich von Bratschen begleitet, stellenweise auch von Oboen und Englischhorn. Die dezente instrumentale Begleitung veranlasste Roth zu der Annahme, der Chor sei nur aus intonatorischen Gründen „nicht a cappella behandelt"[188] worden. Auch Cho bezeichnet die Nonnengebete aufgrund der marginalen Begleitung als „fast a cappella Chor[sätze]", vor allem da das zweite Gebet gedämpfte Streicher vorsieht.[189] Tatsächlich entspricht die die Gesangsstimmen rein unterstützende Rolle der Instrumente der allgemeinen a-cappella-Praxis bis ins 18. Jahrhundert. Was dem Satz harmonische Vielfalt verleiht, ist die Teilung der Stimmen und Instrumente. An manchen Stellen sind die Streicher und Altistinnen sogar vierfach geteilt. Das erste Gebet (B-Teil) umfasst 44 Takte, das zweite (B'-Teil) ist aufgrund des lange ausgehaltenen Schlusstons um drei Takte länger:

Erstes Gebet (B-Teil)	**Zweites Gebet (B'-Teil)**
O süße Mutter des Einen, um den wir beten und weinen, Maria, nimm dich unser gnädig an!	O süßer Sohn der Einen, wir beten zu dir und weinen, Christ, unser Herr, hör' deiner Mägde Flehn!

Die drei Verse werden zunächst einmal durchgesungen, wobei die Worte am Ende jedes Verses durch eine Fermate und melodische Kadenzen Ruhepunkte markieren. Der erste Vers wird sodann von den Altistinnen alleine gesungen und dann vom gesamten Frauenchor wiederholt. Im folgenden zweiten Vers treten Oboen und Englischhorn hinzu. Danach wird im ersten Gebet der Name der Muttergottes mit einer dynamischen Steigerung wiederholt, was dem Charakter eines flehenden Gebets

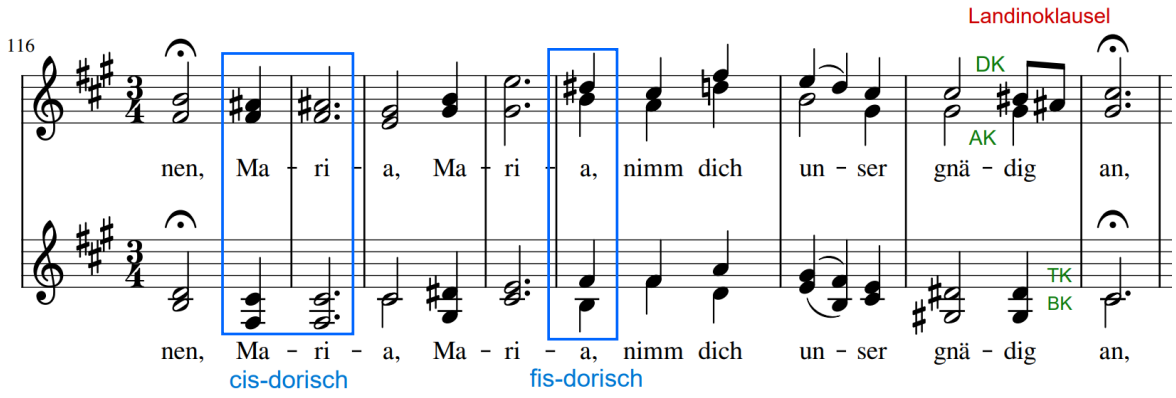
---

[187] Siehe Kapitel 4.1.

[188] Roth: „Die Nonnen", S. 83.

[189] Cho Sun Woo: *Die Chorwerke Max Regers*, unveröffentlichte Dissertation Georg-August-Universität Göttingen 1986, S. 194.

entspricht. Der dritte Vers wird zweimal wiederholt, das zweite Mal jedoch im Unisono aller Sängerinnen ohne Instrumentalbegleitung und im dreifachen piano ausklingend. Eine Reminiszenz an den Gregorianischen Choral ist hierbei – trotz der strengen Rhythmisierung – offenkundig. Der choralartige Satz im 3/4-Takt weist einen auffällig geringen Ambitus in jeder Stimme auf, und kirchentonale Klänge tragen darüber hinaus zum archaischen Charakter des Gesangs bei: Im ersten Gebet findet sich etwa cis-dorisch (mit der großen Sext *ais* über der Finalis, siehe Notenbeispiel 1) und fis-dorisch (mit der großen Sext *dis* über der Finalis) in den Takten 116f. und 120, bei der Parallelstelle im zweiten Gebet d-dorisch und g-dorisch (T. 208 und 211).[190]



Notenbeispiel 1: B-Teil – Standardkadenz mit Landinoklausel

Im Hinblick auf die Generalvorzeichen scheinen wir uns hier in fis-Moll oder A-Dur zu befinden, Hugo Holle gibt cis-Moll als Tonart des Gebets an,[191] vermutlich aufgrund des ersten und letzten Akkords.[192] Mit Blick auf die Auflösungszeichen (sowohl beim *d* als auch beim *a*) und der großen Sext über der Finalis *cis* scheint Reger in diesem Abschnitt jedoch in cis-dorisch gedacht zu haben. Betrachtet man das Gebet funktionsharmonisch, ist vor allem das Pendel zwischen cis- und h-Moll auffällig, das als Molldominante und Mollsubdominante von Fis-Dur (durch die große Sext wieder

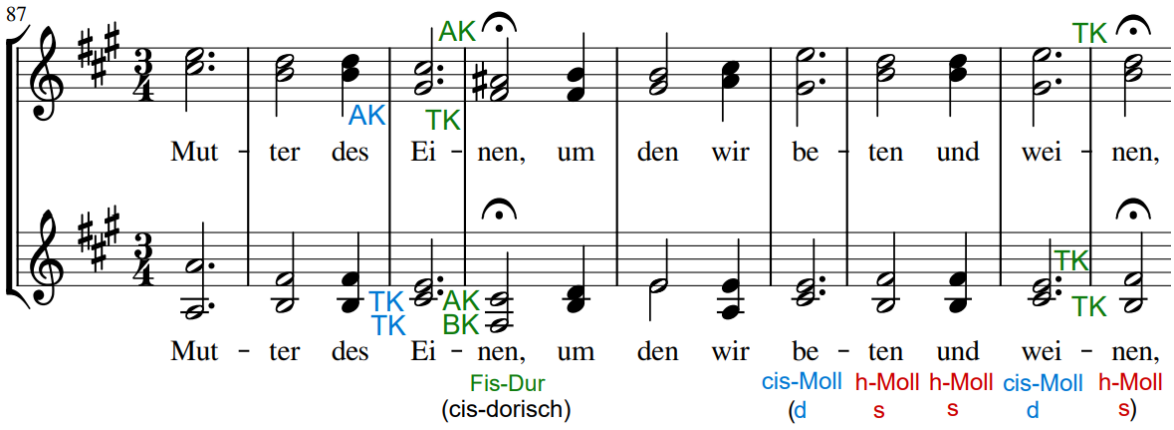
[190] Hermann Danuser: *Weltanschauungsmusik*, S. 211.

[191] Holle: *Regers Chorwerke*, S. 51

[192] Kube hingegen schreibt differenzierter von einem Verlauf, der „auf *cis* zentriert ist“ (Kube: „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk“, S. 281).

als cis-dorisch zu verstehen) gedeutet werden kann (dieses erklingt zuvor beim Wort „Einen“ in T. 90, siehe Notenbeispiel 2). Die modale Harmonik in diesem Abschnitt hängt mit der Entwicklung des musikalischen Historismus zusammen und „entspringt dem Bestreben, die Funktionalität zu Gunsten neuer Klang- und Farbwirkungen aufzugeben“.[193] Kompositionstechnische Mittel dieser „neumodalen“ Strömung sind neben Molldominanten (hierbei fällt die drängende Wirkung des Leittons weg) das Nebeneinanderstellen von reinen Dur- und Molldreiklängen sowie Sekund- und Terzgänge; Elemente, die sich alle in Regers *Nonnen* finden lassen.

Auch melodisch lassen sich Anklänge an die Musik vor 1600 ausfindig machen. Bereits nach dem ersten Vers kommen die gängigen Schlusswendungen vor: Ab Takt 87 bahnt sich eine Kadenz an (Notenbeispiel 2, blau markiert), die jedoch statt dem erwarteten Sext-Oktav-Gerüst zwischen Diskant- und Tenorstimme (von *fis-d* zu *e-e*) erneut eine Sext (*e-cis*) bildet. Auch von der Bassstimme würde man, folgt man dem Sext-Oktav-Gerüst der anderen Stimmen, einen Quintfall oder Quartanstieg zum *e* erwarten, der nicht eintritt. Es handelt sich hierbei also um eine *cadenza fuggita*. Dafür wird im unmittelbar darauffolgenden Akkord ein Fis-Dur-Klang (cis-dorisch) durch eine Alt-, Tenor-, Alt- und Bassklausel erreicht (T. 89 und 90, grün markiert).



Notenbeispiel 2: B-Teil – cadenza fuggita und harmonisches Pendel zwischen Molldominante und Mollsubdominante

[193] Reinhard Amon: *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, Wien / München: Doblinger 2005, S. 169.

Am formelhaftesten komponierte Reger die letzte mehrstimmige Klausel in Takt 122 (T. 213f. im B'-Teil, Notenbeispiel 1): Der dissonante Klang *gis-dis-cis* auf der Antepaenultima wird durch eine Standardkadenz (über eine imperfekte Konsonanz auf der Paenultima in eine perfekte Konsonanz auf der Ultima) in einen leeren Quint-Oktav-Akkord geführt. In der Diskantstimme findet sich auch eine sogenannte *Landinoklausel* oder *Unterterzklausel*:[194] Die Diskantklausel mit hochalterierter Paenultima wird durch die Unterterz *ais* erweitert, bevor die Ultima erreicht wird. Das Nonnengebet endet psalmodieartig einstimmig und mit einer Diskantklausel, diesmal jedoch ohne leittonhaft alterierter Paenultima. Zum Eindruck der Altertümlichkeit tragen unter anderem die vielen Terzparallelen und Stimmverdoppelungen bei, durch die der vierstimmige Satz den Dreiklang nie verlässt.

Das zweite Nonnengebet weist den gleichen Ablauf wie das erste Gebet auf und ist einen Halbton höher notiert; ein Mittel, die steigende Dringlichkeit darzustellen. Die Dynamik ist stellenweise anders, da auch inhaltlich das Sehnen und die Anspannung der Nonnen wächst. Die Innigkeit dieses zweiten Gebets wird etwa durch den wiederholten Vortrag des ersten Verses durch die Altistinnen allein im forte (T. 193–297) statt wie im ersten Gebet im pianissimo (T. 101–106) verdeutlicht. Ebenso ist gegen Ende des Nonnengebets nachvollziehbar, warum das zuvor geflüsterte „Maria, Maria" (T. 116–120) nun durch ein lautes „Christ, unser Herr" (T. 208–210) ersetzt wurde, denn das demütige Flehen an die Gottesmutter weicht hier dem inbrünstigen Anrufen des geliebten Heilands. Das letzte Wort des Gebets, „Flehn", zieht sich, ebenfalls anders als im ersten Gebet, über fünf Takte hin und überschneidet sich mit

[194] Amon: *Lexikon der Harmonielehre*, S. 143.

der kurzen folgenden Überleitung zur dritten Strophe. Diese Tonmalerei kann ebenfalls als sehnsuchtsvolles Motiv gedeutet werden.[195]

3.3. Fazit

Wie sind die Gesänge der Nonnen nun zu beurteilen? Die Verwendung von Klauseln allein stellt noch kein überzeugendes Argument für die historische Stilkopie von Regers Musik dar, denn diese entwickelten sich, verkürzt gesagt, als Schlusswendungen weiter zu den heute gebräuchlichen Kadenzen. Welche musikalischen Elemente stammen also tatsächlich aus dem 14. und 15. Jahrhundert? Die mittelalterliche *Landinoklausel*, die seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts häufiger vorkam,[196] fand im Laufe des 15. Jahrhunderts durch die zunehmende Reglementierung der Dissonanzbehandlung in der Vokalmusik immer seltener Verwendung,[197] während sie in der deutschen Orgelmusik des 16. Jahrhunderts noch weiterhin vorkam.[198] Sie war also vor allem der Vokalmusik jener Jahrhunderte eigen, die Reger anstrebte nachzubilden. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablierte sich die Terz in der Ultima; davor war eine leere Quint im Schlussklang üblich, so wie Reger sie in der Standardkadenz komponierte.[199] Auch der homophone Satz lässt sich in Werken dieser

---

[195] Weitere Untersuchungen zur Semantik der Gebete finden sich in Kapitel 4.1.

[196] Laut anderen Lexika gab es diese Schlussformel bereits im 13. Jahrhundert (Marc Honegger / Günther Massenkeil [Hrsg.]: *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*, Bd. 5 [Köth – Mystischer Akkord], Freiburg / Basel / Wien: Herder 1981, S. 53).

[197] Elisabeth Schwind: Art. „Klausel und Kadenz", IV. Mitte 14. Jahrhundert bis Mitte 15. Jahrhundert, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, Sp. 262f.

[198] Honegger / Massenkeil (Hrsg.): *Das große Lexikon der Musik*, S. 53. Die *Landinoklausel* findet sich auch in einer von Karl Straube herausgegebenen Sammlung von Orgelwerken „Alter Meister" wieder, die „dem jungen Meister Max Reger" gewidmet ist und die dieser höchstwahrscheinlich gekannt hat (Karl Straube [Hrsg.]: *Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig: Peters 1904). Sie kommt etwa in Georg Muffats (1653–1704) *Toccata sexta* von 1690 vor (ebd., S. 55).

[199] Schwind: Art. „Klausel und Kadenz", V. Mitte 15. Jahrhundert bis 1600, 2. Das Kadenzenrepertoire, a. Standardkadenz, Sp. 267.

Zeit finden: Zeugnis gibt davon etwa Guillaume de Machauts (ca. 1300–1377) isorhythmische *Messe de Nostre-Dame* aus dem 14. Jahrhundert, von der das *Gloria* und *Credo* homophon gesetzt sind.

Man kann also im Nonnengesang von op. 112 (wenn man über die für „Alte Musik" untypische exzessive Verwendung von Versetzungszeichen hinwegsieht) durchaus Charakteristika finden, die sich den beiden von Reger ins Auge gefassten Jahrhunderten zuordnen lassen. Abgesehen von der erwähnten Standardkadenz gegen Ende des Satzes kommen jedoch auch mehrere *cadenze fuggite* vor (etwa in T. 94f. und 99f.), die zwar zur Syntax des Gebets beitragen und es gliedern, jedoch streng genommen erst im Laufe des 16. Jahrhunderts in ausgeprägter Form in Erscheinung traten.[200] Zu bedenken ist auch, dass manche der in den *Nonnen* verwendeten Klauseln, wie etwa jene Tenorklausel, die einen Sekundschritt aufwärts macht, ebenfalls erst später üblich wurden und nicht schon im 14. und 15. Jahrhundert Verwendung fanden.[201]

Gleichwohl Reger, wie einleitend in dieses Kapitel nachvollzogen wurde, in Berührung mit „Alter Musik" kam, können die Nonnengesänge in Regers Chorwerk nicht den Anspruch erheben, authentische Reproduktionen der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts zu sein. Zwar zeugen sie vom Wissen Regers um Besonderheiten dieser Zeit (wie etwa der *Landinoklausel*), allerdings kommen auch Elemente vor, die deutlich jünger als diese sind, was anhand Regers Beschäftigung mit Madrigalen und Orgelwerken des 16. Jahrhunderts nicht verwundert. Diese Tatsache sollte man Reger nicht als historische Ungenauigkeit vorwerfen, denn der Plan, den Nonnengesang „in bewusst ganz alter Art so z. B. in einer alten Kirchentonart im Style des 14[.]–15.

[200] Schwind: Art. „Klausel und Kadenz", e. Kadenzen mit beeinträchtigter Schlußwirkung, Sp. 271.
[201] Ebd., 3. Veränderungen in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Sp. 273.

Jahrhunderts“[202] zu komponieren, dürfte ohnehin eher cum grano salis zu verstehen sein. Vermutlich hätte Reger, bedenkt man etwa dessen Auffassung der „Alten Meister“, auch genauso gut „15.–16. Jahrhundert“ oder „16.–17. Jahrhundert“ schreiben können. Es kam ihm vor allem auf die atmosphärische Nachbildung der sakralen Musik im *Stile antico* an, auf die Kirchenmusik „vergangener Zeiten“, ohne diese näher zu definieren. Statt einer Kopie oder exakten Nachahmung im Sinne des Cäcilianismus wollte er die „Alte Musik“ mithilfe eines mystischen Bildes wiederbeleben und vice versa eine „historische Aura“[203] für sein Werk erschaffen, die den Anschein erweckt, die Gesänge der Nonnen seien jahrhundertealt.

[202] Reger am 28. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 84f.
[203] Hermann Danuser: *Weltanschauungsmusik*, S. 211.

4. Analytische Betrachtung von Regers *Die Nonnen*

Boelitz' Gedicht ist, im Gegensatz zu den meisten anderen Textvorlagen, die Reger vertonte, sehr bildhaft und weist eine narrative Struktur auf. Die Teilung in eine Rahmenhandlung, die das Geschehen im Kloster schildert, und eine Binnenhandlung, in der die Protagonistinnen in direkter Rede zu Wort kommen, hat Reger, wie bereits besprochen, musikalisch aufgegriffen und kontrastierend umgesetzt. Nun sollen die semantischen Dimensionen des Werkes im Detail analysiert werden (jene des Nonnengesangs wurden zum Teil bereits im vorherigen Kapitel betrachtet), die musikalische Ausdeutung des Textes auf verschiedenen Ebenen (Wort-, Satz- und Werkebene). Dazu sollen die Form, Themen und Motive ebenso wie Madrigalismen, Tonmalerei und Tonsymbole berücksichtigt werden.[204] Zudem drängt sich im Zuge dieser Betrachtungen die Frage auf, welcher Gattung *Die Nonnen* am ehesten zugeordnet werden können.

4.1. Semantische Dimensionen

Wie bereits in Kapitel 2.2. erwähnt, wurde die Rolle des Textes in Regers Chorwerk schon bei der Uraufführung als marginal erachtet. Boelitz' Gedicht diente Reger demnach nur als Vorlage, als Inspiration für sein Tongemälde, das auch ohne Text bestehen könnte. Dazu meint Michael Kube, dass in den *Nonnen* „die spezifische, rhethorisch [sic] eindeutig greifbare Ausdeutung einzelner Phrasen zu Gunsten einer

[204] Ich bin mir bewusst, dass man die Affekt- und Figurenlehre des 16. bis 18. Jahrhunderts nicht unbedacht auf die Musik des frühen 20. Jahrhunderts anwenden sollte (siehe dazu Janina Klassen: „Figurenlehre und Analyse. Notizen zum heutigen Gebrauch", in: Johannes Menke [Hrsg.], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/3 [2006], S. 285–289). Eingedenk der Tatsache, dass Reger durch seinen Lehrer Riemann mit dieser Lehre vertraut war (siehe Kapitel 3.1.), scheint es in diesem Kontext jedoch nicht nur legitim, sondern durchaus sinnvoll, sie in die Analyse miteinzubeziehen.

allgemeinen Umsetzung des Textgehaltes“ unterlassen wurde.[205] Wie ich bereits zuvor anklingen ließ, hat Kube hierbei vor allem die Textausdeutung auf der Ebene des ganzen Werks im Blick, die ja tatsächlich in Form von Stimmungsbildern Ausdruck findet. Doch auch auf Wortebene, um erneut mit den Termini Dürrs zu arbeiten,[206] findet eine ausgiebige musikalische Deutung statt, sodass die mögliche Aussage, *Die Nonnen* seien ein reines Stimmungsstück (vgl. die wertenden Kommentare früher Rezensenten und Forscher*innen in den Kapiteln 2.2. und 2.5.), eine „Milieu-Schilderung“,[207] sich nicht halten kann.

Die bisherige Forschung zu den *Nonnen* beschränkte sich größtenteils auf eine allgemeine motivische Untersuchung der Musik und die Beschreibung der Formteile. Die erste Auseinandersetzung bot Herman Roth im Programmheft des Reger-Festes 1910.[208] Darin schreibt er über den religiösen Gehalt des Werkes und stellt einen Vergleich mit dem *Gesang der Verklärten* an. Den kurzen Beitrag schließt er mit musikalischen Themen ab, ohne diese zu kommentieren. Hugo Holle legte 1922 die erste umfassende Untersuchung des Werkes vor,[209] die auch ich für die Benennung der Formteile und Motive maßgeblich heranziehe. In seiner Dissertation von 1975, die bis heute leider nur auf afrikaans verfügbar ist, geht Albertus Jakobus Johannes Troskie genauer auf die harmonischen Besonderheiten und Tonsymbole der Komposition ein.[210] Auszüge daraus veröffentlichte er später als Aufsatz in deutscher Sprache in den *Reger-Studien*.[211] Cho Sun Woo befasst sich in seiner Dissertation aus dem Jahr 1986, in

---

[205] Kube: „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk“, S. 280.

[206] Dürr: *Sprache und Musik*, S. 22–29.

[207] Kube: „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk“, S. 280. Von dargestellten Milieus spricht auch Cho in seiner Dissertation (Cho: *Die Chorwerke Max Regers*, S. 190).

[208] Roth: „Die Nonnen“, S. 81–85.

[209] Holle: *Regers Chorwerke*, S. 48–56.

[210] Albertus Jakobus Johannes Troskie: *Die Koorwerke van Max Reger*, unveröffentlichte Dissertation Universiteit van Suid-Afrika 1975, S. 240–250.

[211] Ders.: „Die Tonsymbolik in Regers Chorwerken“, S. 119–125.

der er sich wie Troskie mit den Chorwerken Regers auseinandersetzt, näher mit der Werkgenese und der Instrumentierung. Bei der Beschreibung der Formteile orientiert er sich offenbar an Holle.[212]

Abschnitt	A	B	C	B'	D
von–bis	T. 1–84	T. 85–128	T. 129–175	T. 176–229	T. 230–315
T. gesamt	84	44	47	54	86
Gedicht	1. Strophe		2. Strophe		3. Strophe

Tabelle 2: Formteile von Die Nonnen

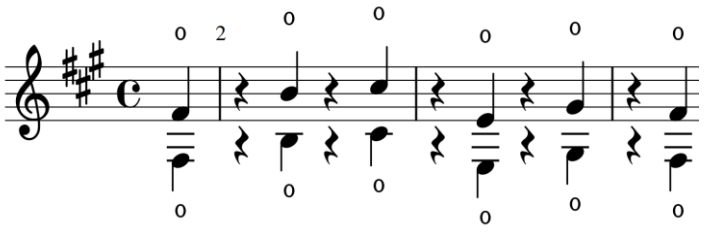
In der formalen Gliederung (siehe Tabelle 2) spiegelt sich deutlich die Gliederung von Boelitz' Gedicht wider: Die Abschnitte A, C und D umfassten jeweils die erste, zweite und dritte Strophe, Abschnitt B und B' den Gesang der Nonnen am Ende der ersten und zweiten Gedichtstrophe. Sie bilden neben den wiederkehrenden Motiven die Angelpunkte der Komposition. Die Teile A und C setzen sich wiederum aus einem instrumentalen und einem vokalen Teil zusammen. Dabei ist bezeichnend, dass das instrumentale Vor- beziehungsweise Zwischenspiel die Motive, Themen und den dynamischen Verlauf des nachfolgenden vokalen Teils vorwegnehmen. So stellt sich etwa die erste intensive Steigerung der Einleitung (T. 36) als Höhepunkt des A-Teils heraus, als die Nonnen als „junge heiße Seelen" charakterisiert werden (T. 75 und 76).

Mit einem leisen Tremolo-Orgelpunkt auf *fis* beginnt das Werk, passend zur „stillen Nacht", die am Anfang vorgestellt wird. Der Orgelpunkt als Tonsymbol für die pastorale Stimmung und Stille der Natur ist von Reger bereits in vorangegangenen Liedern verwendet worden.[213] Die Tonart spiegelt die Stimmung wider: Fis-Moll wird

[212] Cho: *Die Chorwerke Max Regers*, S. 188–194.

[213] Elisabeth Pohl: *Die Harmonik in den Liedern Max Regers als Ausdrucksfaktor*, Dissertation Universität Wien 1931, S. 15.

in Musiktraktaten des 18. Jahrhunderts als „finster und ruhig“[214] sowie „melancholisch“[215] beschrieben. Hinzu treten Harfen-Flageoletts, die den Text auf Wortebene ausdeuten, indem sie an kleine, „helle Silberglocken“ erinnern.



Notenbeispiel 3: A-Teil – Motiv I (Harfe)

Die Bedeutung dieses Motivs für das Werk und dessen Handlung sollte nicht unterschätzt werden, da es an mehreren Stellen des A-Teils in den Hörnern, Oboen und Violinen wiederkehrt, die symphonische Einleitung und die erste Strophe also gewissermaßen ständig begleitet. Vor allem aber muss diesem Motiv Bedeutung zugemessen werden, da es an prominenter Stelle im D-Teil in den Trompeten und Hörnern hervortritt, als es zur ekstatischen Christusvision kommt. In ein anderes Licht wird dieses Tonsymbol gerückt, wenn man es mit dem hohen Totenglöckchen gleichsetzt, das auch in Schuberts Lied *Die junge Nonne*, welches Reger vermutlich zur Komposition der *Nonnen* bewegte,[216] im Moment der Transzendenz erklingt.[217] Der kurz nach dem Flageolett-Motiv einsetzende Bläsersatz, bestehend aus Oboen und Englischhorn, wird von den Bratschen und Celli verdoppelt und stellt folgendes Thema vor:[218]

---

[214] Jean-Benjamin de Laborde: *Essai Sur La Musique Ancienne Et Moderne*, Bd 2, Paris: Ph.-D. Pierres 1780, S. 29.

[215] Justin Heinrich Knecht: *Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses*, Augsburg: Julius Wilhelm Hamm 1792, S. 36.

[216] Siehe Kapitel 2.3.

[217] Näheres dazu in Kapitel 5.2.3.

[218] Herman Roth vergaß offenbar ein Kreuz: Auf dem letzten Akkord notiert er *Gis-d-gis-h* statt *Gis-dis-gis-h* (Roth: „Die Nonnen“, S. 84).

Notenbeispiel 4: A-Teil – Motiv II (Oboe, Englischhorn, Viola, Violoncello)

Daneben, man neigt dazu, diese beim Hören nicht weiter zu beachten, erklingen in den Flöten freie, unregelmäßige Figuren, während in den Trompeten, Hörnern, Posaunen und der Tuba gedämpfte schwere Klänge zu hören sind. Spannenderweise hat bisher niemand diese Figuren gedeutet, sondern allenfalls als „impressionistisch-frei" beschrieben.[219] Einzig eine Konzertankündigung aus den USA interpretiert sie im Zuge der Beschreibung der Handlung:

> The work opens with an orchestral prelude, built on the themes which the chorus subsequently takes up. The tingling of the bells is heard amid the rustling of the treetops, the twittering of birds and the forest murmurings. These sounds grow louder and louder until they merge into a song of praise. The opening is so realistic, according to Dr. Arthur Mees,[220] that the rest of the work can be followed by the veriest layman in the hall.[221]

Nach 51 Takten symphonischen Vorspiels, in welchem Reger immer wieder auf die beiden Motive der Einleitung zurückgreift und gleichzeitig auf den folgenden A-Teil (im Falle des Glockenmotivs sogar auf den D-Teil) vorausweist, setzt der Chor ein. Es ist die klar nachvollziehbare Verwendung und Wiederholung von Themen und Motiven, die *Die Nonnen* auszeichnen und sie von früheren Großwerken Regers, wie etwa dem *Gesang der Verklärten* op. 71, abheben. Ein Vergleich mit diesem sechs Jahre früher entstandenen Werk lässt aber auch gewisse Anlehnungen erkennen: Der Einsatz

---

[219] Danuser: *Weltanschauungsmusik*, S. 211.

[220] Der Dirigent der Erstaufführung der *Nonnen* in den USA am 27.09.1911, siehe Kapitel 2.5.

