

REGER-STUDIEN online
– ein Angebot des Max-Reger-Instituts Karlsruhe



Susanne Popp

Josef Weisz' Max-Reger-Büste im Kontext seines
Schaffens

veröffentlicht 12. November 2021

Alle Rechte vorbehalten.
Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung
Pfinztalstraße 7
76227 Karlsruhe

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

SUSANNE POPP

Josef Weisz' Max-Reger-Büste im Kontext seines Schaffens

Gestehe ich es frei heraus: Ich hegte lange Vorbehalte gegen die Reger-Büste von Josef Weisz, auch wenn ich die schwere Skulptur im März 1999 in Göttingen für das Max-Reger-Institut erworben und per Eisenbahn nach Karlsruhe geschleppt hatte. Entstanden 1930 und im Kontext der Berliner Kunstwochen 1938 öffentlich präsentiert, erschien mir der brav-gescheiterte, überlebensgroße Bronzekopf wie eine bildnerische Interpretation des ‚Deutschen Meisters‘, der in nationalsozialistischer Deutung als Bollwerk gegen die „Entartung“ moderner Kunst und Musik vereinnahmt wurde. Seine ruhige Glätte im Gegensatz zu dem nur drei Jahre älteren stürmischen Abbild, das Regers ehemalige Klavierschülerin Hilda Schnabl, geborene Hasselmann, geschaffen hatte, erschien mir angepasst zu sein. Die Beschäftigung mit dem Künstler Weisz ließ mich meine Einstellung aber überdenken. Goethes berühmtes Wort „Man sieht nur, was man weiß“ gilt auch hier, und so möchte ich das nötige Hintergrundwissen zu Leben und Schaffen eines erstaunlich vielseitigen Künstlers geben und seine Büste in diesem Kontext neu beleuchten.

I. Josef Weisz – Leben und Schaffen

1. Ausbildung und erste Schaffensperiode als Grafiker

Josef Weisz wurde am 27. August 1894 in München in einfachen Verhältnissen geboren; höhere Schulbildung blieb dem Sohn eines Schneiders verwehrt, doch lehrten ihn, so erinnerte er sich, die „Mutter, als Tochter eines Gärtners, und der Vater, ein Kleinbauernsohn [...] in schöner Einfachheit das Sehen.“¹ Eine 1908 begonnene Lehre als Ziseleur musste er wegen einer Bleivergiftung nach einem Jahr abbrechen und stattdessen bei seinem Vater in die ungeliebte Schneiderlehre gehen, für die er 1912 die Gesellenprüfung ablegte.² Mit

¹ Vorwort in *Alpenblumen. Kolorierte Holzschnitte und Text von Josef Weisz. Botanische Erläuterungen von Friedrich Markgraf*, Königstein im Taunus 1954, S. 5.

² Artikel *Josef Weisz*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Thieme u. Felix Becker, Bd. 35/36, München 1992, S. 332; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 5, München 1992, S. 102f., sowie Wikipedia-Artikel de.wikipedia.org sprechen teilweise von Goldschmiede- statt Ziseleur-Lehre, auch wird

selbstersparten ersten Verdiensten verschaffte er sich im Mai 1914 den Eintritt in die Königliche Kunstgewerbeschule in München.³ In der Klasse des bekannten Grafikers Fritz Helmuth Ehmcke⁴ erhielt er Impulse in moderner Buchgestaltung und Kalligrafie; früh zeigte sich sein Talent in Holz- und Linolschnitten, die am Gegenstand festhielten, ihn aber stilisierten.

Der Katalog zu einer 1999 erstmals in Wolfenbüttel zu sehenden Ausstellung *Weltanschauung im Holzschnitt. Josef Weisz 1894–1969*⁵ belegt eindrucksvoll seine Entwicklung als Grafiker. Beim Ausbruch des Weltkriegs wegen seiner schwachen Konstitution zunächst vom Feldeinsatz zurückgestellt, leistete Weisz seinen Beitrag für das Vaterland mit Holzschnitten,⁶ die auf den ersten Blick den Krieg zu verherrlichen scheinen: So hält auf dem im 1915 entstandenen *Gedenkblatt an die zwölf tägige Belagerung der Festung Antwerpen und deren Erstürmung durch deutsche Truppen am 9ten Oktober 1914* (Abb. 1) ein Engel über dem Kampfgeschehen ein Spruchband „Gott mit den Deutschen“. Doch zeigt er ein so grämliches, von einer schwarzen Sonne bestrahltes Gesicht – Weisz selbst sprach vom Ausdruck tiefer Melancholie –,⁷ dass von Jubel nicht die Rede sein kann. Eine Parallele zu Max Reger drängt sich auf: Auch der vom Kriegsdienst befreite Komponist leistete im Herbst 1914 seinen Ersatzdienst am Schreibtisch mit seiner „Dem deutschen Heere“ gewidmeten *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140, an deren Ende er, wie zur göttlichen Legitimation des Krieges, den Choral „Nun danket alle Gott“ einfügt. Die vaterländischen Lieder, die zuvor das musikalische Geschehen bestimmen, treten jedoch so verhalten, ja ängstlich auf, dass sie bei zeitgenössischen Hörern den Eindruck erweckten, „das Vaterland sei in Not“.⁸

die Schneiderlehre meist ausgespart. Die vorliegenden Daten entstammen einem der maschinenschriftlichen Lebensläufe, die im schriftlichen Nachlass im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg verwahrt werden (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Lebenslauf Nr. 45). In einer anderen biographischen Angabe beschreibt Weisz seine Schneiderausbildung als „den unerbittlichen Forderungen meines Vaters mit innerstem Widerstreben folgend“ (Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 47).

³ Nach einem Brief von Josef Weisz an Henry Tschudy vom 13. 5. 1954, in *Weltanschauung im Holzschnitt. Josef Weisz 1894–1969*, Katalog der Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek vom 28. Oktober 1995 bis 31. Januar 1996, und in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, vom 5. Juli bis 24. August 1996, Red. Martin Bircher, Wolfenbüttel 1995, S. 108.

⁴ Fritz Helmuth Ehmcke (1878–1965) hatte zuvor von 1903 bis 1913 die Klasse für Buchgewerbe und Graphische Kunst an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule geleitet. Er entwickelte u. a. zehn Schrifttypen.

⁵ Bircher, *Weltanschauung im Holzschnitt*, siehe Anm. 3.

⁶ Vgl. F. Carlo Schmid, *Der Krieg frißt die Männer. Zeichnungen und Druckgraphiken von Josef Weisz aus den Jahren 1914 bis 1932*, in Bircher, *Weltanschauung im Holzschnitt*, S. 9 bis 46.

⁷ Josef Weisz am 14. 4. 1915 an Hedwig Kruse, zitiert in Bircher, *Weltanschauung*, S. 14.

⁸ So Max Marschalk in der Kritik einer Berliner Aufführung der *Vaterländischen Ouvertüre*, in *Vossische Zeitung* vom 6. 2. 1915.



Abbildung 1. Josef Weisz, *Gedenkblatt an die zwölf-tägige Belagerung der Festung Antwerpen und deren Erstürmung durch deutsche Truppen am 9ten Oktober 1914*, Holzschnitt, 1915. Reproduktion aus *Weltanschauung im Holzschnitt*. Josef Weisz 1894–1969, Red. Martin Bircher, Wolfenbüttel 1995, S. 15.

Auch Regers Ende 1914 Fragment gebliebenes *Requiem* WoO V/9 zeigt gewisse Parallelen zum Schaffen des um eine Generation jüngeren bildenden Künstlers: Reger wollte das Werk den „gefallenen deutschen Helden“ widmen und scheint mit der liturgischen Textwahl den Krieg als gottgegeben anzuerkennen. Die apokalyptischen Klänge des Werks jedoch künden von Gewalt und sinnloser Zerstörung junger Menschenleben. Entsprechend zeigt Weisz' 1915 entstandener Holzschnitt *Weltkrieg 1914/1915* mit seiner in einen Strahlenkranz gefügten Inschrift „Den Helden gewidmet“ kegelartig aufgetürmte Schlachtszenen: Auch wenn Gottvater in der Krone eines Baums thront, wurzelt dieser über ineinander verschlungenen Gefallenen. Ähnlich verbindet der flügelaltarartig aufgebaute dreiteilige Holzschnitt *Weltkrieg* von 1915 christliche Ikonographie mit Kriegsbildern. Die äußeren Flügel stellen unter den von Engeln gehaltenen Spruchbändern „Das Leiden“ und „Die Freude“ Christi Grablegung und Auferstehung dar, während im Mittelteil Kampf und Heldentod unter dem Motto „Gottes Wille“ thematisiert werden. Auch hier wird keine strahlende Apotheose, sondern dunkles Leid dargestellt. Rückblickend betonte Weisz seine Distanziertheit: „Schon damals war ich ein leidenschaftlicher Kriegsgegner und brachte dies in meinen ersten Holzschnitten zum Ausdruck.“⁹

Bis Dezember 1915 durfte er die Klasse Ehmckes besuchen, dann schlugen Bemühungen, zum Einjährig-Freiwilligen eingestuft zu werden, ebenso fehl wie der Versuch, einen Einsatz als Kriegszeichner zu finden. So musste Weisz bis Kriegsende als Soldat an der Ostfront und an der Westfront dienen. Der kurz vor seinem Einsatz entstandene Holzschnitt *Der Krieg frisst die Männer* macht mit expressionistisch verzerrter Perspektive und starken Hell-Dunkel-Kontrasten die Furcht vor dem Kommenden deutlich: Der als nackter Mann personifizierte Krieg sitzt mit dem an ihn geschmiegenen Skelett des Todes auf einem Rappen und bringt mit Fackel und Säbel Tod und Vernichtung; von den aufgehäuften gefallenen Männern und trauernden Frauen hebt sich im Hintergrund eine betende Frau im Nonnengewand ab (Abb. 2).