[221] *Worcester Telegram* [112/113/114] (21.09.1911), S. 6. Übersetzung: „Das Werk beginnt mit einem orchestralen Vorspiel, das auf den Themen aufbaut, die der Chor anschließend aufgreift. Zwischen dem Rauschen der Baumkronen, dem Zwitschern der Vögel und dem Murmeln des Waldes erklingt das Geläut von Glocken. Diese Klänge werden immer lauter, bis sie sich zu einem Lobgesang vereinen. Die Eröffnung ist laut Dr. Arthur Mees so realistisch, dass der Rest des Werks auch von einem Laien im Saal nachvollzogen werden kann".

des Chores erfolgt bei beiden Werken synkopiert nach einer Achtelpause durch die Tenöre und Bässe (Notenbeispiel 5), bevor einen Takt später auch die Frauenstimmen hinzutreten beziehungsweise im Falle von op. 112 die Männerstimmen ablösen.[222] Die Melodieführung ist in beiden Werken relativ schlicht gehalten; in *Die Nonnen* sehen wir eine absteigende Melodie nach einer syllabischen Tonrepetition auf dem Wort „Helle". Im *Gesang der Verklärten* hingegen ist in den Tenören eine Aufwärtsbewegung erkennbar, die ebenfalls mit einer Tonrepetition über dem Wort „Glocken" einhergeht. Zudem werden beide Choreinsätze von einer Solovioline begleitet.

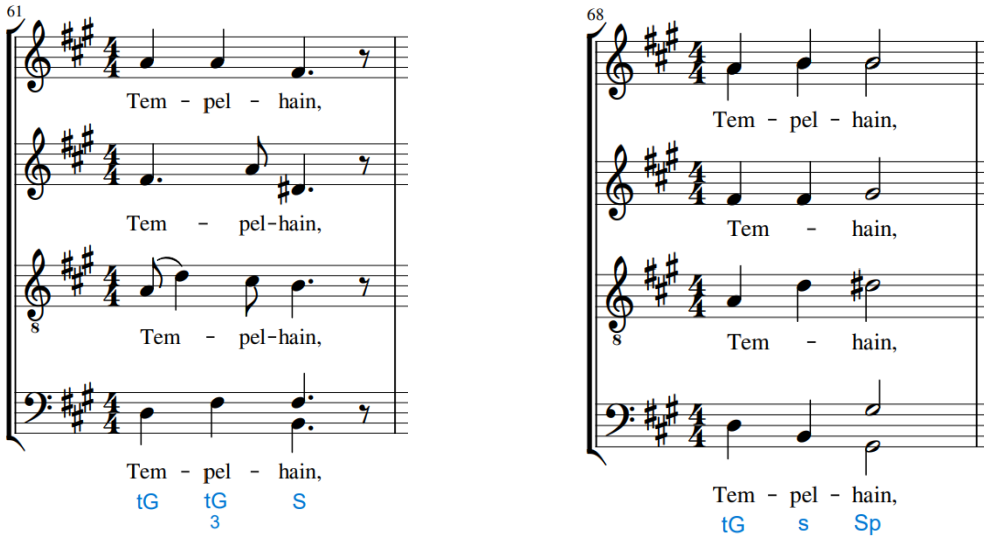
Notenbeispiel 5: Choreinsatz bei Die Nonnen *und* Gesang der Verklärten

Dass die beiden Gedichte von Martin Boelitz und Carl Busse ähnlich beginnen („Helle Silberglocken schwingen" und „Glocken der Heimat trugen uns auf") darf wohl mehr

[222] Laut Cho sei die Synkopierung typisch für Reger und er verweist auch auf den Anfang von *Der 100. Psalm* op. 106 (Cho: *Die Chorwerke Max Regers*, S. 192). Tatsächlich fällt auf, dass auch andere chorsymphonische Werke dieses Charakteristikum aufweisen: Auch in der *Hymne an den Gesang* op. 21, *Die Weihe der Nacht* op. 119 und dem *Römischen Triumphgesang* op. 126 setzt der Chor auf einer schwachen Zählzeit ein. Im *Weihegesang* WoO V/6, dem lateinischen *Requiem*-Fragment WoO V/9 und den *Zwei Gesängen* op. 144 (*Der Einsiedler* und *Requiem*) hingegen beginnt der Chor auf dem ersten Schlag des Taktes. Bei den beiden Orchestergesängen für Solostimme verhält es sich unterschiedlich: *An die Hoffnung* op. 124 beginnt auf der schweren Zählzeit, der *Hymnus der Liebe* op. 136 synkopiert.

als interessanter Zufall angesehen werden als als Kriterium für die Textauswahl, der Reger aber möglicherweise zu einem ähnlichen Einsatz des Chores angeregt hat. Auf weitere inhaltliche Zusammenhänge zwischen den Chorwerken komme ich später zurück (vgl. Kapitel 5.1.).

Nachdem also der Chor einsetzt, behalten die Flöten ihre Figurationen bei, zu denen nun auch Oboen und eine Solovioline treten, die das Bild des nächtlichen Klosters im Wald aufrechterhalten. Wie Reger dieses Bild auch harmonisch umsetzt, lässt sich an einem Beispiel zeigen (Notenbeispiel 6): Der zweite Vers der ersten Strophe wird vom Chor mehrmals vorgetragen und endet auf dem Wort „Tempelhain“, wobei die Silben „Tem-pel-hain“ beim ersten Mal mit D-Dur (zuerst grundständig und dann als Sextakkord) und H-Dur harmonisiert sind. Da wir uns in fis-Moll befinden, führt Reger also vom Tonikagegenklang in die Subdominante. Bei der letzten Wiederholung des Verses folgt auf D-Dur nicht erneut die Subdominante H-Dur, sondern über die Varianttonart h-Moll (Mollsubdominante) deren Mollparallele gis-Moll (Subdominantparallele). Diese unerwartete harmonische Entwicklung hat, verstärkt durch ein gleichzeitiges Harfenarpeggio, die Wirkung, den Tempelhain als geheimnisvollen und fremdartigen Ort erscheinen zu lassen.



Notenbeispiel 6: Stimmung wird durch Harmonik ausgedrückt

Der Abschnitt „junge heiße Seelen“ (ab T. 71) ist von Triolen in der Solovioline begleitet, die ein nervöses Flimmern erzeugen und so die unruhige Erotik der Verse widerspiegeln. Zudem ist hier eine Anlehnung an Wagners *Tristan und Isolde* erkennbar: Die von Reger verwendete Kombination von Triolen und Duolen erinnert an die „Nachtfeier“ („O sink hernieder, Nacht der Liebe“) aus dem zweiten Akt der Oper, wo dieser Rhythmus durch die Topoi Liebe, Nacht und Todesverlangen eine symbolhafte Bedeutung erlangt,[223] die durch das Aufgreifen gewissermaßen in *Die Nonnen* transferiert wird. Besonders reizvoll ist die Interpretation als „Todesrhythmus“[224] vor allem im Hinblick auf die anderen Nonnenwerke des 19. Jahrhunderts, da er einen weiteren Topos, den der Todessehnsucht, in Regers *Nonnen* lokalisierbar machen würde. Antonius Bittmann verweist zwar explizit auf den Aufsatz Kubes,[225] dort lassen sich jedoch keine Ausführungen zu diesem rhythmischen Modell finden.[226] In der Komposition selbst lassen sich derartige Rhythmen viel eher mit Liebe, Lust und Erotik assoziieren als mit dem Tod.

Die Anlehnung an Wagner scheint umso mehr bewusst gesetzt, wenn man sich vor Augen führt, dass Reger *Die Nonnen* bereits in der ersten Planungsphase 1901 mit einer „tristan-übersinnlich-religiös sinnlichen Stimmung“[227] versehen wollte. Diese thematischen Verbindungen blieben den Kritikern nicht verborgen. Julius Korngold etwa schrieb: „Der Komponist macht einen Chor aufgeregter Isolden aus [den Nonnen] und stellt neben eine schwülstige Operndramatik Amfortasklänge und palestrinische Dreiklangsfolgen“.[228] Abgesehen von Wagners *Tristan* wurden Regers *Nonnen* also auch Anklänge an Wagners *Parsifal* attestiert, so vor allem in den

---

[223] Antonius Bittmann: „Aspekte der Wagner-Rezeption Max Regers“, in: Becker / Gefäller / Popp (Hrsg.), *Reger-Studien 6*, S. 304.

[224] Ebd., Fußnote 56.

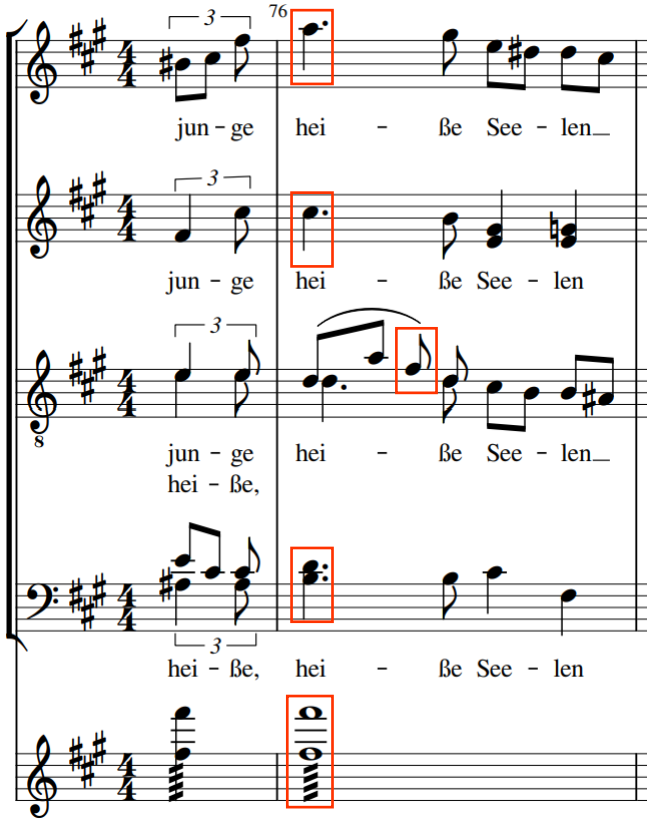
[225] Ebd.

[226] Kube: „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk“, S. 273–286.

[227] Reger am 8. Juni 1901 an Martin Boelitz, zit. n. *Hase-Koehler-Briefe*, S. 89.

[228] Korngold: Rezension (21.02.1912), S. 2.

Rezensionen anlässlich des Konzertes 1912 in Wien: Von „Parsifalstimmung“,[229] „Parsifal-Töne[n]“[230] und „Parsifalchromatik“[231] ist die Rede. Gemeint sind hierbei einerseits die inhaltlichen Parallelen den allgemeinen sakralen Charakter und die weihevolle Stimmung betreffend, andererseits die kontrastierende Verbindung verschiedener Musikstile, die ebenfalls wichtiger gestalterischer Bestandteil beider Kompositionen ist.



Notenbeispiel 7: Motiv III (Sopran) und Nonenakkord (Chor und Violinen)

Die Musik steigert sich über die Worte „junge heiße Seelen“ schnell ins Ekstatische und erreicht ihren dynamischen und melodischen Höhepunkt in Takt 76 (Notenbeispiel 7). Das dazugehörige aufsteigende Motiv erklang ebenfalls bereits in der Einleitung: Es überrascht nicht, dass Reger an dieser wichtigen Schlüsselstelle – bei der Charakterisierung der Nonnen als lustvolle Frauen – ein Tonsymbol einbaute:

[229] Ludwig Karpatz: Rezension im *Neuen Wiener Tagblatt* 45 (16.02.1912), Tages-Ausgabe, S. 15.
[230] Korngold: Rezension (21.02.1912), S. 2.
[231] M[ax] G[raf]: Rezension in *Die Zeit* 3381 (23.02.1912), S. 2.

Durch die Verbindung *h-d-fis-a-cis* ergibt sich am Kulminationspunkt dieser Passage ein Nonenakkord. Noch klarer wird dieses Symbol, wenn man sich vor Augen führt, dass Reger in seinen Briefen stets die Abkürzung „Nonen" mit einem sogenannten Faulenzerstrich über dem mittleren „n" statt einem Doppelbuchstaben verwendete.[232]

Der erste lustvolle Ausbruch ebbt durch eine Abwärtsbewegung in den Singstimmen deutlich ab, in der gleichförmig homophonen Wiederholung der Worte „singen in die stille Nacht hinein" ist bereits der Charakter des folgenden Gebets zu erahnen. Eine sequenzierte Abwärtsbewegung in den Violinen und Celli bildet die harmonische Hinführung zur Binnenhandlung und dem Gesang der Nonnen, dessen Faktur bereits in Kapitel 3.2. untersucht wurde. Die Wiederholung des ersten Verses nur durch die Altistinnen, die hinzutretende Begleitung von Oboen und Englischhorn, das sich steigernde Anbeten Mariens und der psalmodiehafte Einklang des Frauenchors am Schluss – all dies sind Elemente, um die steigende Innigkeit des Gebets auszudrücken. Die ins Dorische gehende Harmonik ist darüber hinaus seit dem 17. Jahrhundert mit Demut, Andacht, Keuschheit und Gravität konnotiert.[233] Auch die in diesem Gebet wichtige Tonart cis-Moll[234] scheint bewusst gewählt worden zu sein, denn deren Eigenschaften passen zur Stimmung des Nonnengebetes: Cis-Moll wurde Anfang des 19. Jahrhunderts für die „trauliche Unterredung mit Gott" eingesetzt, denn „Seufzer der unbefriedigten […] Liebe liegen in [ihrem] Umkreis".[235] Die Kombination von 3/4-Takt mit den drei Kreuzvorzeichen könnte zudem als Symbol der Dreifaltigkeit gedeutet werden. Mit Blick auf die Semantik fällt auf, dass Reger hier zwar ebenfalls

---

[232] Vgl. etwa den Brief Regers am 7. August 1909 an Philipp Wolfrum, zit. n. *Wolfrum-Briefe*, S. 127.

[233] Dagmar Glüxam: *‚Aus der Seele muß man spielen…'. Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Interpretation*, Wien: Hollitzer 2020, S. 314f., Tabelle 1.

[234] Der erste Nonnengesang ist „auf *cis* zentriert" (Kube: „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk", S. 281), ist aber vermutlich eher als cis-dorisch zu verstehen (siehe Kapitel 3.2.).

[235] Ludwig Schubart (Hrsg.): *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: J. V. Degen 1806, S. 379.

die Stimmung des Gedichts auf Werkebene musikalisch umsetzt (also die kirchlich-meditative Aura darstellt), die Ausdeutung des Textes auf Wortebene jedoch fast gänzlich ausbleibt (Eine Ausnahme bildet das Wort „Flehn“ ab T. 218 am Ende des zweiten Gebets, das sich über mehrere Takte erstreckt). Über die Gestaltung der Gebete hat sich Reger geäußert: „Ich werde aber den ‚Gesang der Nonnen‘ nicht in jenem ‚Liedertafelstyl‘ komponieren mit welchem Strauss in der ‚Salome‘ den Propheten Jochanaan charakterisiert!“[236] Doch wie ist diese Aussage und der Begriff „Liedertafelstil“ in diesem Kontext zu verstehen? Vermutlich sah Reger, der Richard Strauss’ *Salome* op. 54 entschieden ablehnte,[237] den Versuch, den Gesang des Jochanaan vom Rest der Handlung musikalisch abzuheben, als fehlgeschlagen an. Zwar veränderte Strauss ebenfalls die orchestrale Begleitung des Propheten, jedoch nicht in ebenso drastischer Weise wie Reger. Jochanaan sang Reger möglicherweise immer noch zu plakativ, zu wenig „heilig“ und zu wenig kontrastierend zum Rest der erotisch aufgeladenen Oper. Der Vergleich mit der Qualität einer aus Laien bestehenden Liedertafel dürfte als indirektes Meinungsurteil Regers über Strauss Oper im Allgemeinen gedeutet werden.

Der auf den B-Teil folgende, expressiv wuchernde, chromatische C-Teil holt den*die Hörer*in zurück in die Rahmenhandlung und weckt gleichsam die Nonnen aus der Trance ihres andächtigen Gebets. Der Satz ist von Unruhe und Nervosität, von sich aufbäumenden Gefühlen geprägt. Die Themen und Motive von Teil C zeichnen sich durch ihren ausgesprochen hohen Grad an Chromatik aus. Reger deutet also die Verse der Dichtung, in denen es um Angst und Tod geht, auf syntaktischer Ebene. Die Chromatik kann dabei ebenfalls als Tonsymbol verstanden werden, setzte sie Reger

[236] Reger am 28. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 84.

[237] „Dieses Werk ist der musikalische Bankrott von Strauss“ (Reger am 10. September 1906 an Karl Straube, zit. n. *Straube-Briefe*, S. 122).

doch in seinen Liedern als Ausdrucksmittel für Leid und Schmerz ein.[238] In diesem Kontext symbolisiert die Chromatik die Angst und Verzweiflung der Nonnen.[239] Das erste Motiv stellt eine Sequenzierung des III. Motivs aus dem „Junge-heiße-Seelen-Thema“ dar (kleine Sekund – reine Quart) und trägt somit die inhaltliche erotische Komponente des A-Teils in den C-Teil hinüber.

Notenbeispiel 8: C-Teil– Motiv IIIa (Fagott, Violoncello)

Satztechnisch stellte Reger hier die anschwellende Erregung dar: Das Thema erklingt zuerst in den Celli und Fagotten, bevor es nacheinander von den Bratschen, Klarinetten, Oboen und Flöten aufgegriffen wird. Dies geschieht in immer kürzerem Abstand und überschneidend, wodurch eine Dringlichkeit entsteht. Zwei gänzlich neue Motive sehen wie folgt aus:

Notenbeispiel 9: C-Teil – Motiv IV (Oboe, Klarinette, Englischhorn, Viola)

Notenbeispiel 10: C-Teil – Motiv V (Oboe, Viola)

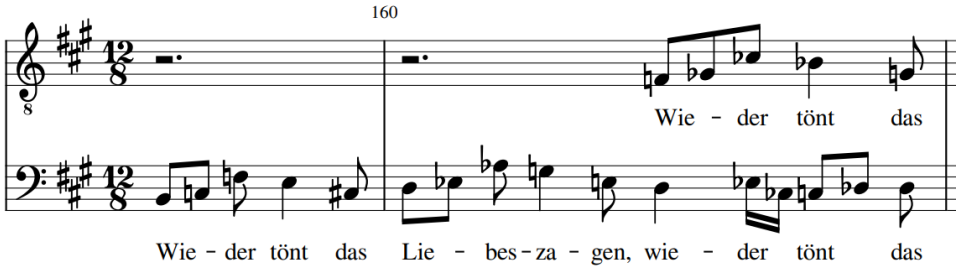
Holle teilt den vokalen Part des C-Teils in drei „Perioden“ ein, die durch Chorpausen deutlich voneinander abgegrenzt sind, in sich eine deutliche Intensitätssteigerung aufweisen und Themen des vorangegangenen symphonischen Zwischenspiels

[238] Vgl. allgemein Pohl: *Die Harmonik in den Liedern Max Regers*.
[239] Troskie: „Die Tonsymbolik in Regers Chorwerken“, S. 120.

verwenden. Die drei Perioden setzen dabei jedes Mal von Neuem mit dem Vers „Wieder tönt das Liebeszagen“ an, ab der zweiten Periode tritt auch zaghaft der Vers „zitternd, wie das ängstige Klagen“ hinzu, bevor in der dritten Periode energisch alle Verse vorgetragen werden. In der ersten Periode wird ein aus drei Noten bestehendes Motiv sequenzartig fortgesponnen:

Notenbeispiel 11: C-Teil – Erste Periode – Motiv VI (Tenor)

Beachtenswert ist hier erneut die unmittelbare Darstellung der Worte „Liebeszagen“ und „bangem Laut“, die sich in Dissonanzen und verminderten Dreiklängen äußern (so zum Beispiel einem verminderter e-Moll-Dreiklang auf dem ersten „Klagen“ in T. 152). In der zweiten Periode kommt die Sequenzierung des Motivs IIIa erneut zum Einsatz, wenn die Chorstimmen fugenhaft einsetzen:



Notenbeispiel 12: C-Teil – Zweite Periode (Tenor, Bass)

Die *Anabasis*, also die Aufwärtsbewegung der Melodie, verstärkt in Kombination mit der ausgeprägten Chromatik noch einmal die Dramatik der Worte. Im Unisono wird sodann der Vers „zitternd, wie das ängstige Klagen einer sterbenden Braut“ vorgetragen (T. 164 bis 167). Die Angst ist dabei an den zögerlichen Pausen, die als rhetorische Figur *Suspiratio* angesehen werden können, erkennbar.[240] Das „Klagen“

[240] Vgl. Glüxam: ‚*Aus der Seele muß man spielen…*‘, S. 461–463.

äußert sich in Terzparallelen zuerst in den Klarinetten (T. 166), dann einen Halbton tiefer in den Flöten (T. 167), die mit dem Chor abwechselnd übermäßige Dreiklänge und Dissonanzen bilden. Eine *Tirata* in den ersten Violinen und Bratschen lässt erneut die Erregung aufleben. Die in den ersten beiden Perioden des C-Teils fugiert einsetzenden Chorabschnitte weichen nun einem homophonen, rhythmisch prägnanten Einsatz des Chores, der von Paukenschlägen begleitet ist und von den Altistinnen, Tenören und Bassisten in Gegenbewegung zu den Sopranistinnen geführt wird:

Notenbeispiel 13: C-Teil – Dritte Periode (Sopran)

Offenkundig nutzte Reger im C-Teil die überbordende Chromatik und ausgefeilte Wiederverwendung von Motiven dazu, den Kontrast zwischen dem „herbe[n]“, „jungfräuliche[n]“,[241] fast einfachen Nonnengesang der Binnenhandlung und der musikalisch expressiv wuchernden Untermalung der Rahmenerzählung hervorzuheben. Nach dem Höhepunkt auf „Laut“ (T. 171) folgt eine absteigende chromatische Linie, die zum zweiten Nonnengebet hinführt, das einen Halbton höher notiert ist als das erste. Der lang ausgehaltene Schlusston unterstreicht die Bedeutung des Wortes „Flehn“ und überschneidet sich mit der kurzen Überleitung der gedämpften Blechbläser zur dritten Strophe.

Jene dritte Strophe fällt zunächst durch den Wechsel zu A-Dur auf. Der Chor beginnt gleichzeitig mit einem Ostinato-Bass, bestehend aus absteigenden Sekunden im Umfang einer kleinen Terz, zu singen (T. 230). Dieser Ostinato-Bass erinnert

[241] Reger am 28. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 85.

vermutlich nicht zufällig an die Gralsglocken in Wagners *Parsifal*, wo eine ähnliche absteigende Figur etwa am Ende des ersten Aufzugs die weihevolle Stimmung der Szene unterstreicht.[242] Dass Reger hier eine ähnlich sakral-feierliche Stimmung anstrebte, lässt sich auch an der Vortragsbezeichnung „Solenne“ am Beginn dieses Abschnitts ablesen. Neben dieser Interpretation könnte man die vehement wiederkehrende Figur auch als Ausdruck der Unausweichlichkeit des kommenden Wunders und zugleich als Herzschlag der Nonnen verstehen, die zunehmend ergriffen und erregt von ihrer Vision sind. Der Chor wiederholt zu Beginn immer wieder das Wort „Sieh'“ (hervorgehoben durch seine Position auf der ersten Zählzeit und verhältnismäßig lange Notenwerte), wie man es etwa auch in einem dramatischen Werk erwarten würde. Auf musikalischer Ebene spiegelt sich diese semantische Wiederholung des Wortes in der Sequenzierung des Themas, dessen aufsteigende Melodie bezeichnend ist. Im zweiten Takt des Themas erkannte Troskie die Umkehrung des absteigenden Ostinato-Basses.[243] An die „Nachtfeier“ in *Tristan und Isolde* erinnern erneut die Triolen, die fast ausschließlich in den Männerstimmen vorkommen.

Notenbeispiel 14: D-Teil – Thema (Sopran)

Die musikalische Verarbeitung der ersten beiden Verse der dritten Strophe gewinnt mit jeder Wiederholung an Intensität und Nervosität. Der Höhepunkt bahnt sich ab Takt 247 durch eine chromatisch aufsteigende Melodielinie im Sopran an, die durch

[242] Eine bereits viel früher vorkommende Anlehnung Wagners Gralsglocken (ein Pizzicato-Pendel im Umfang einer Quart) lässt sich in der symphonischen Einleitung in den Kontrabässen und Celli (T. 40–44) finden, siehe dazu auch Kapitel 5.1.

[243] Troskie: *Die Koorwerke van Max Reger*, S. 248.

ein Crescendo intensiviert wird. Hierin kann man die rhetorische Figur *Gradatio* erkennen. Im Moment der größten Ekstase (T. 251) nehmen die Pauken das Motiv des Ostinato-Basses mit diminuierten Notenwerten auf. Das Herzrasen der verzückten Ordensschwestern spiegelt sich an dieser Stelle auch in den Streichern, die gebrochene Akkorde spielen, während die Holzbläser mit ihren liegenden Akkorden gleichsam den Schein der Vision wiedergeben. In diesem lustvollen Augenblick tritt das Glockenmotiv der Einleitung (dort als Harfen-Flageolett) in den Trompeten und Posaunen (Symbole der Herrschaft) hervor und wird mehrfach repetiert. Denkt man an die Konnotation des ursprünglich in hoher Lage erklingenden Motivs mit dem Totenglöckchen, könnte dessen Erklingen nun, da die Nonnen vor dem Antlitz Christi stehen, bedeuten, dass sie dem Tod sehr nahe sind. Das Wort „Heiland" wird in Akkordrückungen wiederholt (die chromatische *Anabasis* der Sopranistinnen ist bezeichnenderweise *f-fis-gis-a*), wodurch Reger eine monumentale Steigerung mit einem bestimmten Ziel schuf:

> *Ich denke, daß ich auch im* **3.** Theil – die beiden 1. Strophen eignen sich dazu nicht so gut – der „Nonnen" beim „basso ostinato" wie den Nonnen der Heiland erscheint, eine ordentliche Klangfülle erreicht habe! Da passiert folgender Spaß: *alles* hat *F dur*, dazu blasen 3 Trompeten und 2 Tenorposaunen *d g* in Oktaven [T. 251]; diese Sache wiederholt sich sofort auf *e fis ais cis* mit *dis gis* im Blech [T. 257] u. auf *fis gis his dis* mit *eis ais* im Blech [T. 259]![244] Es ist doch den Nonnen sicherlich ganz „wirr" im Kopf, wenn sie in ihrer Vision den Heiland körperlich zu sehen vermeinen; u. ich glaube, daß ich diese „Wirrnis" so ganz gut getroffen habe.[245]

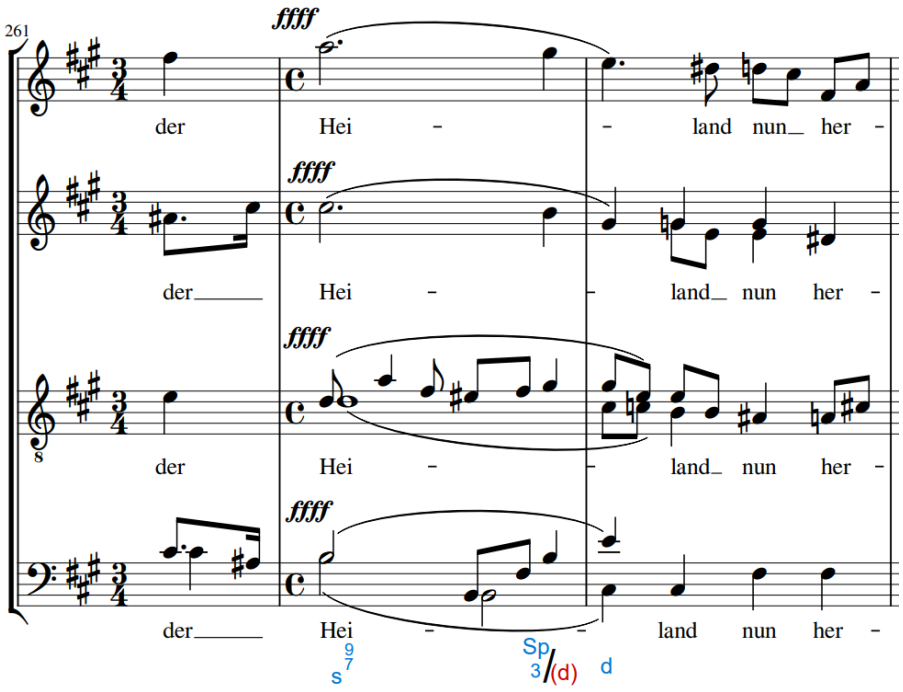
Abgesehen davon, dass Reger die Vision der Nonnen zu einer Halluzination degradiert, ging es ihm also um die plastische Darstellung von Wirrnis, die sich etwa im häufigen Wechsel der Taktarten und in immer heftigerer Wiederholung derselben Worte äußert, als würden die Nonnen in Hysterie verfallen.

---

[244] Statt *eis* und *ais* schrieb Reger an dieser Stelle doch *f* und *b* im Blech. Im Autograph ist zumindest beim *f* in den ersten und zweiten Trompeten eine Rasur, wo vorher ein *eis* gewesen sein könnte (autographe Stichvorlage, S. 39).