Ein an der Front entstandenes „Kriegsskizzenbuch“ enthält 195 Zeichnungen, die überraschenderweise keine Dokumentation der Zerstörung von Menschen, Kulturdenkmälern und Landschaften bieten; vielmehr konzentriert sich Weisz, einem Rückzug in die Idylle gleich, auf weite, menschenleere Landschaften, auf Wolken- und Lichtspiele sowie friedliche Szenen. Die in das Skizzenbuch eingestreuten Illustrationen zu Goethes *Faust* kündigen ein neues Kapitel an: Sie verschafften Weisz nach dem Krieg den Auftrag des Münchner Verlags Hugo Schmidt, zu den beiden Teilen des *Faust* 35 Lithographien und damit seine erste große Grafikfolge zu schaffen, die 1919 erschien. Im selben Jahr wandte Weisz sich biblischen Themen zu, was er selbst als notwendige Folge seiner Kriegserlebnisse beschrieb: „Die schicksalsschwere Unerbittlichkeit des Weltkrieges wies mich als den Anfänger in die Bahn der Schwarz-weiß-Kunst. Die drei Jahre meines Feldlebens auf beiden Fronten haben in der Macht ihres Erlebens mein Graphisches Werk: Die Apokalypse des Johannes, vorbereitet. [...] Der alles betäubende Lärm der heißen Tage, das markerschütternde Wehklagen der Verwundeten durch die hellen Sommernächte und schließlich noch der uns alle zur Verzweiflung bringende Leichengeruch, sie haben die er-

⁹ Brief von Josef Weisz an Henry Tschudy vom 28. 3. 1954, in Bircher, *Weltanschauung*, S. 78.



Abbildung 2. Josef Weisz, *Der Krieg frisst die Männer*, Holzschnitt, 1916. Reproduktion aus *Weltanschauung im Holzschnitt. Josef Weisz 1894–1969*, Red. Martin Bircher, Wolfenbüttel 1995, S. 8.



Abbildung 3. Josef Weisz, Holzschnitt 2 aus *Apokalypse I* (München 1919). „Und ich sah, und siehe, ein weißes Pferd, und der darauf saß, hatte einen Bogen.“ Apokalypse VI, Vers 2-8. Reproduktion aus *Weltanschauung im Holzschnitt. Josef Weisz 1894–1969*, Red. Martin Bircher, Wolfenbüttel 1995, S. 43.

schreckenden Gesichter der Apokalypse in mir wach gemacht! Ende 1919 war dann diese düstere Folge von 27 Holzschnitten fertiggestellt, aber zugleich war mir damit auf lange hinaus alle Spannung und Schöpferkraft genommen.“¹⁰

Zwar entstanden weitere Zyklen, von der *Genesis*, 1920 erschienen, bis zum Zyklus *Die Germanische Göttersage*, der mit 27 Grafiken 1923 den Abschluss der ersten Schaffensperiode bildete. Doch verwarf Weisz diese Arbeiten selbstkritisch; ihr Thema sei nicht ein wahr Erlebtes, sondern „nur mehr ein mühsam Ersonnenes“, weshalb er sich „zum überzeugungslosen Illustrator gesunken“ sah.¹¹ Dennoch enthält gerade der letzte Zyklus überzeugende Beispiele expressionistischer Darstellung, wie etwa den *Zweikampf der beiden Heerführer*, in dem die Dynamik der beiden Kämpfenden mit dem festgefrorenen Bild ineinander verknoteter Arme von Getöteten kontrastiert.

¹⁰ Josef Weisz, *Mein Weg zur Plastik*, in der Zeitschrift *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, München Bruckmann-Verlag, 44, Heft 10, 1928/1929, S. 305–309, hier S. 305.

¹¹ Ebdt.



Abbildung 4. Josef Weisz, *Zweikampf der beiden Heerführer*, Holzschnitt, 1923. Reproduktion aus *Weltanschauung im Holzschnitt. Josef Weisz 1894–1969*, Red. Martin Bircher, Wolfenbüttel 1995, S. 57.

I. 2. Zweite Schaffensperiode als Plastiker

Während das grafische Werk von Weisz durch den genannten Ausstellungskatalog sowie ein von seiner zweiten Frau Gertrud nach seinem Tod erarbeitetes Werkverzeichnis¹² gut erschlossen ist, ist sein plastisches Œuvre kaum dokumentiert. Die Vernachlässigung beginnt schon bei ihm selbst, nennt er doch in seinem „Gesamtverzeichnis meiner Arbeiten. 1924-32 Plastische Arbeiten“ nur vier Werke;¹³ und auch die Eintragungen in den Lexika von Thieme-Becker und Vollmer sind unvollständig und teilweise unkorrekt,¹⁴ so dass wir auf veröffentlichte Artikel von Weisz sowie auf Dokumente im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg und im Max-Reger-Institut Karlsruhe zurückgreifen müssen. In seinem Aufsatz *Mein Weg zur Plastik* beschrieb er, wie nach der Schaffenskrise für ihn der Keim zu Neuem „in der schützenden Hülle handwerklichen Könnens“ gelegen habe, dessen Grundlage seine „einjährige Lehre als Goldschmied“ gewesen sei. Ohne den Einschnitt des Weltkriegs hätte sie ihn sofort zur Plastik führen können: zum „Gestalten aus dem Barbarischen des ungeformten Klotzes, in die Formvollendung einer in sich ruhenden Erhabenheit.“ Doch habe nicht die bildende Kunst den Anstoß zum Neuanfang gegeben, „sondern ihre klare und große Schwester: Die Musik!“ Aus „Verlangen nach objektivem Gestalten“ sei er „zu der kristallklaren und mathematisch gesetzmäßigen Musik Joh. Seb. Bachs“ gekommen. Sie sei ihm Weckruf gewesen, Lehrmeister dagegen die frühe Gotik, die er in Chartres verkörpert sah.¹⁵

a) Bach-Bildnisse

Bach bildet den thematische Bogen seiner plastischen Arbeiten, der von diesem über den Arzt, Theologen und Bach-Interpreten Albert Schweitzer, den damaligen Organisten und späteren Kantor an Bachs Thomaskirche Günther Ramin¹⁶ bis zum Bach-Verehrer Max Reger führt, und wir dürfen für alle Darstellungen verwandte künstlerische Ziele annehmen. Bernhard Schuster, der Herausgeber der Zeitschrift *Die Musik*, hatte Weisz als „dem jüngsten unter den Bach-Bildnern“¹⁷ im BACH-Heft von Januar 1930 neben arrivierten

¹² *Von Josef Weisz in Holz geschnitten. Ein Werkverzeichnis* zusammengestellt von Gertrud Weisz, München 1975.

¹³ Josef Weisz, *Gesamtverzeichnis meiner Arbeiten*, Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 30. Weisz nennt nur „Joh. Seb. Bach-Bronzemaske, Albert Schweitzer-Büste, Max Reger-Büste, Max Reger-Grabmal“.

¹⁴ Der Artikel „Weiß, Josef, signiert Weisz“, in *Thieme-Becker* (siehe Anm. 2), Bd. 35/36, München 1992, S. 332, nennt „Joh. Seb. Bach-Maske (Holz); Sitzfig. (Holz); Max Reger-Grabdenkm. in München, 1930; Joh. Brahms-Gedenkstein in Tutzing, 1933; Hoheitszeichen u- Schriftbilder an der Adolf-Hitler-Brücke in Kulmbach, 1934“; *Vollmer* (siehe Anm. 2), Bd. 5, München 1992, S. 102f.: „Verz. der plast. Werke zu ergänzen durch Steinreliefs (Fische, Vögel, Krebse) für die Porsche-Diesel-Motorenbau-Ges. m. b. H. Friedrichshafen.“

¹⁵ Weisz, *Mein Weg zur Plastik* (siehe Anm. 10), S. 308.

¹⁶ Auf eine Büste von Günther Ramin verweist die in Nürnberg erhaltene Korrespondenz (Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 76: Korrespondenzordner (R)). Eine Abbildung und ihr Standort konnte nicht ermittelt werden.

¹⁷ Bernhard Schuster, *Unsere Bach-Bilder*, in *Die Musik* XXII. Jg. (1929/30), 4. Heft (BACH-Heft Januar 1930), S. 290.

Künstlern wie Carl Seffner und Karl Adolf Donndorf, die sich zu dritt eine Seite teilen mussten, Raum für ganzseitige Abbildungen seiner *Bach-Maske* in Bronze und des auf diesem fußenden figürlichen Modells für ein *Bach-Denkmal* gegeben¹⁸ und in dem Artikel *Zu unseren Bach-Bildern* ausführlich aus dessen im Juniheft 1929 der Monatsschrift *Zeitwende* erschienenen Aufsatz *Ein deutsches Johann Sebastian Bach-Denkmal* zitiert.¹⁹

Dort hatte Weisz sehr präzise seinen musikalischen Anstoß zum plastischen Schaffen genannt: Bachs *Kunst der Fuge*, und zwar in der auf Spiegelsymmetrie zielenden Umordnung und Instrumentierung Wolfgang Graesers, die ihm als „strahlende Wiedergeburt“ und „Anfang neuen Gestaltens“ erschien; im Juni 1927 in Leipzig unter Karl Straube uraufgeführt, hatte sie Begeisterung hervorgerufen und Bachs Spätwerk aus seinem bis dahin auf akademisches Interesse beschränkten Schattendasein befreit. Weisz hörte sie in Düsseldorf unter Leitung des Bearbeiters, der im Juni 1928 starb.²⁰ Bei der Aufführung habe er „dem Meister in sein leuchtendes ernstes und doch so gütiges Angesicht“ gesehen: „Ruhend in Erdschwere will Bach als ein der Welt heilig gewordener Mensch vor uns sitzen; die Hände geöffnet und uns zugewendet: den von Gott aus Vollem empfangenen Segen an uns weitergeben! – In der Ausführung dieses Gedankens bin ich einem großen Förderer zu bleibendem Danke verbunden: der Bach-Biographie von Albert Schweitzer.“²¹ Unmittelbar nach den Bach-Skulpturen, deren Fotografien Weisz bereits im September 1928 Günter Ramin sandte,²² entstand im Dezember 1928 in Königsfeld (Schwarzwald) eine nach dem Leben modellierte Büste von Albert Schweitzer, die diesem sehr zusagte: „Die Büste ist wunderbar! Sie haben mich viel schöner und interessanter wieder gegeben als ich bin: aber das ist Recht und Pflicht des Künstlers! Sie sind in jeder Hinsicht ein wunderbarer Künstler. Möge Ihnen die Anerkennung zu Teil werden, die Sie verdienen“.²³

Für seine Bach-Arbeiten hatte Weisz alle überlieferten Bildnisse herangezogen, deren bekanntestes von Elias Gottlob Haußmann, Grundlage vieler späterer Darstellungen, er aber als unbedeutend ablehnte.²⁴ Ihm seien dagegen die „anatomischen Untersuchungen

¹⁸ Vier Seiten mit Abbildungen, ebdt. zwischen S. 256 und S. 257.

¹⁹ Bernhard Schuster, *Unsere Bach-Bilder*, S. 290. Er zitiert aus Josef Weisz, *Ein deutsches Johann Sebastian Bach-Denkmal*, in *Zeitwende. Monatsschrift* 5. Jg. (1929), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München, 6. Heft, S. 565–567.

²⁰ In seinen Schriften nutzt Weisz teilweise Vokabular, das der Sprache der Nationalsozialisten nahekommt, doch aus dem Zeitgeist heraus zu deuten ist; den hochbegabten und übersensiblen Wolfgang Graeser, der mit 22 Jahren Selbstmord beging, nennt er z. B. einen „jungen Kämpfer“ (ebdt., S. 565), meint damit aber sicher keinen arischen Heroen.

²¹ Ebdt.

²² Günter Ramin dankte Weisz am 26. 9. 1928 für die Bachbilder: „Ich finde besonders den Kopf in Bronze sehr gut und glaube, dass sehr viel von dem Wesen Bachs darin ist.“ Brief, Deutsches Kunstarhiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 76, Korrespondenzordner (R).

²³ Brief Albert Schweitzers an Josef Weisz vom 6. 3. 1929, Deutsches Kunstarhiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 30, in Mappe Albert Schweitzer. Dort ist auch ein kleines Foto der Büste überliefert mit der Aufschrift von Josef Weisz: „Bronze Büste Albert Schweitzer (nach dem Leben modelliert, Dezember 1928 in Königsfeld (Schwarzwald).“ Der heutige Standort der Büste ist nicht bekannt.

²⁴ Haußmann sei der „Aufgabe nicht gewachsen“ gewesen, „hilflos in der geradezu kindlich dargestellten Hand“ (ebdt.). Dem stimmen neuere Untersuchungen zu; Günther Wagner zog aus Vergleichen mit Haußmann-Porträts anderer Persönlichkeiten den Schluss, „daß diese Gesichtszüge eher etwas über die Darstellungsweise

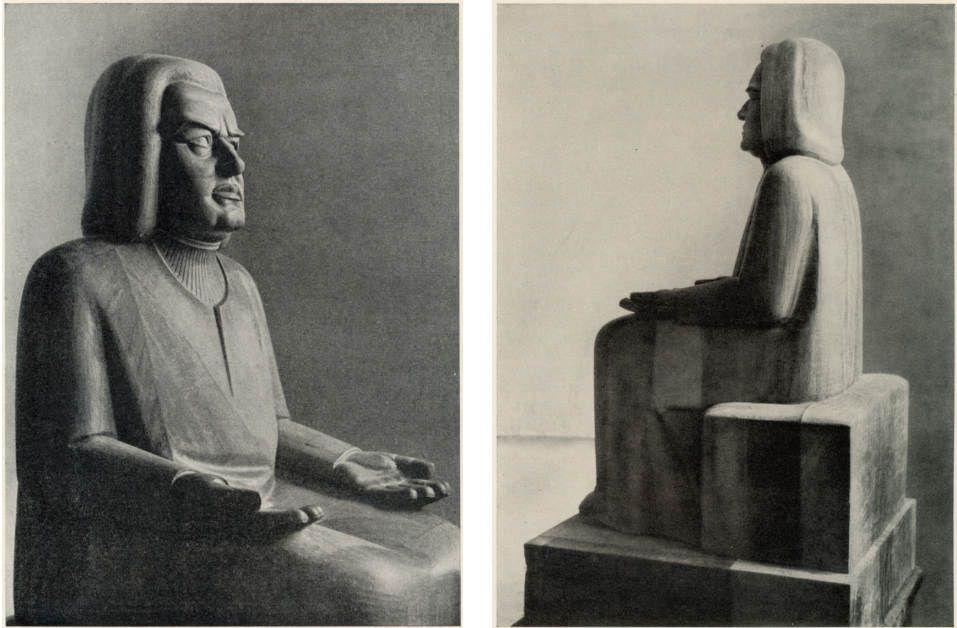


Abbildung 5. Josef Weisz, *Bach-Denkmal*, Modell in braunem Nussholz, 1929. 5a. Von vorne aus *Die Musik* XXII. Jg. (1929/30), 4. Heft, zwischen S. 256/257. 5b. Von hinten aus *Zeitwende. Monatsschrift* 5. Jg. (1929), 6. Heft (Juni), ggü. S. 528.

von Bachs Schädel und Gebeinen sehr aufschlussreich [gewesen]. Wir finden darin, wie Albert Schweitzer in seinem Bach-Buch sagt, die charakteristischen Formen, die man nach den Bildnissen von Bachs Haupt erwarten dürfte: hervortretenden Unterkiefer, fliehende Stirn, niedrige Augenhöhle und starken Stirn-Nasenwulst. [...] Um in der Ähnlichkeit Bachscher Gesichtszüge nicht fehlzugehen, modellierte ich vor dem Denkmalsmodell eine überlebensgroß gehaltene Gesichtsmaske, die ich dann in Bronze gießen ließ.“ Zudem ging es ihm darum, Bach „nicht gealtert, sondern gleichaltrig mit uns darzustellen.“²⁵ Hierzu trägt die stilisierte Darstellung der Perücke bei, die auf barocke Lockenpracht verzichtet. Weisz wählte für das Modell (Abb. 5) nicht den üblichen Gips, sondern schlug es in dunklem Nussholz „ein Geringes unter Lebensgröße, aus dem Klotz“; wegen der Härte und Dichtigkeit dieser Holzart weise das Modell „schon auf die geplante oder wenigstens erhoffte spätere Ausführung in Stein“ voraus.²⁶ Hierüber hatte er genaue Vorstel-

Haußmanns verraten, als über Bachs tatsächliches Aussehen“ (Günther Wagner, *Ein unbekanntes Porträt Johann Sebastian Bachs aus dem 18. Jahrhundert?*, in *Bach-Jahrbuch 1988*, hrsg. v. H.K. Schulze und Chr. Wolff, Berlin 1987, S. 231 bis 233, hier S. 232). Auch Ulrike Fuchs verwies 1994 auf „die eher plumpe Gestalt der das Notenblatt haltenden Hand“ (*Der Wandel des Bach-Bildnisses in zwei Jahrhunderten*, in *Bach-Bildnisse als Widerspiegelung des Bach-Bildes*. Katalog zur Sonderausstellung im Bachhaus Eisenach, März–Oktober 1994, Red. Gisela Vogt, München u. Salzburg [1994], S. 7–20, hier S. 8).