[245] Reger [nach dem 9. September 1909] an Karl Straube, zit. n. *Straube-Briefe*, S. 179.

Auffällig ist auch die erneute Verwendung eines Teils (genauer: die Akkordfolge unter den drei Tönen *a-gis-e* im Sopran) des bereits bekannten III. Motivs am Ende der Vision in den Takten 262f. (Notenbeispiel 15). Hierbei handelt es sich um eine Parallelstelle zu Takt 76, als die Nonnen als „junge heiße Seelen" charakterisiert werden (vgl. Notenbeispiel 7).[246] Es wird also nicht nur eine inhaltliche Brücke zwischen zwei erotisch aufgeladenen Textstellen geschlagen, sondern auch musikalisch, indem dieselbe Akkordfolge erklingt: Ein Nonenakkord auf h-Moll (der Mollsubdominante), gefolgt von einem Sextakkord von gis-Moll (der Subdominantparallele) und einem grundständigen cis-Moll (Molldominante). Wenn man gis-Moll als Molldominante des darauf folgenden cis-Moll sieht (im Notenbeispiel rot), ergibt sich eine sogenannte „Neumodale Kadenz", die im 20. Jahrhundert eingesetzt wurde, um neue „Klang- und Farbwirkungen" zu erzielen.[247]



Notenbeispiel 15: Höhepunkt als Parallelstelle (Chor)

[246] Das melodisch absteigende Motiv *a-gis-e* kommt schon in der symphonischen Einleitung in Takt 28 (gesamtes Orchester) und Takt 37 (hohe Streicher und hohe Holzbläser) vor.

[247] Amon: *Lexikon der Harmonielehre*, S. 135. Vgl. auch Kapitel 3.2.

Gleich nach der Ekstase wird erneut ein Thema des ersten Teils aufgenommen und somit erneut eine abschnittsübergreifende Verbindung geschaffen: Der Vers „dass er ihre Stirn berühr“ erklingt wie das verklärt gesungene Wort „Tempelhain“ des 68. Taktes (mit der überraschenden harmonischen Wendung tG-s-Sp, siehe Notenbeispiel 6). Im vierten Vers der letzten Strophe wird von den Bratschen erneut das Nonnengebet intoniert und der Chor haucht regelrecht die Worte „und die Lippen hauchen Amen“ (ab T. 272). An dieser Stelle sah Boelitz bekanntlich „jubeln“ statt „hauchen“ vor, doch Reger änderte das Wort, um nach der extremen Gefühlssteigerung eine kontrastierende Beruhigung herzustellen, anstatt sofort mit Jubel fortzusetzen.

Ab Takt 277 setzt erneut der Ostinato-Bass ein, diesmal jedoch einen Ganzton höher. Die Violinen beginnen bereits einen Takt früher als der Chor, das Wort „tiefer“ im Text musikalisch umzusetzen. Während die Violinen in großen Sexten abfallen, bewegt sich der Chor chromatisch in Halbtonschritten abwärts. Auffällig sind an dieser Stelle die Flöten, die eine Gegenbewegung aufwärts spielen. Ganz verklärt und erneut im Gestus des Gebets wird a cappella „weinen“ vorgetragen, bevor der Chor auf den letzten Höhepunkt des Werkes zusteuert. In diesem Abschnitt kommen viele Melismen vor, die wohl als Ausdruck der befriedigten Entzückung der Nonnen zu deuten sind. Sie gipfeln in einer letzten orgiastischen Steigerung, in der besonders das lang ausgehaltene *gis*^{2} der Sopranistinnen einprägsam ist. Dieses könnte als transzendenter Laut der Nonnen verstanden werden, der gewissermaßen aus der Binnenhandlung in die Rahmenhandlung herüberschwingt. Die Frage, ob der Höhepunkt des Werkes in der Christuserscheinung oder im Aufblühen des Wunders festzustellen ist, kann nicht beantwortet werden. Inhaltlich stehen sich in dieser Frage die Wirrnis aufgrund der Vision und die Seligkeit aufgrund des Begreifens derselben gegenüber. Die letzten Takte des Chores (T. 309–312) zeichnen sich durch starre

Tonrepetitionen aus, die wohl naturgemäß die Erschöpfung der Nonnen nach der verzückenden Vision widerspiegeln sollen. *Die Nonnen* verebben schließlich in „*höchster Verklärung*“[248] in vierfachem piano.

In *Die Nonnen* wird in instrumentaler Hinsicht eine kompositorische Weiterentwicklung Regers deutlich: In keinem bisherigen chorsymphonischen Werk setzte Reger so gezielt verschiedene Klangapparate und Klangfarben als Mittel zur Schilderung von Stimmungen und Atmosphären ein. Der „berauschende[] Klang“ werde durch die Kombination von hohen Streichern, die durch ihre Akkordbrechungen, Läufe und Tremoli eine Art Klangteppich erzeugen, mit den elegischen, schwermütigen, melodietragenden Instrumenten Oboe, Englischhorn, Bratsche und Cello erzeugt.[249] Hinzu kommt, dass die Streicher oftmals geteilt sind, die Bratschen manchmal sogar vierfach. Stellenweise spielen Soloinstrumente, die laut Reger jedoch nicht hervorstechen sollen, sondern als „Kolorit“ gedacht sind[250] und den Klang anreichern sollen. Diese Ausdifferenziertheit im Orchester ist vermutlich Regers zunehmender Übung im Umgang mit dem Orchestersatz zuzuschreiben, schuf er doch kurz zuvor die großen Instrumentalwerke *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Adam Hiller* op. 100 und den *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108. Statt einer undurchsichtigen und überbordenden Instrumentierung verdoppelt das Orchester in op. 112 nun weitgehend den Chor unterstützend. Auch impressionistische Anklänge wurden dem Werk attestiert,[251] und manch einer mag in den *Nonnen* sogar einen ersten Vertreter eines „deutschen musikalischen Impressionismus“ erkennen.[252]

---

[248] Reger am 28. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 85.

[249] Holle: *Regers Chorwerke*, S. 49.

[250] Reger am 18. Februar 1910 an Philipp Wolfrum, zit. n. *Wolfrum-Briefe*, S. 152.

[251] Danuser: *Weltanschauungsmusik*, S. 211.

[252] Wolfgang Rathert: „Der Komponist als Interpret – Überlegungen zu einem neuen Musiker-Typus bei Reger und Hindemith“, in: Becker / Gefäller / Popp (Hrsg.), *Reger-Studien 6*, S. 366.

4.2. Überlegungen zur Gattung

Die Frage nach der Gattung der *Nonnen* ist in mehrerlei Hinsicht keine einfache. Einerseits, weil sie sich anhand ihrer Merkmale einer genauen Zuordnung entziehen, andererseits, weil die Frage der Gattung um 1900 grundsätzlich eine schwierige ist. Ohne auf die Krise der Gattungen Anfang des 20. Jahrhunderts näher eingehen zu wollen, sollen dennoch einige Überlegungen zu potentiell gattungskonstituierenden Merkmalen der *Nonnen* angestellt werden.

Eine besondere Anregung gab mir ein Aufsatz von Susanne Popp mit dem Titel „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“,[253] in dem sie Regers lebenslangem Wunsch nach einem „vokalen Hauptwerk“ „größten Styls“[254] und den Plänen zur Umsetzung desselben nachgeht. Immer wieder nahm sich Reger vor, ein abendfüllendes Chorwerk zu komponieren. Bereits 1901 spielte er mit dem Gedanken, ein „Christusoratorium“ zu schreiben, zu dem Martin Boelitz den Text beisteuern sollte:

> Nun zu der Sache „Christusoratorium“ mit Herrn Boelitz! Ich wollte gerne sowas machen; der Text müßte mir aber Gelegenheit zu **grandiosen** Tonmalereien geben z. B. den Tod Christi etc. […] Außerdem ist *Mangel* an wirklich gutem Text für ein weltliches Chorwerk großer Dimension! Aber nur *keine* Heiligenlegende oder Rittergeschichte! Solche haben wir bis zum Überdruß! […] Wie gesagt, die Hauptsache sind dramatische Höhepunkte; nur nicht lyrisch so breit ausgesponnen […].[255]

Dass dieser Brief etwa zur gleichen Zeit entstand, zu der Reger mit Boelitz über die Textänderungen in den *Nonnen* korrespondierte,[256] ist auffällig und lässt das Gedankenspiel zu, dass es sich beim „Christusoratorium“ möglicherweise um eine Art Arbeitstitel für *Die Nonnen* handelte und dass Reger damit dasselbe Werk meinte.[257]

---

[253] Popp: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, 1986, S. 379–406; Dies.: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, 1993, S. 269–294 (erweiterte und überarbeitete Fassung).

[254] Ebd., S. 269.

[255] Reger am 7. Mai 1901 an Karl Straube, zit. n. *Straube-Briefe*, S. 20.

[256] Im April 1901, siehe Kapitel 2.1.

[257] Das „Christusoratorium“ bzw. diese Bezeichnung findet nur in diesem einen Brief Erwähnung.

Immerhin spielt Christus in Boelitz' Dichtung eine zentrale Rolle, nicht zuletzt auch inhaltlich für die gläubigen Nonnen. Damit gäbe es auch eine Erklärung, warum Reger das *Nonnen*-Projekt nicht sofort umsetzte: Der Text entsprach zu der Zeit nicht seinen Vorstellungen einer Vorlage für ein „weltliches Chorwerk großer Dimension".[258] Zum Beispiel schien ihm offenbar der Tod Christi besser geeignet, „**grandiose** Tonmalereien" zu komponieren, als eine Christusvision. Zudem kam Boelitz' Text möglicherweise dem sehr nahe, was Reger mit Blick auf die Viten der Mystikerinnen Hildegard von Bingen (1098–1179), Lutgard von Tongern (1182–1246) oder Teresa von Ávila (1515–1582) als „Heiligenlegende" ablehnte. Das „Christus-Nonnen-Oratorium" wurde also trotz ausführlicher Textdiskussionen mit Boelitz vorerst aufgegeben, da das Gedicht Reger offenbar zu dieser Zeit nicht zusagte und seinen Erwartungen an einen Oratorientext nicht gerecht wurde.

In den folgenden Jahren keimten immer wieder Ideen auf, die in unterschiedlich stark ausgeprägten Kompositionsplänen Gestalt annahmen. Nach der verworfenen Idee der Jahre 1902/3, den *149. Psalm* für Chor und Orchester (RWV Anhang-B7) zu vertonen, lag zu einem *Hymnus vom Tode und ewigen Leben* 1906 bereits ein vollständiger Textentwurf und eine Beschreibung der Gestaltung vor. Gleichwohl er diesen *Hymnus* in „*einem* Satze"[259] nie verwirklichte, übernahm er doch einige der geplanten Elemente in spätere Werke, wie etwa die Chordoppelfuge am Schluss mit Choralzitat in den Posaunen und Trompeten im *100. Psalm* op. 106 und Fernbläser in der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140. Die Idee einer durchkomponierten, einsätzigen Form in *Die Nonnen* könnte ebenso wie die verklärte Stimmung ebenfalls auf den *Hymnus* zurückgehen, denn in den Kommentaren zu dessen Textentwurf erwähnt Reger diese auffällig oft: „Nun alles in Verklärung!", „Hier größte Steigerung! Das Orchesternachspiel fff > ppp

[258] Reger am 7. Mai 1901 an Karl Straube, zit. n. *Straube-Briefe*, S. 20.
[259] Popp: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers", 1993, S. 277.

führt zur Verklärung!", „Alles in seliger Verklärung" und „Nun die ganze Stelle in höchster Verklärung".[260] Diese Formulierungen erinnern vermutlich nicht zufällig an die Vorstellungen Regers bezüglich des Endes von op. 112: „Der Schluss dann in höchster Verklärung!"[261]

Bezüglich der Begrifflichkeiten weist Popp auf die Austauschbarkeit im Hinblick auf die Gattung des vokalen Hauptwerkes hin: „Oratorium", „Chorwerk" oder „Hymnus"[262] – all diese Begriffe haben bei Reger fließende Übergänge, bezeichnen heterogen gestaltete Werke und könnten auch auf *Die Nonnen* angewandt werden. In der Forschung wurde op. 112 neben dem *100. Psalm* op. 106 und dem *Gesang der Verklärten* op. 71 zu den „symphonischen Kantaten" gezählt,[263] auch eine Benennung als „Oratorium" lässt sich finden.[264] Es ist also nicht abwegig, *Die Nonnen* als kleines Oratorium zu bezeichnen. Dass der Stoff dabei nicht, wie üblich, aus der Bibel entlehnt ist, könnte man als gestalterische Freiheit des 20. Jahrhunderts auslegen. Der Text – von einem Libretto zu sprechen, würde zu weit gehen – weist dramatische Elemente auf, wie ich in Kapitel 4.1. gezeigt habe. Überspitzt könnte man sogar von einer „Operndramatik"[265] sprechen. Boelitz' Gedicht bot Reger aufgrund seines narrativen Aufbaus und der direkten Rede der Protagonistinnen (das musikalische Subjekt spaltet sich „kantatenhaft in Rollen" auf)[266], mehr noch als alle bisherigen und

---

[260] Textentwurf und Regers Erläuterungen dazu abgedruckt ebd., S. 289–291.

[261] Reger am 28. Mai 1909 an Hugo Bock, zit. n. *Bote & Bock-Briefe*, S. 85.

[262] Popp: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers", 1993, S. 269.

[263] Holle: *Regers Chorwerke*, S. 35; Wolfgang Rathert: „Kulturelle Identität und Urbanität bei Max Reger", in: Susanne Popp / Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, Stuttgart: Carus 2010 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXI), S. 238.

[264] Wolfgang Rathert: „Zur künstlerischen Doppelexistenz Max Regers", in: Siegfried Schmalzriedt / Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart: Carus 2004 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XVII), S. 561.

[265] Korngold: Rezension (21.02.1912), S. 2.

[266] Danuser: *Weltanschauungsmusik*, S. 211.

zukünftigen Texte seiner chorsymphonischen Werke, Gelegenheit zur analogen Nachahmung der Worte. Die Möglichkeit zur „**grandiosen** Tonmalerei[]“ mit „dramatische[n] Höhepunkte[n]“[267] war also gegeben, auch wenn Reger dies 1901 möglicherweise noch nicht so sah. Spätestens 1909 schien sich seine Meinung bezüglich des Textes geändert zu haben und er realisierte den Plan eines „Christusoratoriums“ in Form der *Nonnen*. Das weltliche Werk[268] ist jedoch – anders als die Oratorien des 19. Jahrhunderts – weder eine konkrete Heiligenlegende, noch vermittelt es eine direkte christliche Botschaft; vielmehr geht es symbolistisch um die Themen Sehnsucht, Ekstase, Transzendenz und Verklärung, die in christliches Gewand gehüllt wurden.[269] So gesehen ist die von Fritz Stein überlieferte Aussage Regers, *Die Nonnen* seien das katholische Gegenstück zu seinem *100. Psalm*,[270] nicht völlig überzeugend, denn der Psalm hat durch seinen biblischen Text einen eindeutigeren christlichen Konnex als die symbolistischen weltlichen *Nonnen*, auch wenn diese per se katholisch sind. Viel eher könnte man die Bezeichnung „katholisches Gegenstück“ aufgrund des Textes auf das abgebrochene lateinische *Requiem* WoO V/9 von 1914 anwenden, das hinsichtlich des Umfangs als dem *Psalm* und den *Nonnen* ebenbürtig bezeichnet werden kann.

Was bedeuten diese Überlegungen also für die Gattung der *Nonnen*? Es bleibt festzuhalten, dass *Die Nonnen* vermutlich bereits 1901 als „Christusoratorium“ vertont werden sollten, Reger aufgrund des Textes jedoch Abstand von diesem Plan nahm. Mit den Jahren – das legen die mehrmaligen Nennungen der *Nonnen* unter den bald zu verwirklichenden Kompositionen nahe – änderte sich Regers Meinung zu dem

---

[267] Reger am 7. Mai 1901 an Karl Straube, zit. n. *Straube-Briefe*, S. 20.

[268] Als solches wird es im Programmheft der Uraufführung bezeichnet, siehe Roth: „Die Nonnen“, S. 81.

[269] Vgl. dazu auch Peter Palmer: „Reger and the aesthetics of Symbolism“, in: Schmalzriedt / Schaarwächter (Hrsg.), *Reger-Studien 7*, S. 523–542.

[270] Stein: *Max Reger*, S. 142.

Gedicht. Möglicherweise waren *Die Nonnen* auch von dem nicht realisierten Vokalwerk *Hymnus vom Tode und ewigen Leben* beeinflusst, darauf deuten zumindest die Form und ähnliche Formulierungen Regers hin. Was aber spricht dagegen, *Die Nonnen* als vokales Hauptwerk „größten Styls" anzusehen, dessen Komposition Reger zeit seines Lebens anstrebte? Op. 112 kann schlichtweg aufgrund seiner Dimensionen nicht in eine Reihe mit dem *Hymnus*, *Te Deum*[271] oder lateinischen *Requiem*[272] gestellt werden, da allein die Textgrundlage – ein dreistrophiges Gedicht steht hier teilweise seitenlangen Textvorlagen gegenüber – viel kürzer ist. Vielmehr können *Die Nonnen* – ohne dass dies die Stellung des Werkes im Œuvre Regers schmälert – als Herantasten an ein derartiges Werk aufgefasst werden, als Erprobung der differenzierten Gestaltung des Chorsatzes und der naturgemäßen Ausdeutung des Textes in Regers musikalischen Sprache. Mit Blick auf die Gattung können *Die Nonnen* jedenfalls durchaus als Oratorium bezeichnet werden, die Regers Wunsch nach einem abendfüllenden oratorischen Hauptwerk (das Sujet und die Gestaltung betreffend) im Vergleich zu den anderen chorsymphonischen Werken wohl am nächsten kommen.

[271] 1914 wollte Reger ein großes *Te Deum* für Soli, Chor und Orchester komponieren (Popp: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers", 1993, S. 282–284).

[272] Das nach nur zwei Sätzen im *Dies irae* abbrechende lateinische *Requiem*-Fragment hat eine Dauer von etwa 35 Minuten. Das lässt erahnen, wie umfangreich eine vollständige Vertonung des Textes durch Reger gewesen wäre.

5. Verflechtungen von Regers *Die Nonnen* mit thematisch ähnlichen Werken

Im Laufe der Recherchen für diese Arbeit haben sich unzählige Verflechtungen von Regers *Nonnen* mit ähnlichen Werken ergeben, denen es nachzugehen galt. Diese betreffen einerseits die Lyrik, in denen manche Bilder und Themen immer wieder vorkommen, andererseits die Musik, in der ebenfalls bestimmte Merkmale immer wieder verwendet werden, um ähnliche Gefühle oder Stimmungen darzustellen. Die Betrachtung der semantischen Dimensionen von Regers *Nonnen* im vorigen Kapitel ebnet den Weg für die folgende vergleichende Untersuchung. Ich werde den durch Regers Musik ausgelösten thematischen Assoziationen nachgehen, da Gott, Ekstase, Verklärung und Tod in vielen seiner Kompositionen eine wichtige Rolle spielen und es erlauben, von einem roten Faden zu sprechen, der sich durch sein Œuvre zieht. Danach wird der Blickwinkel schließlich zu Werken anderer Komponisten hauptsächlich vor Reger, doch auch nach ihm, geweitet. Ziel dieses Vergleiches ist es, *Die Nonnen* in ihrer Zeit besser zu verstehen.

5.1. Verflechtungen in Regers Werken

Es fällt auf, dass die Topoi Ekstase, Transzendenz, Verklärung, Nacht und Gottesbegegnung Reger in seinen chorsymphonischen Werken immer wieder beschäftigen. Die zahlreichen inhaltlichen und musikalischen Zusammenhänge zwischen den Kompositionen, aber auch die unterschiedlichen semantischen und musikalischen Ausdeutungen der Topoi, sollen im Folgenden mit Blick auf *Die Nonnen* diskutiert werden.[273]

[273] Grundsätzlich ist dazu die Publikation von Petra Zimmermann zu nennen, die *Die Nonnen* jedoch leider nicht untersucht (Zimmermann: *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Styls'*).

Der Topos der Ekstase findet sich in Regers *100. Psalm* op. 106, einer vierteiligen Komposition, die Reger der Philosophischen Fakultät der Universität Jena anlässlich des 350-jährigen Bestehens der Universität und der Verleihung der Ehrendoktorwürde an ihn widmete. Während der erste Satz bereits 1908 komponiert und im Rahmen eines Festgottesdienstes in Jena uraufgeführt wurde, komplettierte Reger den *Psalm* erst 1909, kurz bevor er sich den *Nonnen* widmete. Die ganze Komposition ist darauf ausgelegt, die Großartigkeit Gottes darzustellen, und das Publikum sollte am Ende durch die musikalische Wucht des *Psalms* als „Relief" an der Wand kleben.[274] Vor allem der erste Satz, basierend auf den ersten drei Versen des Psalms, weist eine Steigerung auf, die man ekstatisch nennen könnte:

1. Jauchzet dem Herrn, alle Welt!
Dienet dem Herrn mit Freuden!
Kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken!

2. Erkennet, dass der Herr Gott ist!
Er hat uns gemacht und nicht wir selbst
zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide.

3. Gehet zu seinen Toren ein mit Danken,
zu seinen Vorhöfen mit Loben;
danket ihm, lobet seinen Namen!

4. Denn der Herr ist freundlich,
und seine Gnade währet ewig
und seine Wahrheit für und für.[275]

Dabei wird der erste Vers in einer stets großen Lautstärke größtenteils kontrapunktisch vorgetragen. Der zweite Vers (ab T. 25) weist im starken Kontrast zum ersten einen kontemplativen Charakter auf, die Begleitung ist ebenso wie die Dynamik stark reduziert; stellenweise singt der Chor a cappella. Ab Takt 45 beginnt auch der zweite Vers sich in unbändige Freude zu steigern. Ab Takt 58 ist in den Instrumenten eine aufsteigende Bewegung zu beobachten, die in die Verknüpfung des „jauchzet" und „dienet" mündet. Nach einem vorübergehenden Abebben findet sich ab Takt 90 erneut die orchestrale *Anabasis*, die diesmal in ein regelrecht ekstatisches Jauchzen führt. Ebendieses Thema und die steigende Erregung finden sich auch im vierten Teil wieder, der schließlich in einer gigantischen Doppelfuge samt Choralzitat in den

[274] Vgl. Reger am 24. Juni 1908 an Fritz Stein, zit. n. *Stein-Briefe*, S. 31.

[275] Die Texte sind im Folgenden direkt den Noten entnommen (siehe Quellenverzeichnis).

Blechbläsern endet. Grund für die Ekstase ist hier nicht die unmittelbare Begegnung mit Gott oder Christus, sondern die universale christliche Erkenntnis der Allmächtigkeit Gottes. Die punktuelle Textausdeutung (Wortebene) ist in diesem Werk zugunsten der allgemeinen feierlichen Stimmung (Werkebene) unterlassen worden. Ausnahmen sind die oftmaligen Wiederholungen der Aufforderungen „jauchzet", „dienet" und „kommt" im ersten Teil. Gemeinsam mit den *Nonnen* hat der *Psalm* – diese Verbindung hat die Forschung bereits beleuchtet – den Einsatz divergierender Schichten: den oratorischen Stil des 18. und den vokalpolyphonen Stil des 16. Jahrhunderts.[276] Klarzustellen ist jedoch, dass in den Nonnengebeten in op. 112 kein polyphoner, sondern stets der homophone Stil des 16. Jahrhunderts anzutreffen ist.

Ähnlich wie im *100. Psalm* findet die Textausdeutung auch im *Gesang der Verklärten* op. 71 vor allem auf der Werkebene statt. Reger setzte den nebulös-entrückten Text von Carl Busse der Dichtung entsprechend in transzendenter Stimmung um, indem er polyphone, „wogende[] Stimmen[ströme]"[277] komponierte. Obwohl dieses erste große chorsymphonische Werk Regers noch etwas unausgeglichen in der Abstimmung vom Orchester auf den Chor ist,[278] ist es ein frühes Beispiel für die bedeutungsschweren Inhalte, denen sich Reger in seinen Vokalwerken zuwendet.

1. Glocken der Heimat trugen uns auf,
Die wir geirrt über steinige Pfade,
Schauernd und läuternd ziehn uns hinauf
Ewig unsagbar Ströme der Gnade.

2. Irdische Leuchten locken uns nicht,
Was uns auf Erden durchdrang und berührte,
Hallende Chöre gehn wir im Licht,
Über Verblühendes selig Geführte.

3. Fern den Umschatteten drunten im Thal,
Deren sich jeder in Hoffnung getröste,
Schweben wir singend ob Sünden und Qual
In Unvergänglichkeit selig Erlöste.

[276] Danuser: *Weltanschauungsmusik*, S. 216. Der Text von op. 71 ist ebd., S. 213, entnommen.

[277] Ebd., S. 215.

[278] Vgl. Zimmermann: *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Styls'*, Kapitel IV.4.1. „Die Rezeption des Gesangs des Verklärten", S. 175–178.

Würde man die Chronologie der Werke nicht kennen, könnte man meinen, der *Gesang der Verklärten* wäre eine Art inhaltliche Fortsetzung der *Nonnen*: Eine Gruppe von gottgeweihten Frauen, die nach dem Gebet eine Christusvision haben und daraufhin von ihren eigenen Körpern losgelöst entrückend in die Ewigkeit schweben. Trotz der vordergründigen Umsetzung der Stimmung in diesem Werk lassen sich auch Darstellungen einzelner Worte und Sätze finden:[279] „Ziehn uns hinauf" wird etwa als Aufwärtsbewegung in den ersten Sopranistinnen ausgedrückt (T. 79–81), „hallende Chöre" in den zweiten Sopranistinnen und Tenören als energischer Ausruf (T. 144 und 145), „Licht" als dynamischer Höhepunkt (T. 153) und „fern den Umschatteten drunten im Thal" als Abwärtsbewegung (T. 169 bis 175). Besonders interessant für uns sind die „Glocken der Heimat", da sie in ähnlicher Form wie die Glocken in den *Nonnen* dargestellt werden. In op. 112 begegnen uns zwei Arten von Glocken: das hohe Totenglöckchen, in der symphonischen Einleitung (A-Teil) als Harfen-Flageoletts und in der dritten Strophe (D-Teil) in den Blechbläsern umgesetzt, und die tiefen feierlichen Glockenschläge der Vision und des Wunders, im Ostinato-Bass ertönend.[280] Wie letztere klingen auch die „Glocken der Heimat" in op. 71, als der Chor in Takt 53 zu singen beginnt. Die Kontrabässe und Celli – zunächst nur die Hälfte der Instrumente, dann alle – erzeugen mit pendelnden Quinten, die pizzicato gespielt werden, ein klangliches Bild der Glocken, das sich im Laufe der Wiederholung des ersten Verses verliert. Besondere Aufmerksamkeit gebührt der Gestaltung der Schlussverse jeder Strophe auf Satzebene, denn die Melismen in der Oberstimme

---

[279] Für eine vermutlich unvollständige Liste derselben siehe Zimmermann: *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Styls'*, S. 36.

[280] Die tiefen Glockenschläge der Kontrabässe und Celli in der Einleitung (T. 40–44, siehe Kapitel 4.1.) dürften wohl, angesichts dessen, dass sie eine andere melodische Gestalt als das Totenglöckchen und die feierlichen Glocken haben, eher als allgemeine Reminiszenz an Wagners *Parsifal* ohne spezifische semantische Bedeutung für die Handlung von *Die Nonnen* angesehen werden. Dafür spricht auch deren einmaliges Auftauchen in lediglich fünf Takten. Gleiches gilt für die akustisch ähnlichen Glockenschläge (Pizzicato in den Kontrabässen) in den Takten 57–59, die mit ihrer Bewegung das Schwingen der Glocken tonmalerisch nachzeichnen.

werden durch die übrigen Stimmen wechselnd harmonisiert, wodurch sich ein „wogende[r] Gesamtklang“ ergibt, der die Seligkeit der Verklärten darstellt.[281]

In *Die Weihe der Nacht* op. 119, dem vorletzten in Leipzig entstandenen Großwerk Regers (vor dem Umzug nach Meiningen folgte nur noch *Eine Lustspielouvertüre* op. 120), ist es vor allem die darin vorkommende Darstellung Gottes, die im Kontext dieser Arbeit interessiert. Die lyrische Komposition für Altsolo, Männerchor und Orchester basiert auf einem Gedicht von Friedrich Hebbel (1813–1863). Die letzte Strophe der Dichtung markiert den musikalischen Höhepunkt, bevor die erste Strophe am Schluss wiederholt wird:

1. Nächtliche Stille!
   Heilige Fülle,
   Wie von göttlichem Segen schwer,
   Säuselt aus ewiger Ferne daher.

2. Was da lebte,
   Was aus engem Kreise
   Auf ins Weit'ste strebte,
   Sanft und leise
   Sank es in sich selbst zurück
   Und quillt auf in unbewusstem Glück.

3. Und von allen Sternen nieder
   Strömt ein wunderbarer Segen,
   Dass die müden Kräfte wieder
   Sich in neuer Frische regen,
   Und aus seinen Finsternissen
   Tritt der Herr, so weit er kann,
   Und die Fäden, die zerrissen,
   Knüpft er alle wieder an.

Nach dem ersten Kulminationspunkt, der nach einer dynamischen Steigerung ab Takt 64 über den Worten „sich in neuer Frische regen“ erreicht wird und durch eine chromatische Aufwärtsbewegung im Altsolo markiert wird, steuert die Komposition auf den zweiten, mystischeren Höhepunkt zu. Denn hier (ab T. 74) wird ebenfalls die Erscheinung Gottes, weniger real als in den *Nonnen*, sondern mehr metaphorisch, geschildert. Spannung wird in diesem Abschnitt durch die Triolen in den zweiten Violinen, das Tremolo der Bratschen sowie harmonisch durch Akkordrückungen in

[281] Danuser: *Weltanschauungsmusik*, S. 214.

Sekunden erzeugt: Die Solistin wiederholt „der Herr“ auf immer höheren Tonstufen, das letzte Mal *con tutta forza* (es handelt sich hierbei also um die rhetorische Figur *Gradatio* oder *Climax*). Die Steigerung mit der oftmaligen Wiederholung von „Herr“ ist aber nicht die einzige Reminiszenz an *Die Nonnen* (vgl. dort die Steigerung bei „Heiland“ in den Takten 251–263), auch die hohen tremolierenden Streicher und die von Instrumenten dargestellte Nervosität erinnern an das frühere op. 112. Im Zentrum dieses Werkes steht die Nacht als göttlicher Zeitraum, der durch die durchsichtige impressionistische Instrumentierung, ebenfalls nicht unähnlich der Darstellung der Nacht in den *Nonnen*, charakterisiert wird. Doch im Gegensatz dazu ist die Stimmung in der *Weihe der Nacht* „eher melancholisch düster als glutvoll ekstatisch“.[282]

„Fremdartige kirchentonartlich gefärbte Akkordfolgen“,[283] wie sie in der *Weihe der Nacht* und den *Nonnen* vorkommen, bestimmen auch den Charakter von *Der geigende Eremit* aus den *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin* op. 128. Die Steigerung in diesem reinen Instrumentalwerk kann mit religiöser Ekstase verbunden werden, da die Tondichtung eine programmatische Beschreibung eines Gemäldes des Schweizer Malers Arnold Böcklin (1827–1901) ist. Das Bild *Der Einsiedler* entstand 1884 und zeigt einen Mönch beim Geigespielen (Abbildung 5).[284] Offensichtlich gilt die Musik der Statue der Heiligen Muttergottes mit dem Christuskind in den Armen, denn der Einsiedler neigt andächtig den Kopf. Beobachtet wird er dabei von drei Putten. Musikalisch wird von Reger eine melancholische Stimmung heraufbeschworen, die auf die Einsamkeit des Eremiten hinweist. Regers Interpretation des Gemäldes beinhaltet eine leidenschaftliche Steigerung, die wohl als Ekstase des Mönchs zu verstehen ist.

---

[282] Popp: „Korrespondenz und Eigenart“, S. 309.

[283] Ebd., S. 311.

[284] „Der Einsiedler“, https://recherche.smb.museum/detail/962824, Zugriff: 26.7.2022.

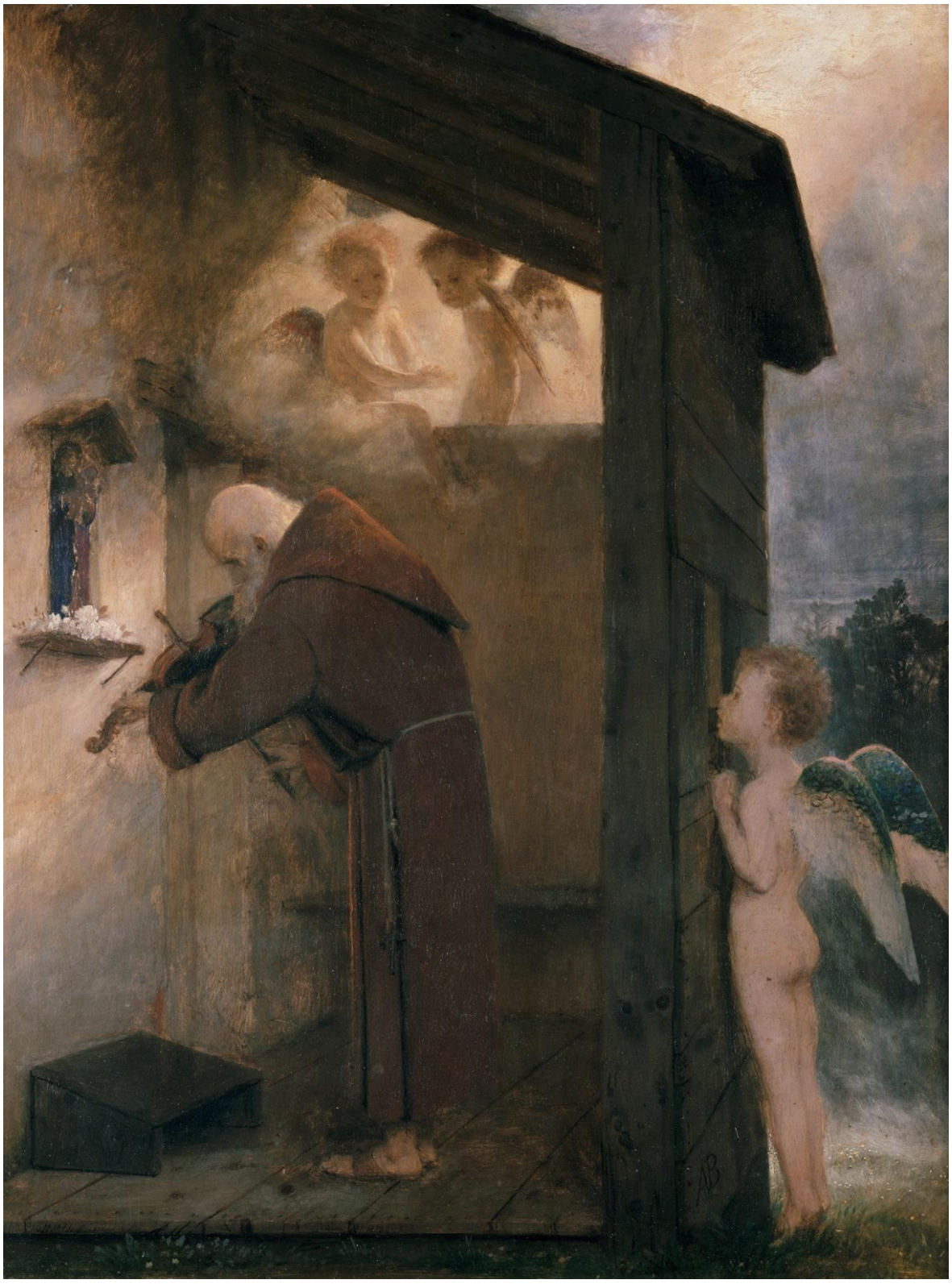


Abbildung 5: Der Einsiedler *von Arnold Böcklin*
(Quelle: Claude Keisch: „Der Einsiedler", https://recherche.smb.museum/detail/962824, Zugriff: 26.07.2022)

In einer wenige Jahre zuvor entstandenen Phantasie für Orchester von Felix Woyrsch (1860–1944) über das gleiche Gemälde ist die Stimmung durchgehend andächtig, ein glutvolles Crescendo etwa fehlt hier gänzlich.[285] In Regers 1913 vollendeter Tondichtung setzt die Solovioline des Eremiten in Takt 18 ein und erreicht von Takt 61 bis 66 leidenschaftliche Höhen. Der Höhepunkt wird ab Takt 69 herbeigeführt, als der Mönch, um dem Geschehen im Bild zu folgen, immer wilder auf seiner Geige spielt. Die tendenziell langsameren Notenwerte weichen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Noten, die *Anabasis* in der Melodie ist von einem kontinuierlich anschwellenden Stringendo begleitet. Die Solovioline wird von den anderen Instrumenten des Orchesters übertönt, in den Vordergrund rückt ein markantes Thema zuerst in den Flöten und Oboen, dann im gesamten Bläsersatz, das durch die Sequenzierung einzelner Notengruppen an Intensität gewinnt (*Gradatio*). Der Kulminationspunkt ist schließlich in Takt 73 erreicht, in dem die Solovioline in dreifachem forte ein c^4 spielt. Die inhaltlichen Parallelen zu den *Nonnen* sind in diesem Werk offensichtlich und bedürfen keiner vertiefenden Erklärung. Es ist bemerkenswert, dass Reger in seinem Œuvre zwei Mal ein sehr ähnliches Sujet in Musik setzte.

Einen ähnlichen Titel trägt Regers vorletztes chorsymphonisches Werk, *Der Einsiedler*, der mit dem *Requiem* nach einem Hebbel-Gedicht das Doppelopus 144 bildet und ebenfalls Philipp Wolfrum gewidmet ist. Der Text zum *Einsiedler* stammt von Joseph von Eichendorff und schildert in drei Strophen die Resignation und Todeslust eines Menschen:

[285] Vgl. Felix Woyrsch: *Drei Böcklin-Phantasien* op. 53, Leipzig u. a.: Breitkopf & Härtel 1910, Stichplattennummer: Part. B. 2187–89. Woyrsch vertonte drei der vier Gemälde (*Die Toteninsel*, *Der Eremit*, *Im Spiel der Wellen*), die auch Reger in seinem op. 128 in Ton setzte.

1. Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht,
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd',
Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafen.

2. Die Jahre wie die Wolken gehn
Und lassen mich hier einsam stehn,
Die Welt hat mich vergessen,
Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier
Gedankenvoll gesessen.

3. O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd' gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt,
Lass ausruhn mich von Lust und Not,
Bis dass das ew'ge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt.

Während die erste Strophe dem Chor zugewiesen ist, wird die zweite Strophe von einem Baritonsolo gesungen, der dadurch gewissermaßen in die Rolle des lyrischen Subjekts schlüpft. Der Chor wiederholt dabei refrainhaft immer wieder den ersten Vers. Auch in diesem Werk ist für den hier behandelten Gegenstand, ähnlich wie in *Die Weihe der Nacht*, die Erwähnung Gottes in den letzten drei Versen der ersten Strophe interessant. Im Gegensatz zum allgemein melancholischen Gehalt der Dichtung und der Komposition ist in diesen Versen eine energische Steigerung zu hören: Die Worte „zu Gottes Lob im Hafen" in den Takten 35 bis 37 haben durch ihre choralartige Satzweise einen sakralen Charakter, der in der anschließenden Wiederholung dieser Worte an Intensität gewinnt. In den Takten 37 bis 43 wird die Klimax erreicht, die sich unter anderem durch den homophonen Chorsatz in Takt 39 äußert. Die ersten Sopranistinnen schreiten dabei in Sekunden im Umfang einer Quart aufwärts (*Anabasis*), während die übrigen Frauenstimmen eine Gegenbewegung abwärts singen (*Katabasis*). Die Innigkeit dieser Passage wird zudem durch die Anweisung *f ma dolce* in Takt 40 ausgedrückt. Bedeutungsschwer erklingt über diesem Höhepunkt von Takt 26 bis 52 ein Choralzitat in den Instrumenten und im Chor. Fünf der sechs Choralmelodiezeilen von *O Welt ich muss dich lassen* werden an dieser Stelle von Reger in den *Einsiedler* eingeflochten, was erneut auf die Todessehnsucht des

Menschen hinweist.[286] Die Nacht ist hier als Synonym für den Tod zu verstehen, während das ewige Leben als „ew'ges Morgenrot" bezeichnet wird. Trotz der unterschiedlichen Bedeutung der Nacht in den *Nonnen* und im *Einsiedler* sind die Ähnlichkeiten in der Gestaltung des Höhepunktes auffällig. Das hier im Vordergrund stehende Motiv der Todessehnsucht lässt sich in den *Nonnen* allerdings nur in der Interpretation der Harfen-Flageoletts als Totenglöckchen finden.

Mit Blick auf *Der Einsiedler*, den *100. Psalm* und das lateinische *Requiem* drängt sich die Frage auf,[287] warum Reger nicht auch in den *Nonnen* ein Choralzitat einbaute.[288] Schließlich wäre dies in den diegetischen Nonnengebeten einfach möglich und naheliegend gewesen, wenngleich auch etwas plakativ. Die Suche nach (Choral-) Zitaten in den *Nonnen* verlief wenig erfolgreich, lediglich eine Tonfolge erweckte entfernte Reminiszenzen: Die Töne der Harfen-Flageoletts am Anfang der *Nonnen* (T. 1f., Notenbeispiel 3, *fis-h-cis*) entsprechen jenen von Regers *Bach-Variationen* op. 81 (siehe Notenbeispiel 16). Das dort variierte Thema ist dem Ritornell zum Duett *Sein Allmacht zu ergründen* aus der Himmelfahrtskantate *Auf Christi Himmelfahrt allein* BWV 128 entnommen und hat durch seinen Text, in dem es um das visionenhafte Sehen Christi geht, durchaus nachvollziehbare Verbindungen zu den *Nonnen*:

---

[286] Susanne Popp: „Melancholische Konfessionen für Kirche und Konzertsaal. Zu Max Regers Einsiedler op. 144a", in: Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 5*, S. 323f.

[287] Reger verwendete im *100. Psalm* den Lutherchoral *Ein feste Burg ist unser Gott* als *cantus firmus*, der von den Trompeten und Posaunen gespielt die doppelte Chorfuge übertönt. Im lateinischen *Requiem* nahm Reger die gregorianische *Dies-irae*-Sequenz als Grundlage für den zweiten Teil seiner Totenmesse (Vgl. Susanne Shigihara: „Spannungsfelder. Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte", in: dies. [Hrsg.], *Reger-Studien 5*, S. 333–367).

[288] Bereits Rudolf Walter merkte dazu an: „Katholisch orientierte Chormusik konnte [Reger] sich anscheinend nur als thematisch frei geformte Vertonungen vorstellen" (Rudolf Walter: „Max Regers Kirchenkonzerte in Thüringen 1912–1916 und ihre Beziehung zu seinem Schaffen", in: Massenkeil / Popp (Hrsg.): *Reger-Studien 1*, S. 35.

Nr. 4 Aria (A, T)
Sein Allmacht zu ergründen,
Wird sich kein Mensche finden,
Mein Mund verstummt und schweigt.
Ich sehe durch die Sterne,
Dass er sich schon von ferne
Zur Rechten Gottes zeigt.

Zwar ist fraglich, ob die drei Töne bereits als bewusst komponiertes Zitat bezeichnet werden können, angesichts der markanten Stelle (am Anfang aller Werke und auf demselben Ton beginnend) sollte dies jedoch nicht ausgeschlossen werden.

Notenbeispiel 16: Bachs Ritornell aus BWV 128 (Oboe d'amore, Basso continuo, erstes System), Regers Bach-Variationen *op. 81 (Klavier, mittleres System) und Regers* Nonnen *op. 112 (Harfe, unteres System)*

Eine wichtige Erkenntnis der in Kapitel 4.1. vorgenommenen Untersuchung der semantischen Dimensionen der *Nonnen* ist jene, dass Reger wohl sehr bewusst – und in op. 112 auch sehr ausgiebig – rhetorische Figuren einsetzte. Nach der Besprechung der Parallelen zwischen den verschiedenen Chorwerken Regers muss dieser Erkenntnis noch hinzugefügt werden, dass er vor allem die Figur *Gradatio* (also die Sequenzierung und Wiederholung von Motiven oder Notengruppen auf höherer Tonstufe) in vielen

seiner Werke als Mittel dafür benutzte, um die „wachsende Leidenschaft“[289] darzustellen und zum jeweiligen Höhepunkt hinzuführen.

Wie die oben in aller Kürze angesprochenen Beispiele zeigen, sind einige der chorsymphonischen Werke Regers durch ihre Thematiken miteinander verknüpft; einige Topoi lassen sich in mehreren Werken wiederfinden. Sei es nun die jubelnd-jauchzende Ekstase durch das Erkennen Gottes im *100. Psalm*, die verklärt-transzendente Stimmung im *Gesang der Verklärten*, die nächtlich-mystische Gotteserscheinung in *Die Weihe der Nacht*, die andächtig-innerliche Ekstase durch das einsame Gebet in *Der geigende Eremit* oder das abendlich-todesnahe Lob Gottes im *Einsiedler* – all diese Topoi scheinen in den *Nonnen* zusammenzulaufen. Dass dies zufällig in op. 112 geschah, ist angesichts der Chronologie der Werke offensichtlich. Zudem muss festgehalten werden, dass die Topoi in jedem Werk eine leicht veränderte Bedeutung haben. So ist es zwar richtig, dass der *100. Psalm* ebenso von Ekstase gekennzeichnet ist, diese wird jedoch im Vergleich zu jener in den *Nonnen* viel weniger von einer bestimmten Handlung oder einem bestimmten Geschehen ausgelöst, sondern ist allgemeinerer Natur. Die Nacht, die als Topos wohl am häufigsten in den chorsymphonischen Werken Regers vorkommt, besitzt ebenfalls verschiedene Bedeutungsschichten: In *Die Nonnen* ist sie, angelehnt an Wagners *Tristan und Isolde*, glutvoll und erotisch, ein Zeitraum des lustvollen und innigen Gebets und der Ekstase. In der *Weihe der Nacht* ist sie ein mystisch-göttlicher Zeitraum, in dem sich das irdische Leben durch Gott regeneriert. Im *Einsiedler* ist die Nacht schließlich eine Metapher für den Tod, der dem lebensmüden Menschen Ruhe verschafft. Anders als bei Reger werden die Topoi in den Themenkreisen der verschiedenen Nonnenwerke im folgenden Kapitel meist nicht mehrfach gedeutet, sondern ähneln sich in ihrer musikalischen Gestaltung meist sogar.

---

[289] Glüxam: ‚*Aus der Seele muß man spielen…*‘, S. 671.

5.2. Verflechtungen in Nonnen-Werken

Die Öffnung hin zu Werken von anderen Komponisten legt es nahe, auch über die Grenzen der Musik einen Blick in andere Kunstrichtungen zu werfen. Vor allem die bildende Kunst soll hierbei die Gedichte und Vertonungen visualisieren. Nicht alle der folgenden Abbildungen von Nonnen haben unmittelbar mit den einzelnen besprochenen Werken zu tun; dennoch stellen sie das dar, was in den Gedichten und der Musik gesagt wird. So scheint etwa das Barockgemälde von Jan van Helmont (1650–1714) (siehe Abbildung 1 auf S. 3) perfekt den Inhalt von Regers *Die Nonnen* einzufangen: Anklänge des „Tempelhains" sind an den kannelierten Säulen links im Bild erkennbar, die beiden Gebete sind durch gefaltete Hände dargestellt, manche Nonnen weisen zur Gotteserscheinung, als würden sie „Sieh'" sagen, die knienden Frauen entsprechen dem Vers „tiefer noch beugen die Reinen das Knie", das „Lächeln und Weinen" ist auf den Gesichtern angedeutet und schließlich fasst sich eine Ordensschwester ergriffen ans Herz, in dem „ein Wunder aufblüht". Diese und weitere Darstellungen (wie etwa jene der Heiligen Lutgard von Tongern in Abbildung 7) verblüffen zwar durch ihre Übereinstimmungen mit den Topoi der Lyrik, zeigen aber im Grunde nur, dass die in den Liedern, Chorwerken und Opern behandelten Themen bereits früher existierten. Die in den folgenden vier Unterkapiteln besprochenen Themenkreise stellen die wichtigsten Sujets dar, wenn es um die Darstellung der Nonne als kulturelles Phänomen in der Kunst geht – sei es Literatur, Malerei oder Musik. Sie haben fließende Grenzen und in vielen Musikwerken werden mehrere Themenkreise behandelt, was eine eindeutige Zuordnung unmöglich macht. Dabei können bei weitem nicht alle Kompositionen mit Bezug zur Nonne besprochen werden, da die Menge schier zu groß ist. In dieser Arbeit werden nur ausgewählte Beispiele zu den jeweiligen untersuchten Themenkreisen gebracht. Statt eine „Geschichte der Nonne in der Musik" vorzulegen, die sicherlich sehr wünschenswert

wäre, da eine derartige Betrachtung bisher fehlt, möchte ich vor allem den verschiedenen Themenkreisen mit ihren Merkmalen und Charakteristika nachspüren. Dabei habe ich versucht, die Themen der Unterkapitel nach ihrer gesellschaftlichen Missbilligung zu ordnen, um Kapitel 5.2. eine Richtung zu geben. Ein wichtiger Hinweis, der den folgenden Untersuchungen vorausgeschickt werden muss, ist, dass es sich hierbei um männliche Konstruktionen über Nonnen handelt. Die Dichtungen von Männern, die zumeist auch von Männern vertont wurden, spiegeln keineswegs die damalige Realität wider. Das wird schon im ersten Themenkreis deutlich, denn der Gang ins Kloster war im Mittelalter ein häufiges und typisches Lebensmodell für Frauen und keineswegs immer mit Zwang verbunden. Dass dies in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts anders dargestellt wurde, sagt viel über die gesellschaftliche Rolle der Frau in diesem Zeitraum aus.[290]

5.2.1. Sehnsucht nach „normalem“ Leben

Das erste Sujet, das uns wohl am häufigsten in der Lyrik begegnet, ist die Sehnsucht der Nonnen nach einem „normalen“ Leben außerhalb des Klosters. Die Tatsache, dass die Frauen hinter den Klostermauern nicht glücklich sind, lässt vermuten, dass sie nicht freiwillig dorthin gegangen sind, sondern durch Fremdeinwirkung zum Leben im Dienste Gottes gedrängt wurden. Davon zeugt etwa das frühe Lied *Klosterscheu* von:

1. Ich sollt ein Nönnlein werden,
ich hatt’ keine Lust dazu
Ich ess nicht gerne Gerste,
wach auch nicht gerne fruh.
Gott geb dem Kläffer Unglück viel,
der mich armes Mägdelein
ins Kloster bringen will![291]

---

[290] Vielversprechende Literaturhinweise zu weiterführenden Themen wie etwa Mystik, Ekstase und Gender finden sich im Quellenverzeichnis.

[291] Ludwig Christian Erk: *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichen deutschen Volkslieder der Vorzeit und Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien*, Berlin: Theodor Enslin 1856, S. 324, Nr. 148a (1603), erste Strophe.

Volkslieder wie dieses sind in zahlreichen Anthologien des 18. Jahrhunderts überliefert und seit dem Mittelalter entstanden, im Kunstlied hingegen taucht diese Thematik erst später auf. Frühe Beispiele sind etwa die beiden Vertonungen eines Gedichts König Ludwigs I. von Bayern (1786–1868) durch Georg Schinn (1768–1833), die 1829 im Druck erschienen sind.[292] Der Text greift dabei mehrere Topoi auf:

1. Ach! Die Zelle
Wird zu Hölle,
Wenn das Herz erglüht,
Wer in Mauern muß vertrauern,
Wenn die Liebe blüht.

2. Wie ihr fließet,
Euch ergießet,
Wogen in das Meer,
Ach! So rinnen auch von hinnen
Meine Tage leer!

3. Dürft ich flieh'n,
Mit euch zieh'n,
Wellen sanft und mild!
Bin gefangen. Mein Verlangen
Nimmer wird gestillt.

4. Kraft entweichet
Wang erbleichet,
Kummer lastet schwer.
Kann nur sehnen, keine Thränen
Hat das Auge mehr.

5. Ja, ich fühle
Mich am Ziele,
Alterte schon jung,
Hülle sinket, jenseits winket
Die Vereinigung.[293]

Schinn vertonte das Gedicht einmal für Männerstimme mit Klavier und einmal für Männerquartett mit Klavier.[294] Die ungewöhnliche Besetzung eines Nonnenwerkes mit männlichen Stimmen wurde bereits kurz nach Veröffentlichung der Kompositionen angemerkt.[295] In der Dichtung findet sich wie bereits erwähnt eine

---

[292] Georg Schinn: *Die Nonnen in Himmelspforten*, München: Falter / Mainz: Schott 1829.

[293] Der Text ist auch hier direkt den Noten oder der Aufnahme entnommen (siehe Quellenverzeichnis). Die Interpunktion und Orthographie habe ich dabei selbst gewählt.

[294] Es gibt CD-Aufnahmen beider Vertonungen: Georg Schinn: „Die Nonne in Himmelspforten", auf: Alfons Brandl (Tenor), Die Singphoniker, Christoph Hammer (Klavier), *Lieben muß ich, immer lieben…. Die Sehnsucht eines Königs*, CD, Poing: Oehms Classics OC 314, 2003, Nummer 14 und 16.

[295] „Es muss sonderbar seyn, ein Lied, das in einsamer Zelle der Sehnsucht eines trauernden Mädchenherzens entquillt, von vier Männerstimmen vorgetragen zu hören." (*Allgemeine musikalische Zeitung* 32 [1830], Sp. 582). Zur Verwunderung bezüglich einer fehlenden Übereinstimmung des*der Sänger*in mit dem dichterischen Subjekt einer Komposition vgl. Beatrix Borchard: „Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender", in: Rentsch, Ivana / Pietschmann,

reiche Fülle von Themen: unerfüllte Liebe (Strophe 1), Sehnsucht (Strophe 2), Erotik (Strophe 3), Trauer und Verwelken (Strophe 4) und schließlich Todessehnsucht und Vereinigung mit Gott (Strophe 5). So exemplarisch wie hier werden die Sujets selten durchexerziert; meistens beschränken sich die Gedichte auf ein oder zwei Topoi, die vertiefend behandelt werden.

Im Gedicht *Klosterfräulein* von Justinus Kerner erleben wir im Gegensatz zur Lyrik von Ludwig I., die vor allem von den Gedanken und vom Innenleben der Nonne handelt, eine ganz dem romantischen Zeitgeist entsprechende Zuwendung zur Natur, während die Nonne in Selbstmitleid versinkt:

1. Ich armes Klosterfräulein!
O Mutter, was hast du gemacht!
Lenz ging am Gitter vorüber,
hat mir kein Blümlein gebracht.

2. Ach wie weit dort unten
zwei Schäflein gehen im Tal!
Viel Glück, ihr Schäflein,
ihr sahet den Frühling zum erstenmal!

3. Ach wie weit dort oben
zwei Vöglein fliegen in Ruh'!
Viel Glück, ihr Vöglein,
ihr flieget der besseren Heimat zu!

Das Gedicht regte viele Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts zu Vertonungen an,[296] darunter Robert Schumann und Johannes Brahms. Brahms legte den Text als Duett zwischen Sopran und Alt mit Klavierbegleitung an, welches er 1852 komponierte und 1874 als Nummer zwei seiner *Vier Duette* op. 61 veröffentlichte.[297] Das Klavier verdoppelt darin in der rechten Hand die homophon singenden Frauenstimmen. Aufmerken lässt die unbegleitete Wiederholung von „kein Blümlein

Klaus (Hrsg.), *Schubert : Interpretationen*, Stuttgart: Franz Steiner 2014 (Schubert : Perspektiven – Studien 3), S. 179–203.

[296] Bei der Recherche der Mehrfachvertonungen war die Website *The LiederNet Archive* (https://www.lieder.net/, Zugriff: 27.07.2022) sehr hilfreich.

[297] Christian Martin Schmidt: Art. „Brahms, Johannes“, Werke, A. Vokalmusik, II. Ensembles mit Klavier, 2. Duette, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11984 (2016), Zugriff: 27.07.2022.

gebracht“ in den Takten 12 bis 16, bei der die Stimmen im unisono enden. Diese Besonderheit findet sich auch am Ende der zweiten Strophe, die zusammen mit dem Orgelpunktartigen Klavierpart die Tristesse der Nonne ausdrückt. Aufbrausend wirkt dagegen die dritte Strophe, in der das Klavier Triolen spielt, die jedoch nicht als Stimmungswechsel des Liedes, sondern als Naturnachahmung der Vögel zu deuten sind, die in Takt 38 mit einer Aufwärtsbewegung wegfliegen. Das Lied endet schließlich in einem resignierenden a-Moll, wieder in einem Einklang der Sängerinnen.