²⁵ *Ein deutsches Johann Sebastian Bach-Denkmal*, S. 566.

²⁶ Ebdt.



Abbildung 6. *Der Künstler Josef Weisz bei der Arbeit in einem Steinbruch*, Fotografie. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, 9a-0025. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

lungen: „Soll das Denkmal auf einen freien Platz zu stehen kommen, so ist es in einer Höhe von etwa vier bis fünf Metern gedacht, und zwar aus vier Lagen von Granitquadern zusammengefügt. Die hierdurch entstehende, das streng geformte Denkmal aufteilende Linierung sollte zum Letzten dem Wesen der Fuge Ausdruck geben. Kommt jedoch für die Aufstellung der Vorraum eines Konzerthauses oder sonst ein Innenraum in Frage, so reduzieren sich die Maße auf zweieinhalb bis drei Meter, ohne Verwendung von Quadern.“²⁷

Die Idee einer anatomischen Grundlage der Büste war nicht neu. Nachdem Bachs Gebeine 1894 auf dem Friedhof der Leipziger Johanniskirche gefunden worden waren, hatte

²⁷ Ebdt.



Abbildung 7. *Josef Weisz im Atelier*, Fotografie. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, 9d-0035. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Carl Seffner (1861–1932) seine Büste auf der Grundlage eines Abgusses des Schädels moduliert; ihre Abbildung im BACH-Heft der Zeitschrift *Die Musik* wird dort beschrieben: „unter wissenschaftlicher Aufsicht und Beobachtung aller anatomischen Einzelheiten wurde diese Büste die Grundlage für das Leipziger Denkmal“.²⁸

Elsa Reger berichtete in einem Gespräch mit Irene Sack, dass die Kritik das Bach-Denkmal „des hochbegabten Münchner Künstlers“ als „ein geradezu ‚michelangeleskes Werk‘“ bezeichnet habe.²⁹ Zwei im Weisz-Nachlass im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg erhaltene Fotografien zeigt den Bildhauer bei der Arbeit: Bei *Der Künstler Josef Weisz bei der Arbeit in einem Steinbruch* könnte es sich um eine Vorarbeit handeln, wäh-

²⁸ Bernhard Schuster, *Unsere Bach-Bilder*, S. 290. Das Bach-Denkmal war am 17. 5. 1908 im Rahmen des Bach-Festes aufgestellt worden.

²⁹ Irene Sack, *Gespräch mit Max Regers Witwe*, in *Neues Wiener Journal* vom 22. 5. 1930, S. 10.

rend die Aufnahme des Künstlers im Atelier mit Werkzeug schon den Bach-Kopf seines Modells präsentiert und seiner Vorstellung entspricht, das Denkmal aus vier Lagen von Steinquadern zusammenzufügen; statt Granit verwendete er Kalkstein.³⁰ Zur Ausführung des kompletten Denkmals kam es wohl nicht.

Rückblickend beschrieb Weisz die Phase, die sein grafisches Gestalten unterbrach, als erfolglos: „Nun schaltet sich, von 1923 bis 1932 eine Pause ein. Es war eine Zeit, in welcher ich plastisch arbeitete. Es war eine wenig glückliche Zeit, die Aufträge fehlten, nur meine J. S. Bach-Bronzebüste,³¹ die Albert Schweitzer-Bronzebüste (nach dem Leben modelliert) und als einziger großer Auftrag, das Max-Reger-Denkmal im Münchner Waldfriedhof, brachten mir Erfolg. Der Not gehorchend gab ich 1932 meine Werkstatt auf.“³² Diese hatte sich in Tutzing am Starnberger See, Hauptstraße 109, befunden.

Andere Plastiken dieser Periode bleiben von ihm unerwähnt; doch sind im Nachlass in Nürnberg einige Werkfotografien erhalten, von ausdrucksvollen sakralen Skulpturen wie einer *Pietà* in bemalter Eiche und einer Höhe von 90 cm, einer Darstellung von *Lot* [und seinen Töchtern] und einem Kruzifix von 1925 bis zu einer Skulptur *Faust und die Sorge* in Zirbelkiefer und einer Höhe von 45 cm.³³ Auch sind Aufnahmen zweier Tierplastiken überliefert – einer Kleinplastik *Ruhender Ceylon Hirsch* aus Bronze und *Junger Zebu-Stier* aus Zirbelkiefer, letztere abgebildet in Weisz' Aufsatz *Mein Weg zur Plastik*.³⁴

b) Reger-Büste

Während Weisz als einzigen großen Auftrag das Grabmal von Reger nannte, ließ er die diesem vorausgegangene Bronze-Büste des Komponisten unerwähnt. Beide Arbeiten entstanden nach Worten ihres Erschaffers „aus dem wahren Erleben Regerscher Musik“,³⁵ die Büste unmittelbar den Arbeiten am Bach-Denkmal-Modell folgend „ohne Auftrag intuitiv aus meiner Begeisterung für die Kunst Regers“.³⁶ Die Werkgenese lässt sich aus zahlreichen Briefen rekonstruieren, die mit schöner, stilisierter Handschrift und Signatur in Elsa Regers Korrespondenz im Max-Reger-Institut erhalten sind und durch Gegenbriefe im Nachlass im Deutschen Kunstarchiv ergänzt werden. Die Arbeit scheint Weisz glatt von der Hand gegangen zu sein: Am 27. Dezember 1929 schrieb er der Witwe des Komponisten, er stehe „kurz vorm Modellieren“ der Büste.³⁷ Hierzu verwandte er Ton, von dem anschließend ein Gipsguss genommen wurde. Dieser sei, so Weisz am 10. Januar, „ganz wundervoll gelungen [...], die feinsten Feinheiten des Tons stehen in Gips mit gleicher

³⁰ Fotografie im Deutschen Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 14, in Mappe Joh. Seb. Bach; die Aufnahme ist hinten von Weisz beschrieben: „Joh. Seb. Bach-Büste 1929. Kalkstein, Höhe 45 [145?] cm“. Auf der Rückseite notierte er mit Bleistift: „erhalten nur Kopf als Büste“ (ebdt.).

³¹ Hier scheint es sich um einen Schreib- oder Lesefehler zu handeln und die Bach-Bronzemaske gemeint sein.

³² Brief von Josef Weisz an Henry Tschudy vom 28. 3. 1954, in Bircher, *Weltanschauung*, S. 78.

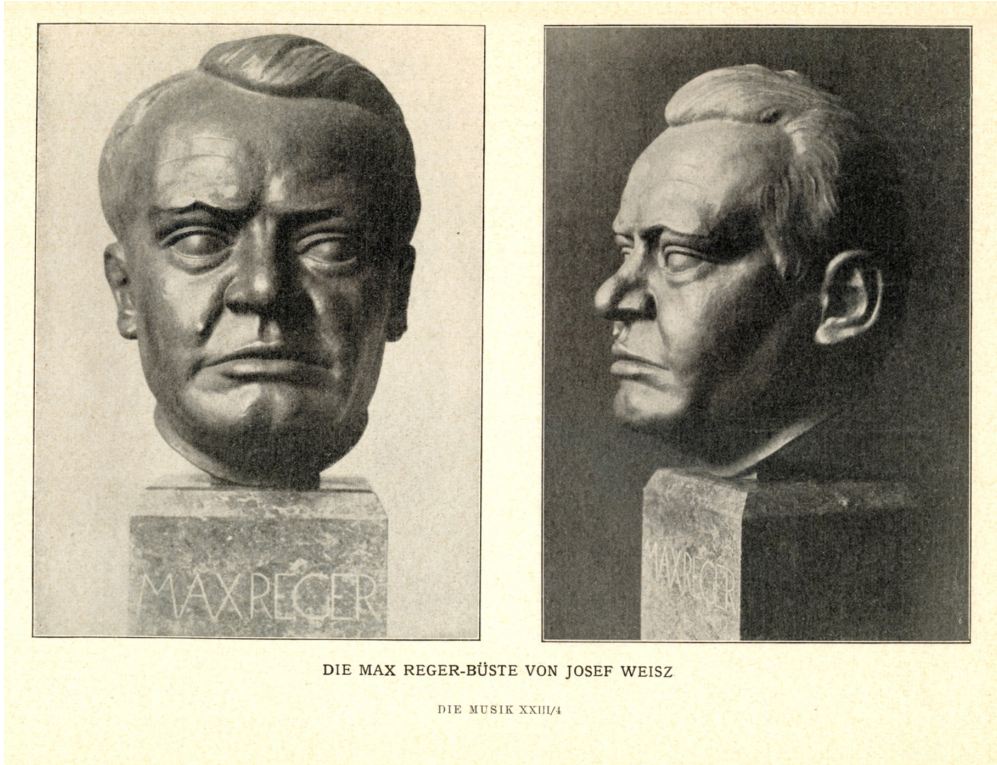
³³ Fotografien im Deutschen Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 13.