Auch Schumann komponierte ein Strophenlied, jedoch für einen vierstimmigen Frauenchor, das im Rahmen der *Romanzen* op. 69 im ersten Heft 1849 gedruckt wurde.[298] Auffällig ist das stellenweise Unisono des Chores (in T. 2, 11 und 20), das wohl, ähnlich wie bei Brahms, als Ausdruck der Trauer gewertet werden kann. Ebenso wie jener lässt auch Schumann den Chor im Einklang enden, wobei nur ein *f* in der rechten Hand des Klaviers die Tonart d-Moll verrät. Anders als Brahms variiert Schumann die Strophen nicht; die beinahe starren syllabischen Strophen erinnern dabei vielleicht nicht zufällig an ein mehrmaliges, litaneiartiges Gebet einer Gruppe von Nonnen.[299]

Schumann beschäftigte sich öfter mit der Thematik der unglücklichen Nonne: Bereits 1840 komponierte er *Die Nonne* von Abraham Emanuel Fröhlich (1796–1865) für Singstimme und Klavier und nahm das Lied 1844 in das zweite Heft seiner *Romanzen*

[298] Joachim Draheim: Art. „Schumann“, 1. Robert, Werke, A. Vokalmusik, II. Weltliche Werke, 3. Mehrstimmige Gesänge für Frauenstimmen, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/375203 (2016), Zugriff: 27.07.2022.

[299] Für eine weitere Analyse siehe Hans-Udo Kreuels: *Schumanns Kerner-Lieder. Interpretation und Analyse sämtlicher Lieder Robert Schumanns nach Gedichten von Justinus Kerner mit besonderer Berücksichtigung der Liederreiche op. 35*, Frankfurt u. a.: Peter Lang 2003, S. 154–156.

und Balladen op. 49 auf.[300] Die Nonne in diesem Gedicht wird sich der Tragik ihres Lebens erst bewusst, als sie aus der Ferne des Klostergartens eine Hochzeit beobachtet und die Braut beneidet:

1. Im Garten steht die Nonne
Bei Rosen in der Sonne,
Die ihr ein Kränzlein flechten
Zur Linken und zur Rechten.

2. Herüber aus dem Saale
Erklingt vom Hochzeitsmahle
Das Tanzen und das Singen;
Die Braut möcht jeder schwingen.

3. Sie kühlet hold umfangen
Am Fenster sich die Wangen;
Die Nonne schaut herüber,
Ihr gehn die Augen über:

4. „Wie glüht im Rosenglanze
Sie unterm weißen Kranze,
Und unter roter Rose
Erbleich ich Freudenlose."[301]

Beachtenswert ist hier die Rosen-Marien-Symbolik der ersten Strophe, die mit der vierten Strophe das Gedicht zu umklammern scheint. Ebenfalls beeindruckend in der letzten Strophe ist der dichterische Kontrast der Farben weiß und rot und das damit verbundene Spiel mit der Charakterisierung der beiden Frauen als glühende Braut und freudlose Nonne. Die erste Strophe wird von einem acht Takte dauernden Vorspiel eingeleitet und endet auf der Dominante As-Dur. Die zweite Strophe in E-Dur fällt durch ihren Staccato-Rhythmus auf, der wohl das Tanzen der Hochzeitsgesellschaft ausdrücken soll. Die dritte Strophe stellt eine Wiederholung der ersten Strophe dar, lediglich am Schluss variiert die Musik entsprechend dem Text. Die letzte Strophe unterscheidet sich von den Dichtung Ludwigs I. und Kerners durch die direkte Rede die das Lied für eine Frau als Interpretin prädestiniert. Der Gesang der Nonne ist nun langsamer und in den ersten beiden Versen im Charakter dem übrigen Lied ähnlich. Als die Nonne jedoch auf sich selbst zu sprechen kommt, äußert sich ihre Verzweiflung in Modulationen und Chromatik, die in einer tiefen Stimmlage in den letzten beiden Takten und einem *Gis*^{7}-Akkord (enharmonisch verwechselt *As*^{7}, der

[300] Draheim: Art. „Schumann", 1. Robert, Werke, A. Vokalmusik, II. Weltliche Werke, 5. Lieder und Melodramen.

[301] Kreuels: *Schumanns Kerner-Lieder*, S. 175.

Dominantseptakkord der Grundtonart Des-Dur) mündet, der durch eine Seufzerfigur der Nonne erreicht wird.

Der erste Themenkreis ist von Sehnsucht, Trauer, Verzweiflung und Resignation, von „schicksalhafter Fremdbestimmung“[302] geprägt. In der Musik äußert sich das auf unterschiedliche Art: durch unisono-Abschnitte, durch bordunartige Begleitung oder Chromatik. Dass die Stimmung dabei nicht zwangsläufig durch ein bestimmtes Tongeschlecht ausgedrückt wird, verdeutlicht das größtenteils in As-Dur stehende Lied *Die Nonne* op. 49,3 von Robert Schumann. Die Dichtung König Ludwigs I. steht dafür exemplarisch für die vielen möglichen Sujets, die in manchen Fällen, wie etwa bei Schinn, auch von Männern vorgetragen werden können. Der hier behandelte Themenkreis berührt Regers *Nonnen* ebenso wie der nachfolgende Themenkreis nur indirekt. Zwar nimmt Boelitz die Symbolik früherer Gedichte auf, seine Nonnen sind jedoch nicht aufgrund ihres Lebens im Kloster unglücklich, sondern weil sie ungeduldig auf die Ankunft Christi warten.

[302] Kreuels: *Schumanns Kerner-Lieder*, S. 154.

5.2.2. Unerfüllte weltliche Liebe

Auch für dieses Szenario gibt es Beispiele aus dem Bereich der Volkslieder, wie etwa *O Klosterleben, du Einsamkeit*, wo es in der zweiten Strophe heißt:

2. Des Morgens wenn ich zur Kirche geh,
muss singen und beten alleine;
und wenn ich das Gloria patri sing,
so liegt mir mein Schätzchen wohl immer im Sinn:
O Himmel, was hab ich getan!
Die Liebe war Schuld daran.[303]

Ein äußerst langes Lied zu dieser Thematik legte Robert Schumann mit *Stirb, Lieb' und Freud'* vor, das, wie *Klosterfräulein* op. 49,3, ebenfalls ein Gedicht Kerners zur Grundlage hat.[304] Schumann veröffentlichte es 1840 in der Liederreihe *Zwölf Gedichte von Justinus Kerner* op. 35.[305] Das Gedicht erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die sich entschließt, Nonne zu werden. Nach einem andächtigen Gebet vor einem Marienbild, das sie wohl in ihrer Entscheidung bestärkt, begibt sie sich in die Kirche, um vor dem Altar mit Gott vermählt zu werden. Erst in der letzten Strophe erfährt man, dass ihr Geliebter diese Geschichte erzählt.

1. Zu Augsburg steht ein hohes Haus,
Nah bei dem alten Dom,
Da tritt am hellen Morgen aus
Ein Mägdelein gar fromm;
Gesang erschallt,
Zum Dome wallt
Die liebe Gestalt.

2. Dort vor Marias heilig' Bild
Sie betend niederkniet,
Der Himmel hat ihr Herz erfüllt,
Und alle Weltlust flieht:
„O Jungfrau rein!
Lass mich allein
Dein eigen sein!'"

[303] Erk: *Deutscher Liederhort*, S. 323, Nr. 148, zweite Strophe.

[304] Vgl. die Analyse der Dichtung und des Lieds von Kreuels: *Schumanns Kerner-Lieder*, S. 21–29.

[305] Draheim: Art. „Schumann", 1. Robert, Werke, A. Vokalmusik, II. Weltliche Werke, 5. Lieder und Melodramen.

3. Alsbald der Glocke dumpfer Klang
Die Betenden erweckt,
Das Mägdlein wallt die Hall' entlang,
Es weiß nicht, was es trägt;
Am Haupte ganz
Von Himmelsglanz
Einen Lilienkranz.

4. Mit Staunen schauen all' die Leut'
Dies Kränzlein licht im Haar,
Das Mägdlein aber wallt nicht weit,
Tritt vor den Hochaltar:
„Zur Nonne weiht
Mich arme Maid!
Stirb, Lieb' und Freud'!"

5. Gott, gib, dass dieses Mägdelein
Ihr Kränzlein friedlich trag',
Es ist die Herzallerliebste mein,
Bleibt's bis zum jüngsten Tag.
Sie weiß es nicht,
Mein Herz zerbricht,
Stirb, Lieb' und Licht![306]

Ins Auge stechen sofort die „Doppeltakte" (die Takte haben also doppelte Länge), die Schumann bereits mit der Taktartenbezeichnung „CC" ankündigt. [307] Diese waren im 19. Jahrhundert ein häufiges Mittel, „Alte Musik" zu imitieren. Schumann stellt das Lied also bewusst in die Sphäre des Spätmittelalters und der Renaissance. Während die ersten beiden Strophen des Gedichtes mit gleichförmiger As-Dur-Begleitung eine grundsätzlich positive, wenngleich durch die tiefen Klaviertöne geerdete, Stimmung erzeugen, verlangsamt sich das Tempo an der Stelle, als sich das Mägdlein vor das Marienbild kniet. Das „Fliehen der Weltlust" in Takt 22 wird zunächst mit einem C-Dur-Akkord als etwas Positives dargestellt, doch die *Katabasis* der Gesangstimme verrät, dass die junge Frau in Wahrheit anders empfindet. Die Klavierbegleitung spielt dazu Terzparallelen und ein bordunartiges *c* in der rechten Hand. Dadurch erhält das Gebet der Frau einen merkwürdig weihevollen Charakter. Überhaupt spielt die Klavierbegleitung in diesem Lied eine wichtigere Rolle als in den bisher besprochenen Liedern, da sie die Töne einer Kirchenorgel nachzuahmen scheint: Neben liegenden gedehnten Akkorden ist in der rechten Hand eine freie Melodie zu hören. Am Ende

[306] Kreuels: *Schumanns Kerner-Lieder*, S. 171.
[307] Ebd., S. 24.

der dritten Strophe intoniert der Sänger erneut die hohe Stimme der angehenden Nonne, unterstrichen durch den Sprung einer Undezim. Nun löst aber nicht die sprechende Magd die sakrale Stimmung aus, sondern der durch ein Wunder auf dem Haupt der Frau erschienene Lilienkranz im „Himmelsglanz", neben der Rose ebenfalls ein Symbol der Muttergottes.[308] Das Staunen der Leute vorwegnehmend, verweilt der Sänger beim Wort „-kranz" für die Dauer einer Brevis (T. 41). Die erneuten Worte der Frau, die vor den Hochaltar getreten ist, sind inhaltlich am bedeutungsschwersten, denn nun offenbart sie, dass sie eine „arme Maid" sei, deren „Lieb' und Freud'" sterbe. Entsprechend der deprimierenden Aussage verharren die Singstimme und das Klavier mittels einer Fermate, lediglich die Borduntöne auf *ges* werden wiederholt (T. 56). Erst jetzt, in der letzten Strophe, bricht Schumann die variierte Strophenform auf: Das Klavier spielt liegende Akkorde bestehend aus ganzen Noten und Breven, der Sänger singt eine Variation des Themas. Von Takt 66 bis zum Schluss kehrt er noch einmal zur absteigenden Melodie aller letzten drei Verse zurück, jedoch ohne die orgelartige Begleitung des Klaviers, die die Kirchenstimmung der Geschichte evoziert hat.

Auch hier finden wir, ähnlich wie in Regers *Nonnen*, zwei musikalische Welten vor: Jene der beschreibenden Geschichte und jene der sakralen Worte der Novizin beziehungsweise des Erzählers, die den Wendepunkt jeder Strophe bringen. Die naturalistische Nachahmung der Kirchenatmosphäre (das Klavier imitiert eine Orgel, die Bass-Oktaven könnte man als Glockenschläge deuten)[309] und die Ausdeutung auf Wortebene (etwa der Halbtonschritt aufwärts bei „erweckt" in Takt 31) sind weitere Gemeinsamkeiten mit Regers Großwerk.

---

[308] Kreuels deutet die Lilien als ein Symbol der Unschuld und erklärt damit das Staunen der Leute in der Kirche, denn die Novizin ist zu der Zeit nicht mehr unschuldig, da sie bereits einen Geliebten hatte (Kreuels: *Schumanns Kerner-Lieder*, S. 22).

[309] Ebd., S. 23.

Vollständigkeitshalber sei hier auf eine weitere Nonnenvertonung von Schumann hingewiesen, *Die Nonne* op. 145,12 (1860 gedruckt) für gemischten Chor a cappella.[310] Der Text eines unbekannten Dichters enthält neben Bezügen zur Natur und der Thematik der unfreiwillig im Kloster lebenden Nonne auch einige mehrdeutige Komponenten, etwa die Waldnacht, die „lispelt und lockt" und damit unwillkürlich an die „Nachtfeier" in Wagners *Tristan* erinnert. Auch die Blüte, die im letzten Vers ins Kämmerlein geweht wird, weist erneut auf den Vergleich der Nonne mit einer welken Blume hin, die aus ihrer Zelle das blühende Leben (bei Fröhlich in Form einer Hochzeit, hier und bei Kerner in Form des Lenzes) vor Augen hat.

Im Gegensatz zu den vorigen Beispielen wurde das Liebespaar in *Die Nonne* von Ludwig Uhland nicht nur durch das Kloster, sondern auch durch den Tod des Mannes voneinander getrennt. Die Nonne kommt jedoch nicht über diesen Verlust hinweg:

1. Im stillen Klostergarten
eine bleiche Jungfrau ging.
Der Mond beschien sie trübe,
An ihrer Wimper hing
Die Träne zarter Liebe.

2. „O wohl mir, dass gestorben
der treue Buhle mein!
Ich darf ihn wieder lieben:
Er wird ein Engel sein,
Und Engel darf ich lieben."

3. Sie trat mit zagem Schritte
wohl zum Mariabild;
Es stand im lichten Scheine,
Es sah so muttermild
Herunter auf die Reine.

4. Sie sank zu seinen Füßen,
sah auf mit Himmelsruh',
Bis ihre Augenlider
Im Tode fielen zu:
Ihr Schleier wallte nieder.

Johannes Brahms vertonte das Gedicht für vierstimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung 1859/60 und ließ es 1866 als op. 44,6 drucken.[311] Erneut finden wir uns in der mystischen Nacht wieder, doch in diesem Kontext steht sie zusammen mit dem Mond für Trauer und Todesnähe. Die Nonne beweint einerseits den Verlust ihres

[310] Draheim: Art. „Schumann", 1. Robert, Werke, A. Vokalmusik, II. Weltliche Werke, 2. Gesänge für gemischte Stimmen.

[311] Schmidt: Art. „Brahms, Johannes", Werke, A. Vokalmusik, I. Chorwerke, 3. A cappella, b. Weltlich.

früheren Geliebten, andererseits ist sie froh, dass es ihr nun abermals gestattet ist, ihn zu lieben, denn Engel dürfe sie lieben. Die schwachen, schleppenden Schritte der lebensmüden Ordensschwester spiegeln sich in den Gesangspausen nach jedem Vers und der sporadischen akkordischen Begleitung wider. Auch hier tritt die Nonne wie die Novizin in Kerners *Stirb, Lieb' und Freud'* vor ein Marienbild, das ihr Mut verschafft (ob die Jungfrau Maria „muttermild" auf die Nonne herabblickt, weil sie visionenhaft zum Leben erwacht wie das Christusbild in Regers *Nonnen*, oder ob es der Nonne nur so vorkommt, weil sie bereits im Todesdelirium ist, sei dahingestellt). Die musikalischen Höhepunkte auf „Träne" und „Engel" werden durch den Tonikagegenklang Es-Dur markiert. Schließlich wird der Wunsch der Nonne in der vierten Strophe erfüllt und sie wird, anders als die *Unio mystica* verspricht, im Tode nicht mit Christus, sondern mit ihrem verstorbenen Geliebten wiedervereint. Demnach kann der zu Boden wallende Schleier das Loslösen der Seele vom Körper, aber auch das Loslösen der Frau vom Dasein als Nonne symbolisieren. Dass die Nonne mit dem Tod kein Problem hat, sondern diesen sogar begrüßt, dafür spricht der Wechsel nach G-Dur in der letzten Strophe.

Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) setzte die 13 Strophen umfassende Volksballade *Der Graf und die Nonne* eines unbekannten Dichters als op. 26,8 in Musik:

1. Ich stund auf hohem Berge
Und sah ins tiefe Thal,
Ein Schifflein sah ich schwimmen,
Darin drei Grafen war'n.

2. Der jüngste von den dreien,
Der in dem Schifflein saß,
Gab mir einmal zu trinken
Den Wein aus seinem Glas.

3. Was zog er von seinem Finger?
Einen Ring von Gold so rot:
„Nimm hin, du Hübsche, du Feine,
Trag ihn nach meinem Tod!"

4. „Was soll ich mit dem Ringlein tun,
Wenn ich's nicht tragen darf?"
„Ei sag, du habst's gefunden
Draußen im grünen Gras!"

5. „Ei warum sollt' ich lügen?
Stünd' mir gar übel an;
Viel lieber wollt' ich sagen
Der jung' Graf wär mein Mann."

6. Es stund wohl an ein Vierteljahr,
Dem Grafen träumt's gar schwer,
Als ob seine Herzallerliebste
Ins Kloster gangen wär.

7. Der Herr sprach zu dem Knechte:
„Sattel unser beider Pferd'!
Wir wollen reiten Berg und Thal,
Der Weg ist reitenswert."

8. Und als er vor das Kloster kam,
Gar leise klopft er an:
„Wo ist die jüngste Nonne,
Die zuletzt ist kommen an?"

9. „Es ist ja keine kommen,
Es kommt auch keine heraus."
„So will ich das Kloster anzünden,
Das schöne Gotteshaus."

10. Sie kam herausgeschritten,
Schneeweiß war sie bekleid't,
Ihr Haar war abgeschnitten,
Zur Nonn' war sie bereit.

11. Was trug sie in den Händen?
Von Gold ein Becherlein;
Den hat er kaum ausgetrunken,
Brach ihm das Herz entzwei.

12. Mit ihren weißen Händen
Grub sie dem Grafen ein Grab,
Aus ihren schwarzbraunen Augen
Sie ihm das Weihwasser gab.

13. Mit ihren zarten Händen
Zog sie den Glockenstrang,
Mit ihrem roten Munde
Sang sie den Grabgesang.

Herzogenberg gestaltete die Ballade zu einer kunstvollen variierten Strophenform, die in den ersten fünf Strophen vor allem durch einen beschwingten Charakter mit versetzten Stimmen besticht und das heitere Gespräch zwischen dem Grafen und einer Frau beschreibt, die von diesem einen Ring geschenkt bekommt. Die Strophen 6 bis 10 sind jeweils abwechselnd stark kontrastierend gestaltet: Die geradzahligen Strophen sind homophon, harmonisch starr und a cappella, das Unbehagen des Grafen und die sakrale Erscheinung der Frau als Nonne widerspiegelnd, die ungeradzahligen Strophen stimmenversetzt, energisch und mit Klavierbegleitung. Ab Strophe 11 beginnt abermals ein neuer Gestaltungsteil: Die Nonne bringt ihrem ehemaligen Geliebten einen Becher, der vermutlich mit Gift gefüllt ist, um mit ihrem alten Leben vor dem Eintritt ins Kloster abzuschließen (eine weniger drastischere Deutung wäre, dass der Graf hier erkennt, dass seine Geliebte aus Überzeugung Nonne ist und er tatsächlich an gebrochenem Herzen stirbt). In der 12. Strophe, abermals ohne Klavierbegleitung, gräbt ihm die weinende Nonne ein Grab. Das Ziehen des Glockenstranges in der letzten Strophe ist akustisch durch das Springen der Sopranistin in Oktaven dargestellt, der Grabgesang ist durch das Melisma über den Worten „roten Munde" angedeutet.

Im Ende dieser Ballade, dem Vergiften des ehemaligen Geliebten, ist bereits ein Thema vorweggenommen, das in Folge, auch in Boelitz' und Regers *Nonnen*, weiter vertieft wird. Denn Frauen, die sich freiwillig oder unfreiwillig einem Orden anschlossen, sich ins Kloster begaben und die Gelübde der Keuschheit, Armut und des Gehorsams ablegten, wurden im 19. Jahrhundert durch das Unverständnis des gemeinen Volks (genauer: der Männer) zwangsläufig früher oder später dämonisiert und sexualisiert. An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es sich bei diesen Eigenschaften von Ordensschwestern um Projektion von Männern handelt.

5.2.3. Erotik

Als wichtigster Vertreter des Themenkreises „Erotik“ kann wohl Franz Schuberts Lied *Die junge Nonne* op. 43,1 (D. 828) betrachtet werden, zumindest im Hinblick auf Reger, dem die Aufführung dieses Werkes im Frühjahr 1909 vermutlich ein Anstoß war, die Vertonung von Boelitz' *Nonnen* zu realisieren. Schubert widmete sich 1825 dem Text des etwa gleichaltrigen Jakob Nikolaus Craigher de Jachelutta (1797–1855), den er im selben Jahr in Wien kennenlernte.[312] Im Gedicht, das 1822 entstand und 1828 gedruckt wurde,[313] schildert Craigher das Gefühlsleben einer Nonne:

1. Wie braust durch die Wipfel der heulende Sturm!
Es klirren die Balken, es zittert das Haus!
Es rollet der Donner, es leuchtet der Blitz,
Und finster die Nacht, wie das Grab!
Immerhin, immerhin!

2. So tobt' es auch jüngst noch in mir!
Es brauste das Leben, wie jetzo der Sturm,
Es bebten die Glieder, wie jetzo das Haus,
Es flammte die Liebe, wie jetzo der Blitz,
Und finster die Brust, wie das Grab.

3. Nun tobe, du wilder, gewalt'ger Sturm,
Im Herzen ist Friede, im Herzen ist Ruh.
Des Bräutigams harret die liebende Braut,
Gereinigt in prüfender Glut,
Der ewigen Liebe getraut.

4. Ich harre, mein Heiland, mit sehnendem Blick!
Komm, himmlischer Bräutigam, hole die Braut.
Erlöse die Seele von irdischer Haft.
Horch, friedlich ertönet das Glöcklein vom Turm!
Es lockt mich das süße Getön
Allmächtig zu ewigen Höh'n.
Alleluia!

Die von Gerhard Dietel im *Schubert-Liedlexikon* attestierte Nähe zu Kerners *Stirb, Lieb' und Freud'* scheint wenig überzeugend.[314] Zwar stimmt es, dass die Frauen beider Gedichte zuvor verliebt waren, doch ist die Trennung des Paares bei Kerner wohl eher auf äußere Einflüsse zurückzuführen als auf enttäuschte Liebe, denn sowohl die Novizin als auch der die Geschichte schildernde Mann sind darüber betrübt. Über die frühere Liebesbeziehung der Nonne und deren Ende in Craighers Gedicht erfahren wir nichts, lediglich, dass es wohl eine körperliche war („Es bebten die Glieder“).

---

[312] Gerhard Dietel: „Die junge Nonne op. 43,1 (D 828)“, in: Walther Dürr / Michael Kube / Uwe Schweikert / Stefanie Steiner / Michael Kohlhäufl (Hrsg.), *Schubert-Liedlexikon*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2012, S. 674.

[313] Erdmute Schwarmath: *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Tutzing: Hans Schneider 1969 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 17), S. 59.

[314] Ebd.

Durch ein aufwühlendes Tremolo im Klavier wird der*die Zuhörer*in von Anfang an in die Sphäre des nächtlichen Sturms und gleichsam in die Gefühlswelt der Nonne hineingezogen.[315] Während es in der ersten Strophe dieses durchkomponierten Liedes, das auch Anklänge eines variierten Strophenlieds aufweist,[316] um die Schilderung des Sturms geht, zieht die Nonne in der zweiten Strophe Vergleiche zu ihrem früheren Leben, das nun leb- und lieblos ist. Die Erregung der Nonne ist an der chromatischen Verschiebung einzelner Noten in den ersten drei Versen zu spüren, in denen die gleiche Melodie wiederholt wird. Der vierte (1. Strophe) beziehungsweise fünfte (2. Strophe) Vers ist hingegen durch die Erwähnung des Grabs von starrer Angst geprägt, die sich durch Tonwiederholungen und chromatische Abwärtsbewegung äußert. Dringlicher wird die zweite Strophe durch das Wegfallen der Pausen zwischen den Versen. Die 3. Strophe geht mit einem Tonartwechsel von f-Moll nach F-Dur einher, da die Nonne nun Mut fasst und den Sturm (ihr früheres unsittliches Leben) provokant zum Toben aufruft, da er ihr als gläubiger Frau ohnehin nichts mehr anhaben kann. Die Verse drei und vier sind dabei von melodischem Auf und Ab der Gesangstimme bestimmt, zweifellos Ausdruck der Freude und Liebe. In der 4. Strophe wendet sich die Nonne mit ihren Worten nun direkt an Christus. Was zuvor noch angedeutet wurde („liebende Braut", „prüfende Glut"), bekommt nun durch den „sehnenden Blick" eine offenkundige erotische Komponente. Essenziell ist hierbei die Musik: Die Verse sind melodisch nicht aufregend gestaltet, sie erinnern durch die monotonen Tonrepetitionen eher an ein Gebet. Der Reiz wird ihnen durch die drängende Aufwärtsbewegung gegeben, die mit jedem Halbvers einhergeht: von C-Dur über Des-Dur nach Es-Dur. Die Nonne bittet Christus geradezu ekstatisch, sie zu sich zu holen. Die Todessehnsucht ist dabei durch Vers drei eindeutig.

---

[315] Für äußerst ausführliche Analysen des Liedes siehe Schwarmath: *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, S. 59–65 und Marjorie Wing Hirsch: *Schubert's Dramatic Lieder*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 117–125.

[316] Dietel: „Die junge Nonne op. 43,1 (D 828)", S. 674.

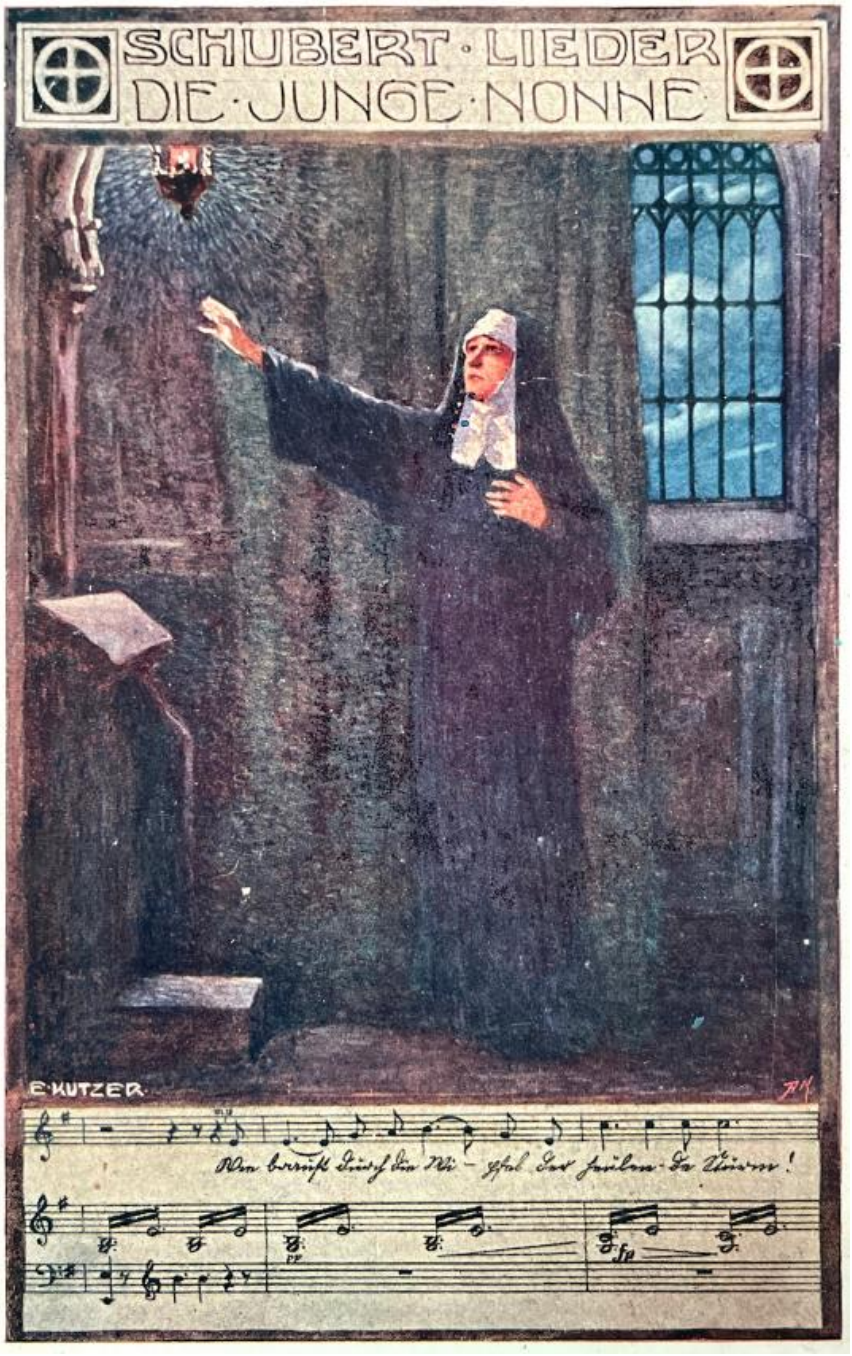


Abbildung 6: Schuberts Die junge Nonne*, illustriert von Ernst Kutzer*
(Quelle: Privatbesitz des Autors)

Dass die Nonne die Ankunft des Heilands erwartet, wie dies in der Literatur etwa auch zu lesen ist,[317] ist eher unwahrscheinlich, da sie ja selbst in den Himmel möchte. Kurz darauf tritt ein verklärendes Tonsymbol hinzu: Das „tönende Glöcklein" wird durch zwei punktierte Viertelnoten auf derselben Tonhöhe angedeutet und ist als Totenglöckchen zu interpretieren. Dieses Motiv ist zwar seit dem zweiten Takt zu hören, erhält jedoch erst jetzt seine symbolhafte Bedeutung. Der Sturm, der äußerliche sowie der innerliche, ist seit Takt 69 überwunden, erkennbar an der veränderten Begleitung: Das Glockenmotiv tritt in den Vordergrund, das Tremolo in den Hintergrund. In den letzten Versen der Dichtung scheint die Nonne im Sterben zu liegen und in „ewige Höh'n" aufzufahren, denn das zweimalige „Alleluia" mutet weltfremd und entrückt an (inhaltlich, nicht harmonisch, denn hier liegt die einfache Stufenfolge I-IV-V-I vor).

Der österreichische Maler Ernst Kutzer (1880–1965) fertigte Anfang des 20. Jahrhunderts einige Illustrationen von Schubert-Liedern im Postkartenformat an, unter anderem *Die junge Nonne* (siehe Abbildung 6). Zu sehen ist die Nonne im nächtlichen Kloster, durch das Fenster ist der tobende Sturm zu erkennen. Die Nonne ist gerade dabei, Christus am Kreuz anzubeten: Sie streckt den Arm nach dem Heiland aus, gewissermaßen als Verlängerung des „sehnenden Blickes". Mit der anderen Hand fasst sie sich ans Herz, in dem möglicherweise gerade ein „Wunder aufblüht". Die Erotik des Bildes ist ebenso wie das Verlangen der Nonne in Craighers Dichtung und Schuberts Vertonung unverkennbar. Doch während die Sexualität hier noch einigermaßen sittlich dargestellt wird, sprengte Paul Hindemith (1895–1963) in seiner Oper *Sancta Susanna* die Grenzen zum Obszönen.

[317] Hirsch: *Schubert's Dramatic Lieder*, S. 117.

Hindemiths Einakter ist im Kontext dieser Arbeit vor allem deshalb betrachtenswert, weil es darin um die mitternächtliche Ekstase der Nonne Susanna geht, die Christus zu hören, sehen und spüren vermeint. Doch nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch gibt es einige Parallelen zu Regers *Nonnen*, die vermuten lassen, dass Hindemith das Chorwerk kannte. Immerhin war Reger für Hindemith eine Vaterfigur und Vorbild,[318] was unter anderem durch die vielzitierte Aussage Hindemiths belegt ist: „Max Reger war der letzte Riese in der Musik. Ich bin ohne ihn gar nicht zu denken."[319]

Die Oper *Sancta Susanna* entstand im Frühjahr 1921 als letzter Teil eines Opern-Triptychons, dem die beiden Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919, Uraufführung 1921) und *Das Nusch-Nuschi* (1920, Uraufführung 1921) vorausgingen. Hindemith vertonte das Drama des expressionistischen Dichters und Dramatikers August Stramm (1874–1915), das 1914 erstmals veröffentlicht wurde. Das Fußen des Dramas und damit der Oper auf „romantischen Topoi"[320] wurde in der Forschung bereits erkannt: Die Nacht, das schwüle Frühlingswetter, die junge unglückliche/verwirrte Nonne, der Kontrast zwischen biederem Klosterleben und aufwühlenden Gefühlen, das visionenhafte (oder halluzinatorische) Erwachen einer Christusdarstellung, die Ekstase der Nonne – all diese Themen sind uns bereits aus dem reichhaltigen Fundus der Nonnenwerke des 19. Jahrhunderts bekannt. In *Sancta Susanna* wird der Themenpool um die Bestrafung der Nonne für ihr gotteslästerliches Verhalten am Ende der Oper erweitert.[321]

---

[318] Klaus Ebbke: „Zu Hindemiths Reger-Rezeption", in: *Hindemith Jahrbuch* XVI, hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut (Frankfurt am Main), Mainz u. a.: Schott 1987, S. 73.

[319] Helmut Wirth: *Max Reger. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg: Rowohlt 1973 (Rowohlts Monographien 206), S. 151.

[320] Annegrit Laubenthal: „Skizzen, Entstehung und Formkonzept der ‚Sancta Susanna'", in: *Hindemith-Jahrbuch* XVI, hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut (Frankfurt am Main), Mainz u. a.: Schott 1987, S. 124.

[321] Hindemith verwendete den Text aus der 1920 herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke August Stramms. Ich entnehme ihn zusammen mit den Regieanweisungen direkt der Partitur von 1921.

Die Oper beginnt – bereits hier verweist Hindemith gewollt oder ungewollt auf Reger – mit einem tremolierenden Orgelpunkt auf Fis-Dur in den Violinen, der zusammen mit den hohen Holzbläsern eine mystische, unheimliche Stimmung erzeugt.[322] Das Thema in der Flöte, aus dem sich das gesamte musikalische Material der Oper speist, ist dabei von Chromatik, Triolen und Synkopen gekennzeichnet. Die junge Nonne Susanna befindet sich gerade im Gebet, als die Nonne Klementia in die Klosterkirche tritt. Susanna ist geistig bereits in einem nebulösen Zustand, denn Klementia bemerkt „Ihr wart bei Gott! […] Ihr lebt kaum mehr auf dieser Erde." (T. 53f und 57–59). Tonmalerisch zeichnet Hindemith den Nachtwind durch chromatische Läufe von Flöten, die hinter der Kulisse gespielt werden, nach (T. 65f). Die Blüten eines Fliederstrauchs, die ab Takt 80 durch den Nachtwind gegen das Kirchenfenster geweht werden, sind uns bereits aus früheren Nonnenwerken als Symbol des blühenden Lebens außerhalb des Klosters mit seinen Zwängen bekannt. Um die junge Nonne vor der symbolischen Verlockung zu retten, schlägt Klementia vor, den Fliederstrauch entfernen zu lassen. Beim Gespräch hören die beiden durch das Fenster lustvolle Geräusche einer Magd, woraufhin Susanna dieser ins Gewissen reden möchte. Klementia holt diese, das Gespräch wird jedoch bald vom Knecht unterbrochen, der die Magd wieder mit sich nimmt. Susanna verflucht die beiden, indem sie ihnen zwei Mal „Satanas" nachruft (T. 143–156). Der Vorfall lässt die beiden Nonnen strapaziert zurück und Klementia erinnert sich an einen Vorfall, der sich vor einigen Jahrzehnten, als sie selbst noch junge Nonne war, ereignet hat: Die Ordensschwester Beata kam eines Nachts in die Klosterkirche, nicht bemerkend, dass die junge Klementia dort betete, und „presste ihren nackten sündigen Leib gegen das gekreuzigte Heilandsbild.

(Paul Hindemith: *Sancta Susanna* [op. 21]. *Ein Akt von August Stramm*, Mainz: Schott 1921, Stichplattennummer: 30690a).

[322] Für eine detaillierte Analyse siehe Michael Kube: „Die Faktur der Ekstase. Zu Kontext, Form und Harmonik von Hindemiths ‚Sancta Susanna'", in: *Hindemith-Jahrbuch* XXII, hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut (Frankfurt am Main), Mainz u. a.: Schott 1993, S. 46–67.

Sie umschlang ihn mit ihren weißglühenden Armen und küsste sein Haupt“ (T. 293–303). In ihrer Erzählung wird Klementia immer aufgeregter, begleitet vom expressiven Orchester. Sie erzählt, dass Schwester Beata zur Strafe hinter dem Kruzifix eingemauert wurde und der Unterleib des Gekreuzigten seitdem von einem Schal verdeckt werde. Durch eine Spinne, ein Symbol der drohenden Verlockung, werden die Nonnen aus ihren Gedanken gerissen und Susanna vermeint, eine Stimme zu hören:

SUSANNA: Hörst du sie?! […]
Die Stimme! […]
Sagt er was?!
(Susanna macht eine Kopfbewegung nach dem Kreuze hin) […]
Sagt er nichts?!

Diese eingebildete Stimme (oder akustische Vision) veranlasst Susanna dazu, sich in Ekstase Brustschleier und Kopftuch abzunehmen, während Klementia entsetzt zusieht. Als die junge Nonne nun beginnt, leidenschaftlich über ihre Schönheit zu singen, will Klementia diesem Frevel entgegenwirken, indem sie die drei Gelübde aufsagt. Dabei schließt sie das Fenster, durch das der Blütenduft und der Nachtigallgesang – beides Symbole für ein freies, zügelloses und lustvolles Leben – in die Kirche dringen. Doch die Versuche Klementias, der Ekstase von Susanna entgegenzuwirken, zeigen keine Wirkung. Im Gegenteil, nun hat die junge Nonne auch optische und haptische Visionen:

SUSANNA: Ich sehe den leuchtenden Leib!
Ich seh ihn hernieder steigen.
Ich fühle die Arme breiten.
KLEMENTIA: Keuschheit…Armut…Gehorsam! […]
SUSANNA: ([…] *Susanna reißt das Lendentuch von dem großen Kruzifix in einem Riss herunter.*)
So helfe mir mein Heiland gegen den euren!

Abbildung 7: Sancta Susanna wird von Christus umarmt
(Quelle: Die Heilige Lutgard von Tongern, ÖNB, Portraitsammlung).

Das Orchester entfaltet sich hier zu großen Klängen, auffällig sind vor allem die Triolen in den Pauken im Moment der größten Ekstase (T. 491–494) bei „euren!“, da sie stark an die Triolen in den Pauken beim Höhepunkt in Regers *Nonnen* bei „Heiland“ erinnern (T. 251). Die große Erregung findet ein jähes Ende, als die Kirchenglocke Mitternacht schlägt und Susanna aus ihrer Trance gerissen wird. Beachtenswert ist hierbei die umgekehrte Wirkung der Glocke: Bei Regers *Nonnen*, dem *Gesang der Verklärten* sowie Schuberts *Die junge Nonne* ist sie das Symbol der Verzückung, Verklärung und Entrückung, hier beendet sie den transzendenten Zustand der Nonne. Ab Takt 522 beginnt ein Zug von betenden Nonnen in die

Klosterkirche hineinzuschreiten, „Kyrie eleison“ singend. Dabei alternieren eine alte Nonne und der restliche Chor, der, archaisch anmutend, dorisch und in Quartparallelen singt. Als die einziehenden Nonnen die beiden Klosterschwestern sehen, stocken sie, und Susanna fordert die Gruppe auf, sie ebenfalls einzumauern. Diese Forderung kann einerseits als selbstauferlegte Strafe gedeutet werden, die die ertappte junge Nonne verbüßen will, oder aber als gewollte Erlösung und Befreiung vom Dasein als Nonne durch den Tod. Als Susanna auch noch die Aufforderung zur Beichte durch die Nonnen ablehnt, wird sie, wie zuvor die unsittliche Magd und der Knecht, als „Satana“ verflucht.

5.2.4. Diabolie

Als letzte Steigerung der als fragwürdig angesehenen Verhaltensweisen von Nonnen kann man die Diabolie ansehen. Zwar ist sie uns etwa in der von Herzogenberg vertonten Volksballade in Form der vergiftenden Nonne und auch in der als „Satana" bezeichneten Susanna schon begegnet, ein Paradebeispiel hierfür ist jedoch vor allem Schuberts *Die Nonne* (D 208). Diese wurde bereits zehn Jahre vor dessen *Die junge Nonne* komponiert, zu seinen Lebzeiten aber nie gedruckt.[323] Nach einer abgebrochenen ersten Fassung[324] komponierte Schubert im Juni 1815 das Lied auf einer Textgrundlage von Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776):

1. Es liebt' in Welschland irgendwo
Ein schöner junger Ritter
Ein Mädchen, das der Welt entfloh,
Trotz Klostertor und Gitter;
Sprach viel von seiner Liebespein,
Und schwur auf seinen Knien,
Sie aus dem Kerker zu befreien,
Und stets für sie zu glühen.

2. „Bei diesem Muttergottesbild,
Bei diesem Jesuskinde,
Das ihre Mutterarme füllt,
Schwör ich's dir, o Belinde!
Dir ist mein ganzes Herz geweiht,
So lang ich Odem habe,
Bei meiner Seelen Seligkeit,
Dich lieb ich bis zum Grabe."

3. Was glaubt ein armes Mädchen nicht,
Zumal in einer Zelle?
Ach! sie vergaß der Nonnenpflicht,
Des Himmels und der Hölle!
Die, von den Engeln angeschaut,
Sich ihrem Jesu weihte,
Die reine schöne Gottesbraut
Ward eines Frevlers Beute.

4. Drauf wurde, wie die Männer sind,
Sein Herz von Stund an lauer,
Er überließ das arme Kind
Auf ewig ihrer Trauer,
Vergaß der alten Zärtlichkeit
Und aller seiner Eide,
Und flog, im bunten Galakleid,
Nach neuer Augenweide.

5. Begann mit andern Weibern Reihn
Im kerzenhellen Sale,
Gab andern Weibern Schmeichelein,
Beim lauten Traubenmahle.
Und rühmte sich des Minneglücks
Bei seiner schönen Nonne,
Und jedes Kusses, jedes Blicks
Und jeder andern Wonne.

6. Die Nonne, voll von welscher Wut,
Entglüht' in ihrem Mute,
Und sann auf nichts als Dolch und Blut
Und träumte nur von Blute.
Sie dingte plötzlich eine Schaar
Von wilden Meuchelmördern,
Den Mann, der treulos worden war,
Ins Totenreich zu fördern.

---

[323] Walther Dürr / Michael Kube: Art. „Schubert (Wien)", Werke, A. Vokalmusik, III. Lieder, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11442 (2016), Zugriff: 29.07.2022.

[324] Walther Dürr: *Lieder*, Serie IV, Band 8, Kassel u. a.: Bärenreiter 2009 (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke), S. XXIII.

7. Die bohren manches Mörderschwert
In seine schwarze Seele,
Sein schwarzer, falscher Geist entfährt,
Wie Schwefeldampf der Höhle.
Er wimmert durch die Luft, wo sein
Ein Krallenteufel harret.
Drauf ward sein blutendes Gebein
In eine Gruft verscharret.

8. Die Nonne flog, wie Nacht begann,
Zur kleinen Dorfkapelle,
Und riss den wunden Rittersmann
Aus seiner Ruhestelle,
Riss ihm das Bubenherz heraus,
Und warf's, den Zorn zu büßen,
Dass dumpf erscholl das Gotteshaus,
Und trat es mit den Füßen.

9. Ihr Geist soll, wie die Sagen gehn,
In dieser Kirche weilen,
Und, bis im Dorf die Hahnen krähn,
Bald wimmern und bald heulen.
Sobald der Hammer zwölfe schlägt,
Rauscht sie an Grabsteinwänden
Aus einer Gruft empor und trägt
Ein blutend Herz in Händen.

10. Die tiefen, hohlen Augen sprühn
Ein düsterrotes Feuer,
Und glühn, wie Schwefelflammen glühn,
Durch ihren weißen Schleier.
Sie gafft auf das zerrissne Herz,
Mit wilder Rachgebärde,
Und hebt es dreimal himmelwärts,
Und wirft es auf die Erde.

11. Und rollt die Augen voller Wut,
Die eine Hölle blicken,
Und schüttelt aus dem Schleier Blut,
Und stampft das Herz in Stücken.
Ein dunkler Totenflimmer macht
Indes die Fenster helle.
Der Wächter, der das Dorf bewacht,
Sah's oft in der Kapelle.

Die Ballade erzählt von einer Nonne, die den Verführungen eines Ritters erliegt und für ihn ihr Keuschheitsgelübde bricht. Doch schon bald darauf zieht der Ritter weiter und prahlt mit der Eroberung einer Braut Gottes. In Strophe 6 kippt die Stimmung ins Schauerliche: Die betrogene Nonne sinnt auf Rache und heuert Männer an, den Ritter zu ermorden. Doch der Mord an ihm und sein Verscharren genügen ihr nicht. Die Nonne fliegt (die Wortwahl könnte andeuten, dass sie bereits eine Dämonin ist) zum Grab und reißt dem ehemaligen Liebhaber das Herz heraus. Die letzten drei Strophen offenbaren den „Bänkelsänger“[325]-Charakter der Ballade. Schubert vertonte die lange Dichtung als Kantatenlied (mit „narrativ rezitativischen Einschüben“)[326] und beendet

[325] Christine Martin: „Die Nonne (D 208)“, in: Dürr / Kube / Schweikert / Steiner / Kohlhäufl, *Schubert-Liedlexikon*, S. 141.

[326] Ebd.

es als Strophenlied (Strophe 9–11). Die einzelnen Teile des Lieds sind durch die musikalische Substanz der ersten Strophe miteinander verbunden, differieren in der Gestaltung und im Charakter allerdings mitunter stark. So ist etwa der Bericht über den weiteren Weg des Ritters in den Strophen 4 und 5 „tändelnd“ (T. 58) und unbeschwert, ganz dem Charakter des Ritters entsprechend. Die 6. Strophe ist hingegen rezitativhaft gebaut, die Beschreibung der Ermordung des Ritters von scharfen Dissonanzen geprägt. Das Verscharren der Leiche in der Gruft ist von abwärtsschreitenden Dissonanzen im Klavier begleitet. Das abschließende Strophenlied ist schleppend und düster. Darin wird das Schicksal der Nonne wie in einer Sage beschrieben: Als Strafe für die moralische Schwäche und die Ermordung des Ritters ist sie verdammt, als Geist in Rastlosigkeit zu verweilen. Der Tod, der auch für die Nonne in König Ludwigs I., Craighers und Uhlands Dichtung sowie in Stramms Libretto für Erlösung gesorgt hatte, bleibt der Nonne bei Hölty verwehrt. Im Unterschied zu den genannten Beispielen hegte die dämonische Nonne hier jedoch auch keine Todessehnsucht.

Tote Nonnen spielen auch in weiteren Werken der Romantik eine wichtige Rolle. Zuerst ist hier aufgrund des Titels die Oper *La nonne sanglante* (1854) von Charles Gounod (1818–1893) zu nennen, in der die titelgebende blutige Nonne als Geist ihre Ermordung gerächt wissen will. Ein weiteres Beispiel wäre *Robert le Diable* (1831) von Giacomo Meyerbeer (1791–1864), in dem der Teufel eine Gruppe von toten Nonnen erneut zum Leben erweckt, damit diese den Titelhelden in einem Bacchanal verführen. Die Rolle der Nonne in der Operngeschichte zu beschreiben würde eine eigene Masterarbeit füllen, ebenso die vertiefende Untersuchung der Nonne in romantischen Liedern und Chorwerken. Die Oper als abendfüllende Gattung bot aufgrund ihrer Länge die Möglichkeit, Nonnen in verschiedenen Rollen differenzierter darzustellen, als dies im Lied möglich war. Doch auch die vier besprochenen Themenkreise werden

von Opern abgedeckt: In der Oper *Les rigueurs du cloître* von Henri Montan Berton (1767–1844) etwa, die 1790 Premiere feierte, wirbt ein Graf zum Missfallen der Äbtissin um die von ihm geliebte junge Nonne Lucile, die er letztendlich aus dem Kloster befreien kann. Die Oper in unmittelbarer Nähe zur französischen Revolution war ein großer Erfolg, spiegelte doch die thematisierte Befreiung aus der Unterdrückung den politischen Wandel wider. In Daniel-François-Esprit Aubers (1782–1871) Opéra-comique *Le Domino Noir* von 1837 schleicht sich eine Novizin heimlich zu einem Maskenball und muss am Ende keine Nonne und Äbtissin werden, sondern darf ihren Geliebten heiraten. Im auslaufenden 19. und 20. Jahrhundert häuften sich Werke, in denen Nonnen thematisiert wurden: *Thaïs* (1894) von Jules Massenet (1842–1912), *Béatrice* (1914) von André Messager (1853–1929), *Suor Angelica* (1918) von Giacomo Puccini (1858–1924), *Der feurige Engel* (1954) von Sergei Prokofjew (1891–1953), *Dialogues des Carmélites* (1956) von Francis Poulenc (1899–1963) und *Die Teufel von Loudun* (1969) von Krzysztof Penderecki (1933–2020) sind nur die bekanntesten Beispiele, in deren Reihe sich vermutlich noch weitere Werke eingliedern lassen.[327]

[327] Auf dieses breite Feld bin ich durch einen nicht-wissenschaftlichen, gleichwohl sehr interessanten Artikel aufmerksam geworden: Philip Hensher: „Blue nuns“, in: *The Guardian* (02.03.2001), https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,3605,444842,00.html, Zugriff: 31.07.2022.

6. Conclusio und Ausblick

Abschließend seien noch einmal die wichtigsten Erkenntnisse zusammengefasst, die im Laufe dieser Arbeit gewonnen wurden. Die genaue Untersuchung der Werkgenese legte offen, wie sehr Reger in den Text der *Nonnen* eingriff. Statt das Gedicht sofort zu vertonen, reifte das Projekt jahrelang in ihm heran, bis er in Leipzig die richtigen Voraussetzungen vorfand, seine „Herzblutwerke" umzusetzen. Ungeachtet der angeblichen Schwächen des Textes schuf Reger in wenigen Wochen ein „Schlüsselwerk", das einzigartig in seiner Form und Gestaltung ist. Die Uraufführung im Rahmen des mehrtägigen Reger-Festes 1910 gab den Auftakt zu zahlreichen weiteren Konzerten in den folgenden Jahren, die Großteils äußerst positive Kritiken nach sich zogen. Der Erfolg der Komposition ist, so zeigen die Rezensionen, vor allem im Kontrast der verschiedenen musikalischen Welten und mit der Steigerung zum ekstatischen Höhepunkt zu begründen.

Der Bezug zur Vergangenheit ist in Regers Werken gewissermaßen allgegenwärtig und eine Untersuchung desselben war in den *Nonnen* unumgänglich. Ein Blick auf Regers frühe Bearbeitungstätigkeiten und spätere Konzertbesuche in Leipzig zeigten, dass er mit älterer Musik vertraut war. Elemente davon baute er auch in sein op. 112 ein, um eine entfernt wirkende mystische Klosteraura zu erschaffen, jedoch ohne damit eine Stilkopie „Alter Musik" komponieren zu wollen.

In ihren symbolistischen Aussagen stehen *Die Nonnen* anderen großbesetzten Werken Regers nahe. Dass genau in op. 112 mehrere thematische Stränge zusammenlaufen (Erscheinung und Anbetung Gottes, Ekstase, Verklärung und Tod), scheint angesichts der Chronologie der Werke Zufall zu sein. *Die Nonnen* greifen auch eine Reihe von Topoi auf, die bereits seit dem Mittelalter in zahlreichen Dichtungen und Volksliedern

und ab dem 19. Jahrhundert vermehrt in der „ernsten“ Musik vorkamen. Statt Boelitz' Gedicht als einfaches (Chor-)Lied zu vertonen und damit einen weiteren Beitrag zu dieser Gattung zu schaffen, entschied sich Reger für einen größeren Rahmen, in dem er ein veritables „Tongemälde“ schaffen wollte. In ihrer dramatischen Wucht übertrafen *Die Nonnen* alles in diesem Themenkomplex bisher Dagewesene und können damit zu Recht als ein Höhepunkt und „Schlüsselwerk“ der Nonnenvertonungen angesehen werden. Die detaillierte Besprechung anderer Nonnenwerke veranschaulichte exemplarisch die üblichen Themenkreise solcher Musikwerke anhand von Beispielen und zeigte die vielen gemeinsamen Topoi auf.

Regers *Die Nonnen* sind, so zeigten die individuellen Analysen in zwei Kapiteln des Hauptteils, auf mehreren Ebenen beachtenswert. In der ersten Analyse (Kapitel 3.2.) lag das Augenmerk gleichsam auf den Charakteristika der Musik vor 1600 und um 1900, um Regers Musik – die bewusste historische Stilkopie und die unbewussten Eigenheiten des Historismus – angemessen beschreiben und beurteilen zu können. Die zweite Analyse (Kapitel 4.1.) befasste sich mit den semantischen Dimensionen der Komposition: mit der Ausdeutung des Textes durch Tonsymbolik, Madrigalismen (Wortebene), Chromatik (Satzebene) und Stimmungen (Werkebene).

Vor allem das letzte Kapitel des Hauptteils könnte einen Ausgangspunkt für weitere Forschungen im Hinblick auf die Genderthematik bieten, die hier nur angesprochen und leider nicht vertieft werden konnte – zugunsten einer detaillieren Werkbetrachtung von Regers *Nonnen*. Zu viele Informationen zu diesem Hauptwerk waren noch nicht zusammengetragen, um guten Gewissens zu der Untersuchung von Parallelen in Regers Œuvre zwischen Nonnenvertonungen anderer Künstler überzugehen.

Quellenverzeichnis

Musikalien:

Bach, Johann Sebastian: „Auf Christi Himmelfahrt allein BWV 128“, in: Dürr, Alfred (Hrsg.), *Kantaten zu den Sonntagen Cantate bis Exaudi*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1960 (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/12), S. 103–132.

Brahms, Johannes: „Die Nonne op. 44,6“, in: *Zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor a capella oder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte*, Leipzig: Jakob Rieter-Biedermann [1866], Stichplattennummer: 474[a], S. 16f.

Ders.: „Klosterfräulein op. 61,2“, in: *Vier Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Simrock 1874, Stichplattennummer: 7452, S. 8–10.

Hindemith, Paul: *Sancta Susanna* [op. 21]. *Ein Akt von August Stramm*, Mainz: Schott 1921, Stichplattennummer: 30690[a].

Maier, Julius Joseph: *Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor. Mit deutscher Übersetzung der Texte von Fanny v. Hoffnaass [Franziska Rheinberger] und Heinrich von St. Julien*, Heft 3, Breslau: F. E. C. Leuckart [1863].

Reger, Max: *Entwurf zu ‚Die Nonnen‘* op. 112, Karlsruhe, Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 177.

Ders.: *Die Nonnen* op. 112, Karlsruhe, Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 058 [Stichvorlage Partitur].

Ders.: *Die Nonnen* op. 112, Lódz, Biblioteka Uniwersytecka, M 35738 [Stichvorlage Klavierauszug].

Ders.: *Die Nonnen* op. 112, Berlin: Bote & Bock 1910, Stichplattennummer: B. & B. 17374–77 [Erstdruck Partitur, Orchester-, Chorstimmen und Klavierauszug].

Ders.: „Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin op. 128“, in: Schreiber, Ottmar (Hrsg.), *Orchesterwerke V*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1958 (Max Reger. Sämtliche Werke 5), S. 1–93.

Reger, Max: „Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach op. 81“, in: Sievers, Gerd (Hrsg.), *Werke für Klavier zu zwei Händen II*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1959 (Max Reger. Sämtliche Werke 10), S. 101–142.

Ders.: „Die Weihe der Nacht op. 119“, in: Haverkampf, Ulrich (Hrsg.), *Werke für Soli, Chor und Orchester*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1966 (Max Reger. Sämtliche Werke 28), S. 1–36.

Ders.: „Der Einsiedler op. 144a“, in: ebd., S. 37–69.

Ders.: „Requiem op. 144b“, in: ebd., S. 70–105.

Ders.: „Requiem aeternam WoO V/9“, erster Satz des lateinischen *Requiem*-Fragments, in: ebd., S. 106–161.

Ders.: „Weihegesang WoO V/6“, in: ebd., S. 162–201.

Ders.: „Hymne an den Gesang op. 21“, in: Haverkampf, Ulrich (Hrsg.), *Werke für Chor und Orchester*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1967 (Max Reger. Sämtliche Werke 29), S. 1–33.

Ders.: „Gesang der Verklärten op. 71“, in: ebd., S. 34–82.

Ders.: „Der 100. Psalm op. 106“, in: ebd., S. 83–181.

Ders.: „Die Nonnen op. 112“, in: ebd., S. 182–237.