³⁴ Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 47.

³⁵ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 7. 8. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4710.

³⁶ Brief von Josef Weisz an das Max Reger-Archiv Weimar vom 28. 1. 1934, Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 76, Korrespondenzordner (R).

³⁷ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 27. 12. 1929, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4684.



DIE MAX REGER-BÜSTE VON JOSEF WEISZ

DIE MUSIK XXIII/4

Abbildung 8. Josef Weisz, *Max Reger-Büste*, 1930. Doppelabbildung aus *Die Musik* XXIII. Jg. (1930/31), 4. Heft, REGER-Heft, Januar 1931, ggü. S. 256.

Schärfe da. Nun kommt die letzte Vorbereitung u. leichte Überarbeitung für den Erzguß³⁸. Am 14. Januar 1930 befand sich das Gipsmodell bereits beim Bronzegießer und Weisz hoffte auf baldige Fertigung, da eine erste Präsentation in einer Frankfurter Ausstellung für den nächsten Monat geplant war.³⁹ Zwei Wochen darauf konnte er Elsa Reger bereits für ihre „schöne Freude über die gelungene Büste“ danken, die ihn tiefglücklich gemacht habe; die Fotos der Büste seien gut geworden und würden nach Frankfurt geschickt.⁴⁰ Am 21. Februar war die Büste dort bereits aufgestellt: „Die Büste Max Regers steht inmitten des Raumes u. dahinter an der Wand die Joh. Seb. Bach-Maske.“ Die frisch angefertigten Fotos legte er nicht nur dem Brief an Elsa Reger bei, sondern schickte sie „auch an die Zeitschrift ‚Die Musik‘, welche mir eine Veröffentlichung der Büste in Aussicht gestellt

³⁸ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 10. 1. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4685.

³⁹ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 14. 1. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4686. Dass er im selben Brief davon schreibt, er ringe „um das Gelingen des Bach-Denkmalmodells“, verwundert, da deren Abbildung bereits im Juniheft 1929 der Monatsschrift *Zeitwende* und im Januarheft 1930 der Zeitschrift *Die Musik* erschienen war.

⁴⁰ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 29. 1. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4687.



Abbildung 9. Max Reger, Fotografie von Theo Schafgans, Bonn 1913. Max-Reger-Institut.

hat.“⁴¹ Das Versprechen sollte im REGER-Heft von Januar 1931 eingelöst werden.⁴²

Weisz konnte seine Arbeit auf eine Fülle von Bildvorlagen stützen: „Frau Hofrat Reger stellte mir dafür alles vorhandene Bildmaterial zur Verfügung und kam oftmals nach Tutzing heraus, die Arbeit fördernd, im gleichen Gedanken wie ich, ein Bildnis aus den letzten Lebensjahren des Meisters zu gestalten“.⁴³ Besonders die Porträts des knapp vierzigjährigen Meininger Hofkapellmeisters von Theo Schafgans zeigen große Übereinstimmung, und auch die von Carl Seffner abgenommene Totenmaske wird Weisz als anatomisch getreue Vorlage gedient haben. Das Ergebnis fiel zur vollen Zufriedenheit der Witwe aus: „Wir haben Ihren Reger gesehen! Da hat Ihnen, der sie ihn nicht kannten, eine unsichtbare Hand geholfen. Ich habe tief ergriffen vor der Büste gestanden und auch Berthel hatte das Gefühl, als begänne das Gesicht zu leben.“⁴⁴

⁴¹ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 11. 2. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4688. Merkwürdigerweise nennt keine der im Weisz-Nachlass im Deutschen Kunstarchiv erhaltenen Ausstellungslisten (Bestand 1188, Nr. 30) einen Hinweis auf diese Frankfurter Ausstellung.

⁴² *Die Musik* XXIII. Jg. (1930/31), 4. Heft, REGER-Heft, Januar 1931, neben S. 256.

⁴³ Brief von Josef Weisz an das Max Reger-Archiv Weimar vom 28. 1. 1934, Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 76, Korrespondenzordner (R).

⁴⁴ Brief Elsa Regers an Josef Weisz ohne Datum (vor dem 16. 2. 1930), ebdt.

Die störende Glätte der Gesichtszüge und der streng geschittelten Frisur scheint eher Ergebnis einer Stilisierung als einer Heroisierung zu sein. Im Vergleich mit der „vornehmlich den prometheischen Künstlertyp“ präsentierenden Marmorbüste Max Langes von 1935⁴⁵ stellt sie den in sich gekehrten, nachdenklichen, in Weisz' Augen erhabenen Komponisten dar.

d. 6. VIII. 30

JOSEF WEISZ
TUTZING OB.-BAY.
HAUPTSTRASSE 109

Ihre verehrte, liebe Frau Reger!

In jüngster Zeit der „Munich“ wird Ihnen beständig viele Freunde schreiben; aus dem Jahre 1833 finden Sie den Regener-Märdenkopf kenntlich abgebildet u. S. 876 auch zum Lesen. Ich habe von dem Nest zwei Exemplare erhalten, da ich jedoch nur eines brauchen teile ich gerne das zweite an Sie ab. Die Schmuckstücke der Eitelkeit vermach mir auch, in Böden die Silber-Prüfung zu lassen.

Wegen der Ihnen zum Gedächtnis an die Denkmal-Einstellung gewidmeten Bronzebrüste muß ich der Herrschaft halber noch mit Ihnen sprechen. Ich wollte daraus nicht machen lassen, ~~sonst~~ mich nicht mehr über den Kompost ver-gewinnere. Mühe u. Arbeit, wie auch die Wohl der Natur sind zu sehr von der Umgebung ab-hängig u. so will ich das nächstmal bei Ihnen Maß u. Anweisung für Form u. Holzart holen. Es läßt sich das vordem am 11. in einem Viertelstündchen erledigen.

Zu meiner Bedrüdung muß ich verstehen, daß ich bei meiner gegenwärtigen Veranlassung ver-fahren habe, die kleinen Wehrlieder an den Regener-Archiv zu schicken. Zu meiner Entschuldigungs-darf ich sagen, daß bei dieser Gelegenheit nicht an Ihre Herkunft. Sie wird auch einmalig bleiben u. die Kritiker gehen ausgezogen über-morgen ab.

Ich habe eben den Kopf sehr voll, da ich mitten in dem letzten schweren Aufgeben bin an sich die nächste Teil der Kräfte, wenn man um die Zeit einer Arbeit ringt.

Aber über all das würde ich sehr gerne mich aufrechtig, bald länger mit Ihnen plau-dern zu können. Gemüthlich bin ich wieder sehr wohl u. in der Arbeit hegegetrich!

Freundliche Grüße von uns allen

JW
ytr. Weisz

Abbildung 10. Josef Weisz, Brief an Elsa Reger 6. 8. 1930, erste Seite. Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4701.

⁴⁵ Karl Dittmar, *Max Reger in der Plastik*, in Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft 14. Heft, Juli 1937, S. 12–15, hier S. 14.

c) Reger-Grabmal

Elsa Reger war von der Büste so begeistert, dass sie dem Bildhauer den Auftrag erteilte, ein Grabdenkmal für das Ehrengrab auf dem Münchner Waldfriedhof zu schaffen, das die Urne Max Regers nach ihrer Verlegung aus Weimar aufnehmen sollte.⁴⁶ Unmittelbar nach seiner Rückkehr von der Frankfurter Ausstellung versprach Weisz der Witwe am 21. Februar 1930, dass er „ab heute ganz zu Ihrer Verfügung stehe. Bestimmen Sie Tag u. Zeit, wann wir in den Waldfriedhof wollen, um die geplante Grabstätte auszusuchen. Die ungeheure Freude, die Sie mir mit Ihrem Vertrauen auf meine Arbeit gemacht haben, fiebert geradezu in mir; fortgesetzt denke ich an eine erschöpfende Lösung dieser großen Aufgabe u. sobald Sie die Grabstätte ausgewählt haben, will ich an Entwürfe u. an Modelle gehen.“⁴⁷

Das Treffen fand am folgenden Sonntag, den 23. Februar statt, und Weisz konnte schon am Folgetag berichten, dass er „tief im Werden des Grabmals stehe. In den letzten Tagen habe ich schwer um eine Lösung gerungen u. Samstag, spät abends fiel sie mir dann zu. Nun muß ich daran gehen, den flüchtigen Entwurf organisch aufzubauen, das wird einige Tage Arbeit verlangen, so hoffe ich dann, noch diese Woche das erste Ergebnis mit Ihnen durchsprechen zu können.“⁴⁸ Zwei Tage darauf gestand er, dass ihn „das Grabmal Tag u. Nacht beschäftigt. In den ersten Tagen habe ich noch völlig unsicher nach einer Lösung getastet, dann kam es aber urplötzlich über mich u. nun mehr hat es mich wie ein verzehrendes Feuer ergriffen.“ Zum nächsten Treffen werde er erste gezeichnete Entwürfe mitbringen.⁴⁹ Anders als beim Bach-Denkmal verzichtet Weisz auf eine figürliche Darstellung des Komponisten und symbolisiert mit stilisierten Orgelpfeifen von monumentalem Ausmaß dessen Werk.

Am 8. März berichtete Weisz, er habe „ohne Unterbrechung am Grabmal-Modell gearbeitet, das natürlich einen ganz anderen Eindruck macht als die Zeichnungen.“

Er werde es Elsa Reger bald vorstellen und sich am selben Tag beim Hochbauamt um die Bewilligung für den „geplanten Hügel, auf dem das Denkmal zu stehen kommen soll“ bemühen. Die Erstellung des Fundaments eile, um die Frist vom 11. Mai einzuhalten; denn die Einbettung der Urne in den Denkmalsockel war zu Regers 14. Todestag geplant. Sorgen bereiteten ihm die Erkundigungsfahrten seines Steinmetzes in Treuchtlingen: „kein Steinbruch bricht vor Mitte April“. So musste er unter bereits geschlagenen Blöcken aus Treuchtlinger Marmor im Steinlager in Obersending der Großfirma Zwiesler wählen. Ein Treffen mit Elsa Reger und einem Vertreter des Hochbauamts zur Besichtigung des

⁴⁶ Elsa Reger schrieb ihm am 25. 2. 1930: „ich bin so tief froh, daß ich Sie kenne, u. in Ihre Hände mein Regerdenkmal legen konnte.“ Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 76, Korrespondenzordner (R). – Den in Weimar gesetzten Grabstein bot sie der Stadt Weiden an, die ihre Bereitschaft bekundete, ihn „in Obhut zu nehmen und für die würdige Aufstellung einen geeigneten Platz zur Verfügung zu stellen.“ (Brief des 1. Bürgermeisters in Weiden an Elsa Reger vom 24. 3. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4683).

⁴⁷ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 11. 2.1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4688.

⁴⁸ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 24. 2.1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4689.

⁴⁹ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 26. 2. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4690.

im Waldfriedhof aufgestellten Modells fand am 21. März statt,⁵⁰ wobei Weisz sein künstlerisches Konzept gegenüber letzterem verteidigen musste: „Die Tatsache, daß ich das Grabmal nicht wie heute gewünscht, aus Intellekt gekünstelt, sondern aus glühender Liebe zur Musik u. im Erkennen [von] Regers treibendem Genius geschaffen zu haben, hat dem jeder Intuition abholden Hochbauamt die Türen eingerannt.“⁵¹ Am 8. April 1930 konnte er der Witwe berichten, dass am nächsten Montag mit dem Bau des Fundaments begonnen würde: „Dringlich wird dann sogleich nach Ihrer Rückkehr das Schreiben der Urkunde auf Pergament u. die Herstellung der Bleibehälter für alle Grabbeigaben. Vergessen Sie dafür nicht die Heimatserde, wie auch Drucke der Musikwerke des Meisters.“⁵²

Pünktlich an Regers 14. Todestag am Sonntag, den 11. Mai 1930, fand am Nachmittag – umrahmt von einer Orchestermatinee und einem Kammermusikabend mit einer Gedächtnisrede von Joseph Haas im Odeon – die feierliche Grundsteinlegung des Grabdenkmals und Beisetzung der Urne auf dem Münchner Waldfriedhof statt; das von Weisz geschaffene, die Urne umhüllende kupferne Gefäß⁵³ wurde neben den genannten Beigaben in den Steinsockel des künftigen Denkmals eingeschlossen. Münchens Oberbürgermeister Dr. Otto Scharnagel, der Direktor der Akademie der Tonkunst Hermann Freiherr von Waltershausen und Regers Freund und Interpret August Schmid-Lindner als Vertreter der Max Reger-Gesellschaft hielten Reden, der Chor der Akademie sang. Über die Gestaltung des künftigen Denkmals verriet Elsa Reger damals im Gespräch mit Irene Sack nicht mehr, als dass es „ein monumentales Werk sei und in vollkommener Weise die Musik und die Persönlichkeit Max Regers verkörpere!“⁵⁴

Mit der „Bildhauerarbeit“ begann Weisz am 22. April,⁵⁵ und genau zwei Monate später, am 22. Juni 1930, wurde das Denkmal in kleinem Kreis feierlich enthüllt. Eine Abbildung erschien schon im August-Heft der Zeitschrift *Musik*, mit von Schuster verfassten *Anmerkungen zu unseren Bildbeilagen*: „Mit der Gestaltung des Monuments hat sich der Künstler monatelang beschäftigt. Er bezeichnet die ihm von Regers feinsinniger Witwe gestellte Aufgabe als ein ‚einzigartiges Erlebnis‘. Die Einfachheit und Würde im Einklang mit der fein betonten Symbolik verleihen dem Werk einen selten erreichten Adel reifsten Künstlertums. Das Material ist grauweißer Treuchtlinger Marmor; seine Höhe beträgt 4,20 Meter.“⁵⁶

⁵⁰ Laut Einladung im Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 19. 3. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4692.

⁵¹ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 4. 4. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4693. Auch hier benutzt er in seiner Argumentation die Sprache der Nationalsozialisten, indem er sich vom „Kulturbolschewismus“ distanziert, worunter er intellektuell erdachte, nicht intuitiv erfüllte Kunst versteht.

⁵² Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 8. 4. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4694.

⁵³ Abgebildet in *Die Musik* XXIII. Jg. (1930/31), 4. Heft (REGER-Heft, Januar 1931), neben S. 289.

⁵⁴ Zitiert nach Irene Sack, *Gespräch mit Max Regers Witwe. Der Famulus des großen Komponisten*, in *Neues Wiener Journal* vom 22. 5. 1930, S. 10.

⁵⁵ Laut Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 19. 4. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4696.

⁵⁶ *Die Musik* XXII. Jg. (1929/30), 11. Heft (August-Heft 1930), Abbildung des Grabmals S. 833, *Anmerkungen zu unseren Bildbeilagen*, S. 876.

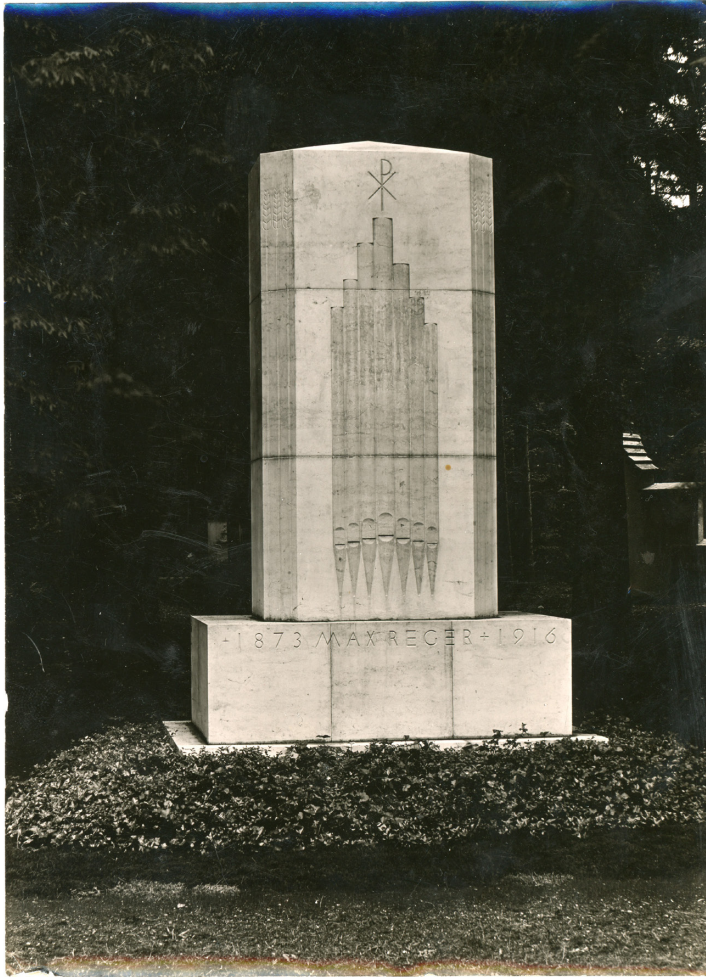


Abbildung 11. Josef Weisz, Max-Reger-Grabdenkmal auf dem Waldfriedhof in München, 1930. Fotografie von Senta Grüning 1930. Max-Reger-Institut, Nachlass Elsa Reger.