Ders.: „Römischer Triumphgesang op. 126“, in: ebd., S. 238–301.

Ders.: „An die Hoffnung op. 124“, in: Schreiber, Ottmar (Hrsg.), *Sologesänge mit Orchester*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970 (Max Reger. Sämtliche Werke 35), S. 1–28.

Ders.: „Hymnus der Liebe op. 136“, in: ebd., S. 29–65.

Reger, Max: „Dies irae WoO V/9“, zweiter Satz des lateinischen *Requiem*-Fragments, in: Haverkampf, Ulrich (Hrsg.), *Suppl. I: Vokalwerke mit Orchester*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975 (Max Reger. Sämtliche Werke 36), S. 124–171.

Schinn, Georg: *Die Nonnen in Himmelspforten*, München: Falter / Mainz: Schott 1829.

Schneider, Friedrich Hermann: *Reger-Mappe. Eine Auswahl leichterer Klavierstücke von Max Reger*, 2 Hefte, hrsg. und bearb. von dems., Berlin: Bote & Bock 1920.

Schubert, Franz: „Die Nonne (D 208)“, in: Dürr, Walther, Kassel u. a.: Bärenreiter 1975 (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/8), S. 60–67.

Ders.: „Die junge Nonne op. 43,1 (D 828)“, in: Dürr, Walther: Kassel u. a.: Bärenreiter 2009 (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/2a), S. 178–183.

Schumann, Robert: „Die Nonne op. 49,3“, in: Schumann, Clara (Hrsg.), *Serie XIII: Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1883 (Robert Schumann's Werke), S. 10f.

Ders.: „Die Nonne op. 145,12“, in: Schumann, Clara (Hrsg.), *Für Sopran, Alt, Tenor und Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1887 (Robert Schumann's Werke XII), S. 4.

Ders.: „Klosterfräulein op. 69,3“, in: Knechtges-Obrecht, Irmgard (Hrsg.), *Werke für Frauenchor*, Mainz u. a.: Schott 1991 (Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke V/2), S. 13–18.

Ders.: „Stirb, Lieb' und Freud' op. 35,2“, in: Cremer, Tirza / Koch, Armin (Hrsg.), Mainz u. a.: Schott 2017 (Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/2), S. 13–18.

Straube, Karl (Hrsg.): *Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig: Peters 1904.

Woyrsch, Felix: *Drei Böcklin-Phantasien* op. 53, Leipzig u. a.: Breitkopf & Härtel 1910, Stichplattennummer: Part. B. 2187–89.

Wüllner, Franz: *Chorübungen der Münchener Musikschule*, Dritte Stufe, München: Theodor Ackermann 1881.

Briefe:

(hier sind nur jene Briefe angeführt, die nicht in einer Briefausgabe veröffentlicht wurden)

Brief Regers am 3. Dezember an Josef Hofmiller (Münchner Stadtbibliothek – Monacensia, Max-Reger-Institut Karlsruhe).

Brief Regers am 24. August 1904 an Waldemar Meyer (Privatbesitz, Kopie im Max-Reger-Institut Karlsruhe).

Zeitgenössische Zeitungen (chronologisch):

Louis, Rudolf: Rezension in den *Münchner Neuesten Nachrichten* 568 (05.12.1904).

Wymetal, Wilhelm von: Rezension zu *Frohe Ernte* in *Die Zeit* 1056 (03.09.1905), S. 20.

Schwers, Paul: „Das Max-Reger-Fest in Dortmund II.“, in: *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* 129 (11.05.1910), S. 1.

Schwers, Paul: „Das Max-Reger-Fest in Dortmund III.“, in: *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* 130 (12.05.1910), S. 1.

Friedhof, Bernhard: „Max-Reger-Fest“, in: *General Anzeiger für Dortmund und die Provinz Westfalen* 126 (09.05.1910), drittes Blatt, S. 1.

Draber, Hugo W.: Rezension in den *Hamburger Nachrichten* 222 (14.05.1910).

Fr[iedhof], B[ernhard]: „Max Reger-Fest“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 8 (26.05.1910), S. 82.

Keyfel, Ferdinand: Rezension in der *Münchener Post* (21.12.1910).

Schwers, Paul: Rezension in der *Allgemeinen Musik-Zeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart* 37 (1910), Nr. 20, S. 469f.

Düssel, K. K.: Rezension in der *Bonner Zeitung* 14 (14.01.1911).

Worcester Telegram [25/26/27] (02.03.1911), S. 6.

Neue Freie Presse 16783 (14.05.1911), S. 18.

Worcester Telegram [112/113/114] (21.09.1911), S. 6.

Worcester Telegram 114 (28.09.1911), S. 1+7.

Karpatz, Ludwig: Rezension im *Neuen Wiener Tagblatt* 45 (16.02.1912), Tages-Ausgabe, S. 15.

Korngold, Julius: Rezension in der *Neuen Freien Presse* 17061 (21.02.1912), S. 2.

G[raf], M[ax]: „Chorkonzerte", in: *Die Zeit* 3381 (23.02.1912), S. 2.

Bienenfeld, Elsa: Rezension im *Neuen Wiener Journal* 6595 (03.03.1912), S. 20.

r. h.: Rezension in der *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 52 (04.03.1912), S. 6.

Graf, Max: „Wiener Konzertsaison. Ein Rückblick", in: *Die Zeit* 3496 (20.06.1912), S. 1.

H. K.: Rezension in der *Heidelberger Zeitung* 52 (03.03.1913), S. 3.

F. M.: Rezension im *Karlsruher Tagblatt* 63 (04.03.1913), viertes Blatt, S. 13.

E. L.: „Meininger Musikfest", in: *Karlsruher Tagblatt* 95 (06.04.1913), zweites Blatt, S. 5.

Badischer Beobachter 2 (16.10.1928), S. 4.

Allgemeine musikalische Zeitung 32 (1830), Sp. 582.

Audioquellen:

Reger, Max: „Die Nonnen“, auf: Chor des NDR, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Hans Zender, *Die Nonnen, Romantische Suite* (1982), CD, Georgsmarienhütte: cpo 999 480-2, 1997, Nummer 1.

Ders.: „Die Nonnen“, auf: Chor der Bamberger Symphoniker, Bamberger Symphoniker, Horst Stein, *Max Reger Edition 12. Die Nonnen, Orchesterlieder* (1995), CD, Düsseldorf: Koch-Schwann 3-1777-2, 1999, Nummer 1.

Ders.: *Die Nonnen*, Interpret*innen: ORF-Chor, Arnold Schoenberg Chor, ORF-Symphonieorchester, Hans Zender, veröffentlichter Live-Mitschnitt vom Konzert im großen Saal des Wiener Konzerthauses am 15.03.1991, am 22.03.1991 in *Ö1* ausgestrahlt.

Ders.: *Die Nonnen*, Interpret*innen: Robert-Franz-Singakademie Halle, Landesjugendchor Thüringen, Staatskapelle Halle, Nikolaus Müller, unveröffentlichter Live-Mitschnitt der Generalprobe vom Konzert im Steintor Variété in Halle am 21.02.2016.

Schinn, Georg: „Die Nonne in Himmelspforten“, auf: Alfons Brandl (Tenor), Die Singphoniker, Christoph Hammer (Klavier), *Lieben muß ich, immer lieben…. Die Sehnsucht eines Königs*, CD, Poing: Oehms Classics OC 314, 2003, Nummer 14 und 16.

Herzogenberg, Heinrich von: „Der Graf und die Nonne“, auf: Ensemble cantissimo, Götz Payer (Klavier), *Wie schön, hier zu verträumen*, CD, Stuttgart: Carus 83.451, 2011, Nummer 12.

Literatur:

Ackermann, Peter: Art. „Palestrina, Giovanni Pierluigi da“, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12026 (2016), Zugriff: 11.07.2022.

Ambros, August Wilhelm: *Geschichte der Musik*, 5 Bde., Breslau / Leipzig: Leuckart 1862–82.

Amon, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, Wien / München: Doblinger 2005.

Art. „Herman Roth“, in: *Deutsche digitale Bibliothek*, https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/116637838, Zugriff: 28.04.2022.

Bambauer, Klaus: „Der Komponist Max Reger und der Weseler Dichter Martin Boelitz“, in: *Jahrbuch Kreis Wesel*, Kleve: Boss 1993, S. 20–26.

Beaujean, Alfred: „Der Tod tönt immer mit. Max Regers Werke für Chor und Orchester fast komplett, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 168 (23. Juli 1999).

Bittmann, Antonius: „Aspekte der Wagner-Rezeption Max Regers“, in: Becker, Alexander / Gefäller, Gabriele / Popp, Susanne (Hrsg.), *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XIII), S. 287–311.

Boisits, Barbara: Art. „Cäcilianismus“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, https://dx.doi.org/10.1553/0x0001ca8f (2002), Zugriff: 15.07.2022.

Borchard, Beatrix: „Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender“, in: Rentsch, Ivana / Pietschmann, Klaus (Hrsg.), *Schubert : Interpretationen*, Stuttgart: Franz Steiner 2014 (Schubert : Perspektiven – Studien 3), S. 179–203.

Cadenbach, Rainer: „Konzept und Prozeß. Zur Spannung zwischen Werkbegriff und Werkerstellung bei Max Reger“, in: Danuser, Hermann / Katzenberger, Günter (Hrsg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1993, S. 103–137.

Danuser, Hermann: „Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort“, in: Shigihara, Susanne (Hrsg.), *Reger-Studien 4. Colloque franco-allemand / Deusch-französisches Kolloquium Paris 1987*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn IX), S. 137–149.

Ders.: „Allgemeine oder konfessionelle Religiosität? Zu Max Regers Gesang der Verklärten, Der 100. Psalm, Die Nonnen“, in: Becker, Alexander / Gefäller, Gabriele / Popp, Susanne (Hrsg.), *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XIII), S. 173–188.

Ders.: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus 2009, S. 208–213.

Dietel, Gerhard: „Die junge Nonne op. 43,1 (D 828)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufl, Michael (Hrsg.), *Schubert-Liedlexikon*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2012, S. 673f.

Doflein, Erich: „Historismus in der Musik“, in: Wiora, Walter (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 14), S. 9–39.

Draheim, Joachim / Edler, Arnfried: Art. „Schumann“, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/375203 (2016), Zugriff: 27.07.2022.

Dürr, Walther: *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1994 (Bärenreiter Studienbücher Musik 7).

Ders. / Kube, Michael: Art. „Schubert (Wien)“, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11442 (2016), Zugriff: 29.07.2022.

Ebbke, Klaus: „Zu Hindemiths Reger-Rezeption“, in: *Hindemith Jahrbuch* XVI, hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut (Frankfurt am Main), Mainz u. a.: Schott 1987, S. 73–93.

Erk, Ludwig Christian: *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichen deutschen Volkslieder der Vorzeit und Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien*, Berlin: Theodor Enslin 1856.

Glüxam, Dagmar: ‚*Aus der Seele muß man spielen…*‘. *Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf die Interpretation*, Wien: Hollitzer 2020.

Gutknecht, Dieter: Art. „Aufführungspraxis“, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51063 (2016), Zugriff: 11.07.2022.

Hase-Koehler, Else von: *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig: Koehler & Amelang 1928.

Hensher, Philip: „Blue nuns“, in: *The Guardian* (02.03.2001), https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,3605,444842,00.html, Zugriff: 31.07.2022.

Hirsch, Marjorie Wing: *Schubert's Dramatic Lieder*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Höflich, Jürgen: *Musikproduktion Höflich*, https://repertoire-explorer.musikmph.de/, Zugriff: 04.07.2022.

Holle, Hugo: *Regers Chorwerke*, München: Halbreiter 1922 (Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, Heft 3), S. 48–56.

Hollender, Martin: *Martin Boelitz Lesebuch*, Köln: Nyland 2018 (Kleine Rheinische Bibliothek 14).

Honegger, Marc / Massenkeil, Günther (Hrsg.): *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*, Bd. 5 (Köth – Mystischer Akkord), Freiburg / Basel / Wien: Herder 1981.

Huber, Bernhard: *Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Stuttgart: Carus 2008 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XX).

Irmen, Hans-Josef: „Max Regers Beziehungen zur Bachschen Kontrapunktschule in München", in: *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts Bonn* 18 (1971), S. 29–37.

Keisch, Claude: „Der Einsiedler", https://recherche.smb.museum/detail/962824, Zugriff: 26.07.2022.

Klassen, Janina: „Figurenlehre und Analyse. Notizen zum heutigen Gebrauch", in: Menke, Johannes (Hrsg.), *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/3 (2006), S. 285–289.

Knecht, Justin Heinrich: *Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses*, Augsburg: Julius Wilhelm Hamm 1792.

König, Stefan: „‚Die Nonnen' op. 112 in Halle", in: *Mitteilungen der internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 29 (2016), S. 14–15.

Krebs, Wolfgang: *Der Wille zum Rausch: Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' Salome*, München: Fink 1991.

Kreuels, Hans-Udo: *Schumanns Kerner-Lieder. Interpretation und Analyse sämtlicher Lieder Robert Schumanns nach Gedichten von Justinus Kerner mit besonderer Berücksichtigung der Liederreiche op. 35*, Frankfurt u. a.: Peter Lang 2003.

Kube, Michael: „Die Faktur der Ekstase. Zu Kontext, Form und Harmonik von Hindemiths ‚Sancta Susanna'", in: *Hindemith-Jahrbuch* XXII, hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut (Frankfurt am Main), Mainz u. a.: Schott 1993, S. 46–67.

Kube, Michael: „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk: Max Regers Nonnen op. 112“, in: Becker, Alexander / Gefäller, Gabriele / Popp, Susanne (Hrsg.), *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XIII), S. 273–286.

Laborde, Jean-Benjamin de: *Essai Sur La Musique Ancienne Et Moderne*, Bd 2, Paris: Ph.-D. Pierres 1780.

Laubenthal, Annegrit: „Skizzen, Entstehung und Formkonzept der ‚Sancta Susanna‘“, in: *Hindemith-Jahrbuch* XVI, hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut (Frankfurt am Main), Mainz u. a.: Schott 1987, S. 124–137.

Lindner, Adalbert: *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart: Engelhorn 1922.

Martin, Christine: „Die Nonne (D 208)“, in: Dürr, Walther / Kube, Michael / Schweikert, Uwe / Steiner, Stefanie / Kohlhäufl, Michael (Hrsg.), *Schubert-Liedlexikon*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2012, S. 140–142.

Max-Reger-Fest Dortmund 7. 8. 9. Mai 1910. Festbuch, Dortmund: W. Crüwell 1910.

Maxton, Willy: „Max Reger in Dortmund 1910“, in: *Mitteilungen der internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 8 (2004), S. 9–14.

Meyer, Jurriaan Harold: *Max Reger. Rezeption in Amerika*, Bonn: Dümmler 1992 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 12).

Möller, Martin: „Max Reger und die alte Musik“, in: Kross, Siegfried (Hrsg.), *Max Reger in seiner Zeit. Max-Reger-Tage Bonn 1973* (Ausstellungskatalog), Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1973, S. 59–67.

Müller, Herta / Schaarwächter, Jürgen (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote und G. Bock*, Stuttgart: Carus 2011 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXII).

Nagusch, Hubert: Art. „Fredenbaum“, in: *dortmund.de*, https://www.dortmund.de/de/leben_in_dortmund/stadtbezirke/stbzportal_innenstadtnord/leben_in_in/geschichte_in/fredenbaum_in/, Zugriff: 29.04.2022.

Palmer, Peter: „Reger and the aesthetics of Symbolism”, in: Schmalzriedt, Siegfried / Schaarwächter, Jürgen (Hrsg.), *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart: Carus 2004 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XVII), S. 523–542.

Pohl, Elisabeth: *Die Harmonik in den Liedern Max Regers als Ausdrucksfaktor*, Dissertation Universität Wien 1931.

Popp, Susanne (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an Fritz Stein*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1982 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 8).

Dies. (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1986 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 10).

Dies.: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, in: Cadenbach, Rainer / Loos, Helmut (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn: Voggenreiter 1986, S. 379–406.

Dies.: „Rot und Schwarz. Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers“, in: Dies. / Shigihara, Susanne (Hrsg.), *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1988 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn VI), S. 183–199.

Dies.: „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, in: Shigihara, Susanne (Hrsg.), *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*, erweiterte und überarbeitete Fassung, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 1993 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe X), S. 269–294.

Dies.: „Korrespondenz und Eigenart. Zu Regers Hebbel-Vertonung *Die Weihe der Nacht*“, in: ebd., S. 295–314.

Popp, Susanne: „Melancholische Konfessionen für Kirche und Konzertsaal. Zu Max Regers *Einsiedler* op. 144a“, in: ebd., S. 315–331.

Dies. (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*. *Teil 1*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1993 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 12).

Dies. / Susanne Shigihara (Hrsg.): *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1995 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 13).

Dies. (Hrsg.): *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen* (Reger-Werk-Verzeichnis), 2 Bde., München: G. Henle 2010.

Dies.: *Max Reger. Werk statt Leben*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015.

Programmheft, Wiener Konzerthausgesellschaft, Großer Saal, 15.3.1991.

Rathert, Wolfgang: „Der Komponist als Interpret – Überlegungen zu einem neuen Musiker-Typus bei Reger und Hindemith“, in: Becker, Alexander / Gefäller, Gabriele / Popp, Susanne (Hrsg.), *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XIII), S. 365–377.

Ders.: „Zur künstlerischen Doppelexistenz Max Regers“, in: Schmalzriedt, Siegfried / Schaarwächter, Jürgen (Hrsg.), *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart: Carus 2004 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XVII), S. 543–567.

Ders.: „Kulturelle Identität und Urbanität bei Max Reger“, in: Popp, Susanne / Schaarwächter, Jürgen (Hrsg.), *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, Stuttgart: Carus 2010 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXI), S. 237–252.

Roth, Herman: „Die Nonnen“, in: *Max-Reger-Fest Dortmund 7. 8. 9. Mai 1910. Festbuch*, Dortmund: W. Crüwell 1910, S. 81–85.

Schaarwächter, Jürgen: *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente einer Künstlerfreundschaft*, Stuttgart: Carus 2021 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXV).

Scharnagl, August: Art. „Schinn, Georg Johann", in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25815 (2016), Zugriff: 27.07.2022.

Schmidt, Christian Martin: Art. „Brahms, Johannes", in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11984 (2016), Zugriff: 27.07.2022.

Schreiber, Ingeborg: *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 2. Programme der Konzerte Regers*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1981 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 7,2).

Schreiber, Ottmar / Schreiber, Ingeborg: *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 3. Rezensionen*, Bonn: Ferdinand Dümmler 1981 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn 7,3).

Schubart, Ludwig (Hrsg.): *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: J. V. Degen 1806.

Schwalb, Michael: *Max Reger. Der konservative Modernist*, Regensburg: Friedrich Pustet 2018 (Kleine Bayerische Biografien).

Schwarmath, Erdmute: *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Tutzing: Hans Schneider 1969 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 17).

Schwind, Elisabeth / Polth, Michael: Art. „Klausel und Kadenz", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, Sp. 256–282.

Seedorf, Thomas: „Max Reger und die Spätzeit der Motette“, in: Becker, Alexander / Gefäller, Gabriele / Popp, Susanne (Hrsg.), *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XIII), S. 235–257.

Shigihara, Susanne: „‚Symphonische Dichtungen en miniature‘. Zur Rezeption sogenannter ‚Alter‘ Musik bei Max Reger“, in: Schubert, Giselher (Hrsg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz u. a.: Schott 1995 (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main V), S. 39–52.

Dies.: „Zum Problem der Streichungen in den Reinschrift-Autographen Max Regers“, in: Popp, Susanne / Dies. (Hrsg.), *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1988 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn VI), S. 201–226.

Dies.: „Spannungsfelder. Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte“, in: Dies. (Hrsg.), *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 1993 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe X), S. 333–368.

Stein, Fritz: *Max Reger*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1939 (Die großen Meister der Musik 7).

Steiner-Grage, Stefanie: „Max Reger und ‚alte‘ Musik? Anmerkungen zu Regers *Drei Stücken* für Orgel op. 7“, in: *Mitteilungen der internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 25 (2014), S. 3–8.

Tadday, Ulrich: Art. „Dortmund“, in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403355 (2021), Zugriff: 28.04.2022.

The LiederNet Archive, https://www.lieder.net/, Zugriff: 27.07.2022.

Troskie, Albertus Jakobus Johannes: *Die Koorwerke van Max Reger*, unveröffentlichte Dissertation Universiteit van Suid-Afrika 1975, S. 240–250.

Troskie, Albertus Jakobus Johannes: „Die Tonsymbolik in Regers Chorwerken“, in: Massenkeil, Günther / Popp, Susanne (Hrsg.): *Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg I), S. 119–125.

Walter, Rudolf: „Max Regers Kirchenkonzerte in Thüringen 1912–1916 und ihre Beziehung zu seinem Schaffen“, in: Massenkeil, Günther / Popp, Susanne (Hrsg.): *Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg I), S. 29–46.

Wilske, Hermann: *Max Reger. Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 1995 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn XI).

Winko, Simone: „Kitsch oder moderne Gefühlssprache? Zur zeitgenössischen Einschätzung und zur Emotionsgestaltung der Gedichtvorlagen Max Regers“, in: Schaarwächter, Jürgen (Hrsg.), *Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied. Tagungsbericht Karlsruhe 2015*, Stuttgart: Carus 2016 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXIV), S. 29–47.

Winter, Klaus: Art. „Serie Nordstadt-Geschichte(n): Die Luther-Festspiele am Fredenbaum zum 400. Geburtstag des Reformators“, in: *Nordstadtblogger*, https://www.nordstadtblogger.de/serie-nordstadt-geschichten-die-luther-festspiele-am-fredenbaum-zum-400-geburtstag-des-reformators/ (2017), Zugriff: 29.04.2022.

Wiora, Walter: „Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik“, in: Ders. (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 14), S. 299–327.

Wirth, Helmut: *Max Reger. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg: Rowohlt 1973 (Rowohlts Monographien 206).

Cho, Sun Woo: *Die Chorwerke Max Regers*, unveröffentlichte Dissertation Georg-August-Universität Göttingen 1986, S. 188–194.

Zimmermann, Petra: *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Styls'*, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Härtel 1997 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn XII).

Weiterführende Literaturhinweise zu den Themen Mystik, Ekstase und Gender

Becker-Cantarino, Barbara: *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500–1800)*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1987.

Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Dinzelbacher, Peter: *Mittelalterliche Frauenmystik*, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1993.

Feldmann, Christian: *Ein Gott zum Küssen. Wie Mystiker leben und was sie erfahren. 15 Portraits*, Freiburg / Basel / Wien: Herder 2012.

Gilchrist, Roberta: *Gender and material culture. The archaeology of religious women*, London / New York: Routledge 1994.

Giorgio, Michela de: „Die Gläubige", in: Frevert, Ute / Haupt, Heinz-Gerhard (Hrsg.), *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt / New York: Campus 1999, S. 120–147.

Kaden, Christian: „Außer-sich-Sein, Bei-sich-Sein. Ekstase und Rationalität in der Geschichte der Musik", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 156/6 (1995), S. 4–12.

Maier, Ursula Johanna: *„Wirt ein wîp ze gote guot". Forschungsbericht zu Untersuchungen zu Mechthild von Magdeburg und zur mystischen Literatur süddeutscher Dominikanerinnen des 14. Jahrhunderts*, Diplomarbeit Universität Salzburg 1992.

McNamara, Jo Ann Kay: *Sisters in arms. Catholic nuns through two millennia*, Cambridge / London: Harvard University Press 1996.

Thali, Johanna: „Das Unfassbare in Worte fassen. Mystik in Frauenklöstern“, in: *Nonnen. Starke Frauen im Mittelalter* (Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Schweizerischen Nationalmuseum / Landesmuseum Zürich vom 20. März bis 19. Juli 2020), Berlin: Hatje Cantz 2020, S. 37–45.

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm: *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit. Einheit und Wandlung ihrer Erscheinungsformen*, Berlin: De Gruyter 1944.

Williams-Krapp, Werner: „‚Wir lesent daz vil in sölchen sachen swerlich betrogen werdent‘. Zur monastischen Rezeption von mystischer Literatur im 14. und 15. Jahrhundert“, in: Schlotheuber, Eva / Flachenecker, Helmut / Gardill, Ingrid (Hrsg.), *Nonnen, Kanonissen und Mystikerinnen. Religiöse Frauengemeinschaften in Süddeutschland*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 235; Studien zur Germania Sacra 31), S. 263–278.

Zech, Andrea: *Spielarten des Gottes-Genusses. Semantiken des Genießens in der europäischen Frauenmystik des 13. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015 (Historische Semantik 25).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Jan van Helmont (1650–1714)
Douze religieuses adorant la croix
Öl auf Leinwand
Klooster van de Zwartzusters-Augustinessen (Antwerpen) 3
Abbildung 2: Chronologische Darstellung der Textänderungen in der ersten Strophe der *Nonnen* durch Boelitz und Reger 14
Abbildung 3: Schwarze Streichung in der Stichvorlage von *Die Nonnen* 29
Abbildung 4: Großer Festsaal am Fredenbaum (Fotographie um 1900) 34
Abbildung 5: *Der Einsiedler* von Arnold Böcklin 88
Abbildung 6: Schuberts *Die junge Nonne*, illustriert von Ernst Kutzer 110
Abbildung 7: Sancta Susanna wird von Christus umarmt 115

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Streichungen in der Stichvorlage 26
Tabelle 2: Formteile von *Die Nonnen* 60

Verzeichnis der Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: B-Teil – Standardkadenz mit Landinoklausel 52
Notenbeispiel 2: B-Teil – cadenza fuggita und harmonisches Pendel zwischen Molldominante und Mollsubdominante 53
Notenbeispiel 3: A-Teil – Motiv I 61
Notenbeispiel 4: A-Teil – Motiv II 62
Notenbeispiel 5: Choreinsatz bei *Die Nonnen* und *Gesang der Verklärten* 63
Notenbeispiel 6: Stimmung wird durch Harmonik ausgedrückt 64
Notenbeispiel 7: Motiv III und Nonenakkord 66
Notenbeispiel 8: C-Teil– Motiv IIIa 69
Notenbeispiel 9: C-Teil – Motiv IV 69
Notenbeispiel 10: C-Teil – Motiv V 69
Notenbeispiel 11: C-Teil – Erste Periode – Motiv VI 70
Notenbeispiel 12: C-Teil – Zweite Periode 70
Notenbeispiel 13: C-Teil – Dritte Periode 71
Notenbeispiel 14: D-Teil – Thema 72
Notenbeispiel 15: Höhepunkt als Parallelstelle 74
Notenbeispiel 16: Bachs Ritornell aus BWV 128, Regers *Bach-Variationen* op. 81 und Regers *Nonnen* op. 112 92

Personenregister

Arbeau, Thoinot | 48
Aubers, Daniel-François-Esprit | 120
Ávila, Teresa von | 78
Bach, Carl Philipp Emanuel | 20
Bach, Johann Sebastian | 47, 49f., 91f.
Bayern, Ludwig I. von | 96f., 99f., 119
Beethoven, Ludwig van | 20, 38, 41f., 47
Berlioz, Hector | 20
Berton, Henri Montan | 120
Bingen, Hildegard von | 78
Bock, Gustav | 30f., 49
Bock, Hugo | 21–23, 30f., 39, 46, 57, 68, 71, 76, 79
Böcklin, Arnold | 9, 45, 87–89
Boelitz, Martin | 8, 12–21, 37f., 58, 60, 63, 65, 75, 77–79, 100, 107f., 122

Brahms, Joh. | 6, 35, 41, 47, 97f., 104
Busch, Fritz | 41
Busse, Carl | 19, 63, 84
Craigher de Jachelutta, Jakob N. | 108, 111, 119
Dehmel, Richard | 19
Donati, Baldassare | 48
Eichendorff, Joseph von | 6, 89
Erler-Schnaudt, Anna | 39
Fischer-Maretzki, Gertrud | 33
Fröhlich, Abraham Emanuel | 98
Gastoldi, Giovanni Giacomo | 48
Gounod, Charles | 119
Händel, Georg Friedrich | 39, 15
Haßler, Hans Leo | 47f.
Hebbel, Friedrich | 86, 89
Herzogenberg, Heinrich v. | 105f., 117
Hindemith, Paul | 46, 76, 111–113
Holtschneider, Carl | 32
Hölty, Ludwig C. H. | 117, 119
Hüttner, Georg | 31
Janssen, Julius | 33
Kerner, Justinus | 6, 97–105, 108
Klinger, Max | 32
Kutzer, Ernst | 110f.
Lasso, Orlando di | 47
Liszt, Franz | 21, 47
Lully, Jean-Baptiste | 48
Machaut, Guillaume de | 56
Marteau, Henri | 31f.
Massenet, Jules | 120
Mees, Arthur | 42, 62
Mendelssohn Bartholdy, Felix | 11
Messager, André | 120
Meyerbeer, Giacomo | 119
Meyland, Jacob | 48
Morley, Thomas | 48
Mottl, Felix | 20
Mozart, Wolfgang Amadeus | 20, 45, 47
Muffat, Georg | 55
Nikisch, Arthur | 11, 41
Palestrina, Giovanni P. da | 47, 49f.
Penderecki, Krzysztof | 120
Poulenc, Francis | 120
Praetorius, Michael | 48
Prokofjew, Sergei | 120
Puccini, Giacomo | 120
Roth, Herman | 16f., 21, 32, 51, 59, 61, 80
Schalk, Franz | 41
Schinn, Georg | 96, 100
Schmieding, Karl Wilhelm | 32
Schreker, Franz | 41
Schubert, Franz | 6, 20f., 61, 97, 108–111, 115, 117f.
Schumann, Robert | 6, 97–104
Schumann-Heink, Ernestine | 20
Schütz, Heinrich | 47
Stein, Fritz | 19, 23, 32, 40, 80, 83
Stein, Horst | 44
Stramm, August | 112f., 119
Straube, Karl | 11f., 18, 20, 22f., 25f., 32, 47, 55, 68, 73, 77f., 80
Strauss, Richard | 21, 30f., 68
Sweelinck, Jan Pieterszoon | 47
Tongern, Lutgard von | 78, 94, 115
Uhland, Ludwig | 6, 104, 119
Wach, Adolf | 11f., 22
Wagner, Richard | 38, 47, 65, 72, 85, 93, 104
Wolfrum, Philipp | 20, 23, 27, 31f., 37–40, 67, 76, 89
Woyrsch, Felix | 89
Zender, Hans | 43f.