Hiervon animiert, plante Schuster ein dem BACH-Heft von Januar 1930 analoges REGER-Heft im Januar 1931, um dessen Unterstützung er Elsa Reger bei Übersendung des August-Hefts mit der Abbildung des Grabmals bat. Das Heft solle „so wertvoll wie möglich“ gestaltet werden und die Weisz’schen Skulpturen darin „den Hauptschmuck des Heftes bilden“, deren Abbildungen schon in seinen Händen seien.⁵⁷ In diesem REGER-Heft verwies Schuster als wahrer Bewunderer von Weisz auch auf dessen Bach-Bildnisse: „Die Leser der ‚Musik‘ werden sich der machtvollen Bach-Skulpturen erinnern, die den wesentlichen Schmuck unseres Bach-Heftes (XXII/4) bildeten. Sie entstammen der

⁵⁷ Brief von Bernhard Schuster (*Die Musik*) an Elsa Reger vom 26. 8. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4678. Die Fotos der Büste hatte ihm Weisz schon im Februar 1930 gesandt; vgl. dessen Brief vom 21. 2. 1930 an Elsa Reger (Anm. 41), Max-Reger-Institut.

Künstlerhand von Josef Weisz, dem wir die Erlaubnis zur Wiedergabe seiner Max Reger-Büste, die 1930 entstand und in Bronze ausgeführt ist, verdanken. Über die Abgeklärtheit dieses Kunstwerks erübrigt sich jedes Wort. Fernab aller Richtungen, nur der Bezwingung seines Vorwurfs hingegeben, steht dieses Werk, das wir in zwei Aufnahmen bieten, als eine Schöpfung da, die des Meisters Persönlichkeit, seine Kraft und seinen Geist einmalig festhält.⁵⁸

d) Zweiter Bronzeguss der Reger-Büste

Zur Erinnerung an die Enthüllungsfeier am 22. Juni und zum Dank für ihre Förderung versprach Weisz der Witwe einen weiteren Abguss der Büste, für die sie sich einen Holzsockel wünschte: „Wegen der Ihnen zum Gedenken an die Denkmal-Enthüllung gewidmeten Bronzestatuette muß ich des Sockels halber noch mit Ihnen sprechen. Ich wollte diesen nicht machen lassen, ehe ich mich nochmals über den Standort vergewisserte. Größe und Breite, wie auch die Wahl des Holzes sind zu sehr von der Umgebung abhängig u. so will ich das nächstemal bei Ihnen Maß u. Anregung für Form u. Holzart holen.“⁵⁹ Am 20. September 1930 bedankte sich Elsa Reger beim „lieben, verehrten Joseph Weisz!“, dessen „prachtvolle Büste“ am selben Tag bei ihr angekommen sei; sie sei nun „sehr betreten, daß Sie mir ein so kostbares Geschenk machten, und mich so ganz ungeheuer in Ihre Schuld setzten.“⁶⁰ Den Holzsockel hatte Schreinerei Martin Müller, Tutzing a. See, für einen Betrag von 45 Mark angefertigt.⁶¹

Zwei Jahre darauf gab Weisz sein Atelier und damit die Bildhauertätigkeit auf und meldete sich am 24. Oktober 1932 bei Elsa Reger aus der Münchner Mandlstraße 1a: „Nun haben wir endlich das Landleben hinter uns u. sind bei allen wirtschaftlichen Sorgen doch unendlich glücklich, in der Stadt zu sein [...]. Inmitten meiner Arbeitsstätte, vor dem Zeichentisch, will ich eine große Projektion des Max Reger-Grabdenkmals aufhängen.“⁶² Als sich das Ehepaar Weisz trennte, blieb die Reger-Büste mit dem Marmorsockel im Besitz von Stephanie Weiß; Josef Weisz zog in die Luxemburger Straße 3 in Schwabing und ging später eine zweite Ehe ein.

I. 3. Dritte Schaffensphase als Grafiker und Buch-Illustrator

Die Aufgabe des Bildhauer-Ateliers brachte erneut eine erstaunliche und bis zu seinem Tod am 1. Juli 1969 anhaltende Wende in Weisz' Schaffen. Sie soll nur kurz erwähnt werden, da sie im Reger-Zusammenhang von geringerem Interesse ist. Wohl das Erstaunlichste an ihr ist der weite Weg, den Helwig Schmidt-Glintzer in seinem Vorwort zu *Weltanschauung* im Holzschnitt beschreibt: „Die Spannung zwischen expressiver Apokalyptendarstellung

⁵⁸ Bernhard Schuster, *Unsere Reger-Büsten, -Bildnisse, -Faksimiles und -Wohnstätten*, in *Die Musik* 23. Jg. (1930/31), 4. Heft (Reger-Heft, Januar 1931), S. 282.

⁵⁹ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 6. 8. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4701.

⁶⁰ Brief Elsa Regers an Josef Weisz vom 20. 9. 1930, Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 76, Korrespondenzordner (R).

⁶¹ Vgl. Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 30. 10. 1930, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4705.

⁶² Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 24. 10. 1932, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4708.

im Schwarz-Weiß des ersten Weltkriegs und der kolorierten Darstellung des geordneten Kosmos in den die vollkommene Schöpfung widerspiegelnden Pflanzenbildern der späteren Jahre [...] eröffnet Einsichten und regt zum Nachdenken an.“ Die Ausstellung gelte nicht nur einem „Virtuosen des Holzschnitts“, sondern rücke auch das Medium der Buchillustration ins Licht.⁶³ In seinem Artikel *Buchkunst zwischen Himmel und Erde* beschreibt Stefan Soltek den Entschluss von Weisz, „ab 1932 über Jahre hinweg, weit über das Ende des Zweiten Weltkriegs hinaus, nahezu sein ganzes Arbeiten dem Themenbereich Natur und ihrer künstlerischen Sublimierung zu widmen.“ Die Umkehr von der „nach außen bordende[n] Kraft seiner *Apokalypse*-Holzschnitte“ in die „innere Einkehr, die das Friedenswerk der hundert Holzschnitte zu den *Blumen der Alpen* (1960–63) bedeutet“, sei sein Fertigwerden mit dem Krieg.⁶⁴ „Mit den Pflanzenbildern zu Goethes Lehrgedicht *Metamorphose der Pflanze* (1932) [...] vollzog Josef Weisz den Rückzug aus der graphischen Wiedergabe der menschlichen Figur und setzte fortan – bis zum Ende seiner künstlerischen Arbeit – die Welt der Natur, der Pflanze und des Tiers an ihre Stelle.“⁶⁵ Soltek interpretiert dies als „Zurückziehen aus der politischen Realität in eine Schutzzone“.⁶⁶ Die Schaffensphase war im Gegensatz zur vorausgehenden sehr erfolgreich, und 1937 erhielt Weisz sogar den Grand Prix und die Goldmedaille der Internationalen Ausstellung in Paris für den Holzschnitt einer Alpenvorlandschaft mit Wettereiche.⁶⁷ Der Band *Alpenblumen. Kolorierte Holzschnitte und Text von Josef Weisz. Botanische Erläuterungen von Friedrich Markgraf*, Königstein im Taunus 1954 erschien in vielen Auflagen, u. a. auch in der Insel-Bücherei.

Abbildung 12. Alpen-Klee, Gelbes Alpen-Windröschen und Halbkugeliger Rapunzel. Aus *Alpenblumen. Kolorierte Holzschnitte und Text von Josef Weisz. Botanische Erläuterungen von Friedrich Markgraf*, Königstein im Taunus 1954, S. 67.



⁶³ Helwig Schmidt-Glinterz, Vorwort, in Bircher, *Weltanschauung im Holzschnitt*, S. 7.

⁶⁴ Stefan Soltek, *Josef Weisz. Buchkunst zwischen Himmel und Erde*, ebdt., S. 47–70, hier S. 47.

⁶⁵ Ebdt., S. 56.

⁶⁶ Ebdt., S. 61.

⁶⁷ Die Medaille befindet sich im Weisz-Nachlass im Deutschen Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 45.