Werkregister

Werke mit Opuszahl

op. 7 *Drei Stücke* | 45
op. 21 *Hymne an den Gesang* | 18, 63
op. 71 *Gesang der Verklärten* | 9, 18f., 40, 59, 62f., 79, 84–86, 93, 115
op. 76 *Schlichte Weisen*
Nr. 52 *Mariä Wiegenlied* | 18
op. 77 Serenade und Streichtrio | 45f.
op. 81 *Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach* | 47, 91f.
op. 86 *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* | 47
op. 93 *Suite im alten Stil*
op. 95 Serenade
op. 100 *Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Adam Hiller* | 12, 47, 76
op. 101 Violinkonzert | 11
op. 106 *Der 100. Psalm* | 9, 12, 27, 36, 38, 40, 78–80, 83f., 91, 93
op. 108 *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* | 12, 33, 76
op. 109 Streichquartett | 12
op. 110 *Geistliche Gesänge*
Nr. 1 *Mein Odem ist schwach* | 12, 145
Nr. 2 *Ach, Herr, strafe mich nicht* | 12
op. 114 Klavierkonzert |12, 39
op. 118 Streichsextett | 12
op. 119 *Die Weihe der Nacht* | 9, 12, 63, 86f., 90, 93
op. 120 *Eine Lustspielouvertüre* | 86
op. 123 *Konzert im alten Stil* | 45
op. 124 *An die Hoffnung* | 63
op. 126 *Römischer Triumphgesang* | 63
op. 128 *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin*
Der geigende Eremit | 9, 45, 87–89, 93
op. 131b *Drei Duos (Canons und Fugen) im alten Stil* | 45
op. 132 *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* | 47
op. 134 *Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Philipp Telemann* | 47
op. 136 *Hymnus der Liebe* | 63
op. 138 *Acht geistliche Gesänge* | 45
op. 140 *Eine vaterländische Ouvertüre* | 78
op. 141 Serenade und Streichtrio | 45
op. 144a *Der Einsiedler* | 9, 63, 89–91, 93
op. 144b *Requiem* | 89

Werke ohne Opuszahl

WoO V/6 *Weihegesang* | 63
WoO V/9 Lateinisches *Requiem* | 27, 63, 80f., 91
WoO VI/21 *An Zeppelin* | 31
WoO VI/22 *Vater unser* | 12, 24

Bearbeitungen und Kompositionspläne

Sechs Madrigale (RWV Anhang-B1) | 48
Zwölf Madrigale (RWV Anhang-B2) | 48
Der 149. Psalm (RWV Anhang-B7) | 12, 78
Te Deum (RWV Anhang-B19) | 81
Christusoratorium | 18, 77–80
Geburtstagsoratorium | 19
Hymnus vom Tode und ewigen Leben | 78, 81

Anhang: Ausgewählte Rezensionen

Uraufführung am 8. Mai 1910 in Dortmund (Fredenbaum)
Dortmunder Musikverein
Philharmonisches Orchester Dortmund, Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Berlin und des Städtischen Orchesters Essen
Leitung: Julius Janssen

> Das Chorwerk „Die Nonnen“ ist Regers neuestes Werk und gelangte hier zur Uraufführung. Der Komponist weiß das Leidenschaftslose kirchlicher Musik in wirksamen Kontrast zu dem glutvollerer [sic] Ausdruck weltlicher Musik zu bringen. Ueberaus schön gelungen ist die Steigerung der Empfindung von Strophe zu Strophe. Die Stelle „Sieh, aus dem goldnen Rahmen, tritt der Heiland nun herfür…“ ist mit einer Kraft musikalischen Ausdrucks wiedergegeben, die den Hörer ergreift. Harmonisch ist auch dieses Werk charakteristisch für Regers längstbekannten Freiheitssinn; es ist zudem sehr schön instrumentiert, nur das Tremolando über dem Chor der Nonnen – nicht das in der breitbehandelten Einleitung – wirkt etwas ärmlich und monoton. Der Musikverein unter Professor Janssens Leitung und das Orchester setzten ihre besten Kräfte ein, um die Neuheit gut zur Aufführung zu bringen. Das gute Chormaterial kam den Steigerungsmomenten in den weiten Fredenbaumräumen trefflich zu statten, andererseits ging der Chor jedoch an den zarten Stellen viel zu verschwenderisch damit um. Ein Piano wurde kaum gesungen, noch viel weniger ein pp oder gar pppp, wie es stellenweise Reger vorschreibt. (Bernhard Friedhof: „Max-Reger-Fest“, in: *General Anzeiger für Dortmund und die Provinz Westfalen* 126 (09.05.1910), drittes Blatt, S. 1).

> Das jüngste Werk Regers, „Die Nonnen“, für gemischten Chor und Orchester fand, wie schon gemeldet, eine überaus warme Aufnahme. Das über ein merkwürdig mystisch-religiöses Gedicht von Martin Böelitz aufgebaute Stück ist in der Stimmungszeichnung charakteristisch und steigert sich zu einer klanglich überwältigenden Klimax. An harmonischen Feinheiten ist das Werk reich, doch hat man hier nirgends die Empfindung des gewaltsam Unmotivierten. Die Wiedergabe der hinsichtlich der Intonation beträchtlich schwierigen Komposition machte dem ausführenden „Konzertverein“ unter der Leitung von Professor Julius Janssen alle Ehre. (Paul Schwers: „Das Max-Reger-Fest in Dortmund III.“, in: *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung* 130 (12.05.1910), S. 1.)

> Auch das neue Werk für Chor und Orchester „Die Nonnen“, das in Dortmund seine Uraufführung erlebte, muß man mit einiger Zurückhaltung hinnehmen. Hier ist es nicht so sehr die Länge,[328] sondern eher eine wohl durch den Text entstandene Kargheit des sonst bei Reger so üppigen thematischen Materials. Oder ist man schon so sehr an Reger gewöhnt, daß man einen Sprung in die Einfachheit, wie er in den „Nonnen“ gemacht wird, nicht zugeben möchte? Das Gedicht gibt in jeder Strophe eine Art Teilung in Weltlichkeit und Gebet. Der

[328] Der Rezensent kritisierte zuvor die Motette *Mein Odem ist schwach* op. 110/1 als zu monoton und lang.

ersteren widmet Reger sich mit Schwere und Kraft, während er dem letzteren keusche, kühle Harmonien gibt, die nicht wenig an die Gebetstunde in den katholischen Kirchen gemahnen. Aber einen grandios aufgebauten Schluß lässt er sich nicht nehmen. Die Zuhörer gaben dem Neuling einen begeisterten Empfang. (Hugo W. Draber: Rezension in den *Hamburger Nachrichten* 222 (14.05.1910), zit. n. Schreiber / Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten. Rezensionen*, S. 267–271).

Konzert am 12. Jänner 1911 in Bonn (Beethovenhalle)
Städtischer Gesangverein
Leitung: Hugo Grüters (1851–1928)

Reger neues Chorwerk hält sich, im Gegensatz zu seinem berühmten 100. Psalm, in maßvollen Grenzen der aufgewandten Mittel. Es ist von einer sehr rein empfundenen Innerlichkeit und steigert sich an einigen Stellen zu einem starken Emporwachsen. Die Chorstimmen sind dem Ganzen ohne besondere Hervorhebung eingefügt, sie sind ähnlich behandelt wie Orchesterstimmen, die in dem Ganzen wohl ihre Funktion, aber keine tragende Rolle haben. (K. K. Düssel: Rezension in der *Bonner Zeitung* 14 (14.01.1911), zit n. Schreiber / Schreiber: *Max Reger in seinen Konzerten 3. Rezensionen*, S. 291)

Konzert am 27. September 1911 in Worcester, Massachusetts, USA (Mechanics Hall)
Boston Symphony Orchestra
Leitung: Arthur Mees

The cantata heard fort he first time last night is not a product of Reger's youth. Its opus number is 112. It discloses Reger's traits of coarseness, of distorted perspective, of a lack of fine sensibility and discernment. It also displays in certain passages a new reticence and restraint that are not customary.

For this the poem may in part be the cause. It is by Martin Boelitz. It is short and contains but six stanzas of alternately four and three lines each, although this brevity does not impart to it an abiding value as poetry either in form or content. The picture is not drawn in sweeping or imposing lines. The thought which actuated the poet is more to be suggested than to be expressed with bald or photographic realism, but there are those to whom an effect never lands so securely as when it stuns.

By night, through a silent wood, the sounds of silver bells from a cloister, and of women's voices, are heard. Their song is a prayer to the virgin. I the third stanza there is a transition in their mood to disquiet and unrest. The English version which is not unfaithful to the original – here reads:–

"Once again adoring voices tell of holy, trembling fear, as a bride whom with anguish cruel death would enfold."

There follows a repetition of the prayer, this time addresses to the Christ. The Savior then descends "from the golden framework," and touches each brow in a blessing. An ecstasy of peace broods over the inceling worshippers. For some these lines might not contain inspiration. The chastity, serenity and pious devotion of holy women are themes that have induced men to

mix pale and ethereal colors in tones and in the plastic arts to gain the apt bending of saint and woman. Massenet has never been able to withstand religious mysticism in woman as a theme for the stage and his operas.

In parts of the little cantata, Reger is pushed into a new reticence and quiet. For a time he becomes reverent. The two prayers for the chorus of women's voices in four parts are of fitting simplicity and sincerity. Here the composer has suggested the old church modes by the quaint austerity of his harmony. He has shown an admirable restraint in the accompaniment of violas, which doubles the voice parts, when the temptation to write against them ingenious and florid counterpoint must have been great. The closing unaccompanied phrases of four bars, very soft and in unison, are suggestive of the plain song of the early church ritual, and were the most effective parts of the work, the most sincere expression of what may appear to be the spirit of the text. The prevailing mood of the poem is one of supplication and worshipful communion. There is agitation and fear, although no cause is assigned for it, but it passes.

For the sake of the contrast, and to heighten the repose of the last stanza, the poet should have given some suggestion of the source of the nature of this fear which arises. At worst it is not as some appalling phenomenon of the earth or heavens, as the rending of the mountains or the aberration of the planets, nor has it the psychic intensity of a Shakespearean tragedy of the human soul. To Reger this line of fear offered the sole opportunity for a sonorous climax, and he has made that part of his setting the weakest. The whole ascend to the climatic point is laborious and painfully contrived. There is no spontaneity or outcry. The hearer wonders vaguely what the gentle sisters became affrighted of. There is the thought of the realization of moral or of human weakness, but it is not suitably treated for a libretto. The composer flounders through the 13 bars of repetitions of "holy trembling fear." His lines of vocal melody lack distinction, and even impressiveness. Nor is the compass of the voices always wisely chosen. In one climatic passage for the contralto alone, their part is to be sung very loud, and against full orchestra, yet it runs into low notes of the voice which necessarily lack resonance.

Particularly in the chief orchestra interlude which follows this episode is to be noted Reger's habitually riotous and even brutal use of counterpoint, the thick, heavy and unwieldly scoring, the groveling and the chaotic meanderings of the lower voices. There are characteristic acrid and unpalliated dissonances which seem to lacerate rather than to stimulate nerves, and gain no effect of poignancy. There is opportunity for the skillful use of orchestral color in the combination of tints and demi-tints, but they are rarely availed of, and pass evasively and without point.

There is agreeable music for voices and instruments at the beginning of the first stanza and in the setting of the last that may be heard once with pleasure and straightaway forgotten. The pages at the descent of Christ are strangely incongruaus [sic] with the strut, pomp and pageantry which might attend the processional of a pagan king. Repose, continence and self-abnegation do not compose the style for which De [sic] Reger's writing is conspicuous. He must project forceaction, sweep of vision, if not digorous conflict, into his music, to the confounding of the lyric with the epic, to the distorting of theme for deep and sacred tenderness, or of a divine majesty into outward display and parade. The women's chorus made the two chorals the memorable part of the cantata. Their singing war characterized by precision of attack, clearness of enunciation, purity of tone, admirable balance and a fine appreciation for the nuances. The mixed choruses are of great difficulty, and miss the grateful quality of being vocal, but they went well. (*Worcester Telegram* 114 (28.09.1911), S. 7).

Konzert am 14. Februar 1912 in Wien
Wiener Singverein
Leitung: Franz Schalk

Eine noch schwierigere Aufgabe löste der Singverein mit der Wiedergabe von Max Regers Chorwerk „Die Nonnen“. Das Gedicht von Martin Boelitz ist ein inniges Gebet der Bräute des Himmels zur Jungfrau Maria. Max Reger tauchte es in Parsifalstimmung, ließ es durch die Retorte einer wühlenden Chromatik gehen, jagte es dann durch alle Kirchentonarten und setzte es nach einigen Ekstasen bei einem reinen Dreiklang ab, der noch nie seine Wirkung versagt hat. Uns so geschah es, daß auch dieses in einem frommen Pianissimo ausklingende Werk mit Beifall aufgenommen wurde. (Ludwig Karpatz: Rezension im *Neuen Wiener Tagblatt* 45 (16.02.1912), Tages-Ausgabe, S. 15).

Ein Zufall wollte, daß Parsifal-Töne, wie in „Omar Rhayyam“ [von Granville Bantock], auch in einem vorangehenden Chorwerke zu vernehmen waren, dessen Stoff allerdings in die Sphäre religiöser Ekstase führt. Martin Boelitz, der Dichter, läßt seine „Nonnen“ in stiller Nacht zitternd, zagend, mit unsäglich bangem Laut, von ihrer inbrünstigen Sehnsucht nach dem himmlischen Bräutigam singen. Der Komponist macht einen Chor aufgeregter Isolden aus ihnen und stellt neben eine schwülstige Operndramatik Amfortasklänge und palestrinische Dreiklangsfolgen. Im Ausdruck vergriffen, verfällt die ausgedehnte Komposition einer Stilmischung, die sich in der Zwiespältigkeit der Wirkung äußert. Hätte sich Herr Franz Schalk den Scherz gemacht, dieses Werk ohne Autornamen vorzuführen, kein Mensch hätte auf – Max Reger geraten, der wieder einmal in einer jener Masken auftritt, unter denen sein eigen Gesicht so schwer zu erkennen ist. Wo bleibt in diesem Chorwerke die Reger so gerne nachgesagte Anknüpfung an ältere Meistertradition, etwa an den kontrapunktisch vertieften, episch-lyrischen Vokalstil der Bach und Brahms mit moderner Weiterführung? Brahms grüßt bestenfalls wie ironisch aus einer Reminiszenz zum Schlusse. Es gibt aber eine bedeutende, ausdruckstiefe Stelle in diesem Werke. „Sieh’ und aus den [sic] goldenen Rahmen tritt der Heiland herfür“: Eine gewaltige, packende Steigerung, deren mystischer Ton aus den Spannungen moderner Nerven geholt ist. (Julius Korngold: Rezension in der *Neuen Freien Presse* 17061 (21.02.1912), S. 2).

Das im Gesellschaftskonzert aufgeführte Chorstück „Die Nonnen“ von Max Reger ist nach einem Gedicht von Martin Boelitz komponiert: ein Gesang „junger heißer Seelen in die stille Nacht“ zu Maria, der Mutter Gottes und zu Jesus. Reger machte zu dem religiös-erotischen Text eine Musik von einer eigentümlich süßen und schweren Mystik. Den Grundton gibt darin ein in hohem Geigenklang flimmernder Orgelpunkt auf *Fis* an, zu dem die Orchester- und Chorstimmen in einer gleichsam schwebenden Tonalität kontrapunktieren. Die raschen Rückungen der Harmonien und der Modulationen, die scheinbar unvermittelt aneinander gebunden sind, bilden in ihrer Gesamtheit, ähnlich wie bei Schönberg, die in ein reiches Farbenspiel aufgelöste Einheit der Tonart. Die Instrumentierung verschleiert und verwischt diese Konturen und diese Farben, so daß sie wie ein zartes Stimmungsbild zu verschwimmen scheinen. In die reichverschlungenen Strophen sind refrainartig choralmäßige Akkorde als

Anrufung Mariä und ihres Sohnes eingelegt. Die „Nonnen“ ist ein *op. 112* von Max Reger; es ist eines der poetischesten Stücke, die dieser vielseitig begabte, oft kühle und scheinbar nur „kombinierende“ Musiker geschaffen hat. Die Stimmung, die in einigen seiner frühesten Liedern zu finden ist, ist hier wieder angeschlagen. (Elsa Bienenfeld: Rezension im *Neuen Wiener Journal* 6595 (03.03.1912), S. 20).

Unter den neueren Tonschöpfungen nimmt das Chorwerk „Die Nonnen“ von Max Reger, mit dem das letzte Gesellschaftskonzert eröffnet wurde, einen besonders hohen Rang ein, und der schwache Beifall, mit dem das Publikum dieses Werk aufnahm, ist kaum begreiflich gewesen. Denn diese Musik ist das Werk eines Meisters, Musik, die aus einem tiefen Gemüt, aus einer leidenschaftlichen Musikerseele herausgequollen ist, ein wahres Musikgedicht, das ebenso bewunderungswürdig ist durch die Wärme der Empfindung und die Kunst, Tonmassen zu gruppieren und Klänge bald aufbrausen, bald sanft verklingen zu lassen. Ein schlichtes Gedicht von Marin Boelitz, das mystische Klosterstimmungen schildert, bildet die Unterlage dieses Chorwerkes, das mit der kühnsten Parsifalchromatik die Glaubensekstase verzückter Klosterfrauen nacherlebt und mit archaischen Kirchentonarten dem frommen Gebet der Nonnen rührend einfachen Ausdruck gibt. Welche Stimmung liegt nicht darin, wenn das Gebet des Frauenchors, dem die Begleitung eines Chors geteilter Violen mystische Klangfarben hinzufügt, *a cappella* in leeren Oktaven austönt! Welcher Ausdruck ringt sich in den wühlenden Orchestersteigerungen durch! Zu dieser Stärke der Empfindung gesellt sich noch das imponierende technische Können, das über alle Register des Chor- Und Orchesterklanges gebietet, die persönliche Art der Polyphonie, die bei Max Reger ein Mittel wird, um überschwengliche [sic] Empfindungen auszudrücken, und die großartige harmonische Kunst, die ebenfalls dazu dient, Stimmungen zu färben und abzuschattieren. Die diesjährige Musiksaison hat noch keine Novität gebracht, die sich mit Max Regers *op. 100* [sic] an Bedeutung vergleichen ließe. (M[ax] G[raf]: Rezension in *Die Zeit* 3381 (23.02.1912), S. 2).

Hoch über dem Werke des Engländers [Granville Bantock] steht Max Regers jüngste Schöpfung: „Die Nonnen“. Das Gedicht von Martin Boelitz, welches das Sehnen der Himmelsbräute in die Mystik eines Heilwunders aufgehen läßt, hat gerade so viel poetischen Gehalt, um die Phantasie des Tondichters angemessen zu beleben. Aber mit ungewöhnlicher Kraft, die ihm aus den tiefsten Gründen der klassischen Literaturen zuströmt, erhebt sich Max Reger über den Wortsinn zu meisterlichen Äußerungen seiner musikalischen Natur. In der Verschmelzung erhabener Traditionen mit modernem Geiste hat Max Reger unter allen modernen Künstlern die größte Vollkommenheit erreicht. Bewunderungswürdig ist gerade in diesem Werke die Durchdringung alter und neuer Harmonik, die organische Verbindung von altkirchlichen und neuweltlichen Tonalitäten, die unvergleichliche, an Brahms gemahnende Kunst, von der Überlieferung zu zeitgemäßen Errungenschaften eine natürliche Brücke zu schlagen, auf altmeisterlichen Fundamenten mit allen Mitteln der modernen Technik fort und fort zu bauen. Das ist der wahre Fortschritt. Kommt dazu, daß Max Reger mit jedem neuen Werke sein ungestümes Wesen zu beschwichtigen, seinen Überschwang einzudämmen, Klärung zu erstreben sucht. Zur Verinnerlichung dieses jüngsten Chorwerkes hat nicht nur eine wundersam ruhige, aus dem „Parsifal“ herüberklingende Stimmung, sondern auch bei reichlicher polyphoner Gestaltung die maßvolle Verwendung der Instrumente beigetragen, die noch im hundertsten Psalm Max Regers die vokalen Elemente übertäubt hatten. Man erwartet,

daß Franz Schalk, der sich um die Aufführung des Chorwerkes „Die Nonnen“ sehr verdient gemacht hat, recht bald eine Wiederholung der Aufführung, die mit tiefster Ergriffenheit entgegengenommen wurde, bieten wird. (r. h.: Rezension in der *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 52 (04.03.1912), S. 6).

Konzert am 2. März 1913 in Heidelberg (Großer Saal der Stadthalle)
Heidelberger Bach-Verein
Leitung: Max Reger

Die Hauptaufführung fand gestern Nachmittag von 4 bis ¾ 6 Uhr statt und bedeutete für die zahlreich Erschienenen eine weihevolle Sonntagsandacht. Zuerst gelangten Max Regers Nonnen zur Wiedergabe. Dieses Chorwerk mit großem Orchester ist eine grandiose Vertonung eines Gedichtes von 3 Strophen, „Die Nonnen“ von Martin Boelitz. Welch’ ein gewaltiger Stimmungskünstler Reger ist, das konnte man deutlich an diesem Prachtstück erkennen. Wolfrum darf es sich zu großer Ehre anrechnen, daß ihm diese glänzende Komposition gewidmet ist. Mit einer Steigerung, die ihresgleichen sucht, ist das monumentale Tonstück aufgebaut und löst mit seiner einheitlichen aber gigantischen Linienführung die tiefste Wirkung aus. Von den unzähligen intimen Feinheiten im Einzelnen können wir hier nicht reden, wir müssen uns darauf beschränken, festzustellen, daß das Kunstwerk als Ganzes den denkbar besten Eindruck hervorrufen mußte bei seiner geradezu vollendeten Anlage (da gab es doch einen Höhepunkt!) und bei dem reichen und tiefen musikalischen Gehalt. Reger dirigierte selbst, und Orchester und Chor standen ihren Mann, so daß nichts den seltenen Genuß trübte. (H. K.: Rezension in der *Heidelberger Zeitung* 55/52 (3.3.1913), S. 3).

Es war das Opus 112 unseres fruchtbarsten Modernen, „Die Nonnen“ von Max Reger. Das Werk, welches bereits in Darmstadt, München und Frankfurt a. M. sehr starke Erfolge erzielte, fesselte auch in Heidelberg durch seine musikalischen und klanglichen Reize. Der dichterische Vorwurf von M. Boelitz gibt allerdings zu musikalischen Steigerungen wenig Gelegenheit. Um so mehr muß man die Kunst Regers bewundern, die in diesem Opus so viele musikalische und instrumentale Reize zeitigt. Gleich der Anfang, in dem die Glockentöne der Harfe unter dem Fis-Tremolo der gedämpften Geigen eine glückliche Stimmungsfolie geben, überrascht durch feinste tonmalerische Charakteristik. Stücke von besonderem Reiz sind die im archaisierenden Ton gehaltenen Frauenchorsätze, denen die vierfach geteilten Bratschen ein interessantes Kolorit verleihen. Wenn trotz aller Vorzüge im einzelnen der eigentliche Gipfelpunkt fehlt, so trägt die zu grunde liegende schwache Richtung daran die Hauptschuld. […] Unter des Komponisten persönlicher Leitung errangen „Die Nonnen“, die in der Neuartigkeit ihrer Harmonien und der Chromatik ihres Chorsatzes den Sängern manches Problem zu lösen geben, einen hübschen Erfolg. (F. M.: Rezension im *Karlsruher Tagblatt* 63 (04.03.1913), viertes Blatt, S. 13).

Konzert am 2. April 1913 in Meiningen (Hoftheater)
Mitwirkende des Singvereins Meiningen, Chöre aus Hildburghausen und Salzungen
Leitung: Max Reger

> In seinen „Nonnen“ stellt Reger unsagbare Schwierigkeiten an den Chor. Ein einleitender Orchestersatz (fortwährendes Tremolo der Geigen, in das sich feine Glöckchentöne der Harfe mischen) schildern gleich die Situation: schwüle, weihrauchgeschwängerte Luft, ein Zug Nonnen naht sich und betet inbrünstig zur Mutter Gottes und deren Sohne. In ihrem sich zur Ekstase steigerndem Gebet scheint der Gottessohn, aus dem Rahmen tretend, auf sie zugehend, mit geweihtem Munde ihre Stirne zu berühren. Zu dieser Dichtung von Boehlitz [sic] hat Reger eine wundervolle, allerdings für ein erstmaliges Hören sehr schwere Musik geschrieben. Treffend weiß er die Situation durch reiche Verwendung hochgeschriebener Bratschen und Celli sowie gestopften Hörnern und Trompeten zu erzielen. Man stand lange unter dem Banne dieses eigenartigen Werkes, aus dem erst die „Neunte“ [9. Symphonie Beethovens] die Hörer erlöste. (E. L.: „Meininger Musikfest“, in: *Karlsruher Tagblatt* 95 (06.04.1913), zweites Blatt, S. 5).

Abstract

Max Regers chorsymphonisches Werk *Die Nonnen* op. 112 von 1909 knüpft an eine lange Tradition von Vertonungen an, in denen Nonnen in verschiedenster Weise thematisiert wurden. Sei es nun die mystische Nacht, das innige Gebet, die ekstatische Vision und der verklärende Tod einer Ordensschwester – all diese Sujets und noch viele mehr lassen sich in zahlreichen Vertonungen des 19. und 20. Jahrhunderts finden. Regers *Nonnen* stechen durch ihre ungewöhnliche Form und Gestaltung als dramatisch-oratorienhaftes Chorwerk aus der Masse der (Chor-)Lieder und Opern hervor und sind nicht nur deshalb beachtenswert. Sie nehmen auch in Regers Schaffen einen zentralen Platz als sogenanntes „Herzblutwerk" ein, das der Komponist abseits von verlagspolitischen Verpflichtungen schaffen konnte. Trotzdem fand die Forschung zu diesem großangelegten Chorwerk bisher nur marginal statt. Deshalb ist der Großteil dieser Masterarbeit der Untersuchung und Beschreibung der Geschichte und historisierenden Gestaltung von Regers *Nonnen* gewidmet, denen eine Betrachtung der weitreichenden Verflechtungen mit anderen Werken angeschlossen wird.

Max Reger's choral-symphonic work *The Nuns* op. 112 from 1909 follows a long tradition of settings in which nuns were thematized in the most diverse ways. Be it the mystical night, the intimate prayer, the ecstatic vision, and the transfiguring death of a nun - all these subjects and many more can be found in numerous settings of the 19th and 20th century. Reger's *Nuns* stand out from the mass of (choral) songs and operas because of their unusual form and composition as a dramatic-oratorio-like choral work, and are worthy of attention not only for this reason. They also take a central place in Reger's oeuvre as a so-called "Herzblutwerk" ("lifeblood work") which the composer was able to create away from publishing obligations. Nevertheless, research on this large-scale choral work has taken place only marginally. For this reason, the greater part of this master's thesis is devoted to examining and describing the history and historicizing shaping of Reger's *Nuns*, which will be followed by a reflection on its far-reaching interconnections with other works.