Einige Male ist Weisz zu plastischem Gestalten zurückgekehrt, wobei er zwar im Tierreich, doch nicht immer fern der politischen Realität blieb: Als die Berliner Brücke in Kulmbach im Oktober 1934 im Beisein des Gauleiters Hans Schremm in Adolf Hitler-Brücke umbenannt wurde, schmückte sie ein von Weisz geschaffener Reichsadler mit ausgebreitete Schwingen, der in seinen Krallen ein von einem Eichenkranz umrahmtes Hakenkreuz hält. Wie die im Nachlass erhaltenen Tagesnotizen von Weisz belegen, hatte er den Auftrag jedoch weniger aus Begeisterung für das Regime als aus finanzieller Not angenommen: Von Mai bis Juni 1933 hatte er als Wettbewerbsbeitrag eine Brahmsplakette samt Schrift für einen Gedenkstein in Tutzing modelliert; am 4. Juli war die „Brahmsplakette bei Gießerei fertiggestellt“. Obwohl sein Beitrag ausgewählt wurde (und auch heute noch in Tutzing zu sehen ist), folgte am 5. Juli der Eintrag: „schwerer Tag, seelische Not u. Verzweiflung über Verdienstlosigkeit“, am 9. Juli die „Denkmalenthüllung“ beim Brahmsfest in Tutzing, am 10. Juli: „schwerster Tag seit vielen Jahren“; am 13. Juli schrieb er: „Große Ausstellung in München hat meine gesamten Arbeiten abgelehnt“ und am 15. Juli: „Münchner Kunstausstellung besichtigt – die Ablehnung meiner Arbeiten eine Ungerechtigkeit“.⁶⁸ 1934 notierte er am 10. Juni: „nachm. Tee b. Fr. Reger / müde u. verzweifelt über das Dasein im 3. Reich“. In dieser Stimmung erschien am 3. Juli die „Besprechung mit Prof. Abel wegen dem Plastikauftrag“ wie eine Rettung, so dass schon am 4. Juli das „Modell f. d. Hoheitszeichen begonnen“ wurde; am 18. Juli holte Weisz „im Braunen Haus [Parteizentrale der NSDAP in München] Genehmigung des Modells“ ein, „Suche nach einer Werkstatt u. gefunden“. Nachdem er am 17. September den ganzen Tag bei der Montage auf der Baustelle in Kulmbach verbracht und die Schrift am Pylon der Brücke entworfen hatte, folgte am 14. Oktober die „Einweihung der Brücke“, während der nächste Tag „weitere Mühseligkeiten nachm. Rückfahrt im Auto bei nassem kaltem Wetter“ brachte.⁶⁹ Mit herausgeschlagenem Hakenkreuz wurde der Adler am 15. April 2010 im Auktionshaus Hermann Historica in München versteigert.

1956 schuf Weisz auch Steinreliefs (Fische, Vögel, Krebse) für die Porsche-Diesel-Motorenbau-Ges. m. b. H. Friedrichshafen sowie für die Tierärztliche Hochschule in München; wiederholt widmete er sich Porträtreliefs (u. a. Friedrich Schillers).

II. Wege der Reger-Büsten

1. Ein ärgerliches Geschenk

In Elsa Regers Korrespondenz finden sich mehrere Schreiben Dr. Otto Beneckes (1896–1964) in seiner Eigenschaft als Leiter der „Berliner Kunstwochen“. Der Jurist, der von 1921 bis 1928 im Preußischen Kultusministerium gewirkt hatte, war 1928 Beigeordneter

⁶⁸ Es handelt sich noch nicht um die berühmte Große Deutsche Kunstausstellung, in der die Nationalsozialisten die ihnen genehme Kunst präsentierten; diese fand erstmals 1937 im Haus der Deutschen Kunst statt.

⁶⁹ Gedruckte Tagesnotizen von Josef Weisz (Band 1) 1932–1940, Deutsches Kunstarchiv, NL Weisz, Josef, Bestand 1188, Nr. 34.

beim Deutschen Städtetag und Leiter der Kulturabteilung geworden und hatte diese Funktion auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im mit anderen kommunalen Einrichtungen fusionierten Deutschen Gemeindetag beibehalten. Seit 1934 war er Leiter des Amtes für Konzertwesen, einer gemeinsamen Einrichtung von Reichsmusikkammer und Deutschem Gemeindetag. In dieser Eigenschaft war er verantwortlich für die *Berliner Kunstwochen*, die im Mai 1938 auch ein Dach für das 11. (und letzte) Deutsche Reger-Fest der Max-Reger-Gesellschaft boten, für das Fritz Stein als Direktor der Berliner Hochschule für Musik und Mitglied der Reichsmusikkammer die treibende Kraft gewesen war.

Am 14. Februar 1938 teilte Benecke Elsa Reger diesen Beschluss mit und lud sie zu einem hochkarätigen Programm ein, an dem die Dirigenten Hermann Abendroth und Carl Schuricht ebenso mitwirkten wie die Reger-Interpreten Eduard Erdmann, Wilhelm Kempff, Georg Kulenkampff, Emmi Leisner und Günther Ramin, dazu bedeutende Ensembles wie das Havemann- und das Strub-Quartett, der Thomanerchor und der Chor der Hochschule für Musik.⁷⁰ Bis zum 26. April 1938 stand das alle vorausgehende Feste überbietende Programm mit zwölf Konzerten fest, das als Abschluss die Uraufführung des ersten Satzes von Regers nachgelassenem *Requiem*-Fragment unter Fritz Stein bot. Mit dem Programm sandte Benecke eine erneute Einladung speziell zur Eröffnung am 16. Mai im Festsaal des Berliner Rathauses an Elsa Reger,⁷¹ die in ihrer erneuten Absage deutliche Worte fand: „Seit mehr als 10 Jahren feindet Prof. Dr. Fritz Stein mich an ohne dass er jemals eine Unfreundlichkeit erlebt hat von mir.“ Herr Stein beanspruche die Initiative für das Berliner Fest für sich und werde dort auch die Festrede halten. „Ich habe genugsam von seinen wenig seriösen Regervorträgen gehört, um zu wissen, dass ich diese Art einfach nicht vertragen könnte. Meine Ärzte verbieten mir jegliche Aufregung“. Seit 1929 vermeide sie alle Reger-Feste, an denen Stein teilnehme. Die Max Reger-Gesellschaft habe nie Wert auf ihre Anwesenheit gelegt: „so grotesk es klingen mag, es gibt dort Herren, die es vereinbar finden, Reger ehren zu wollen, seine Frau aber schlecht zu behandeln vornehm finden.“⁷² Benecke übergang vornehm die Vorwürfe und bedauerte ihr Fernbleiben.⁷³

Offenbar um die Absage zu kompensieren, fasste Elsa Reger den Entschluss, die Weisz-Büste als Geschenk an die Berliner Kunstwochen nach Berlin zu geben, was Benecke am 10. Juni mit den Worten akzeptierte, „dass es der Leitung der Berliner Kunstwochen eine ganz besondere Ehre sein würde, die Reger-Büste von Josef Weiss bei sich aufstellen zu dürfen.“⁷⁴ Wenige Tage darauf teilte er ihr seine Absicht mit, die Büste „auf einen ehrenvollen Platz in meinen Diensträumen aufzustellen“, wofür er einen besonderen Sockel

⁷⁰ Brief der Berliner Kunstwochen (Otto Benecke) an Elsa Reger vom 14. 2. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4665.

⁷¹ Brief der Berliner Kunstwochen (Otto Benecke) an Elsa Reger vom 26. 4. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4666.

⁷² Abschrift eines Briefes von Elsa Reger an „Dr. Benneke“ ohne Datum [1. 5. 1930], Max-Reger-Institut, Ep. As. 4074.

⁷³ Brief der Berliner Kunstwochen (Otto Benecke) an Elsa Reger vom 6. 5. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4667.

⁷⁴ Brief der Berliner Kunstwochen (Otto Benecke) an Elsa Reger vom 15. 6. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4671.

anfertigen lassen wollte, weshalb er sie bitte, „den Mahagonisockel nicht mitzusenden.“⁷⁵ Das Eintreffen der Büste wurde am 13. Juli bestätigt: „Das ehrenvolle Geschenk ist mir eine ganz besondere Freude. Die Veranstaltung des Deutschen Reger-Festes war uns allen, die wir dabei sein durften, ein grosses Erlebnis, insbesondere für mich, der ich an die gewaltige Aufgabe mit einigem Zagen herangegangen bin. Die Büste wird in meinem Dienstzimmer Aufstellung finden.“⁷⁶ Während Beneckes Urlaub wurde „ein sehr schöner Sockel für die Büste Max Regers fertiggestellt [...]. Die Büste hat nunmehr in meinem Dienstzimmer Aufstellung gefunden und erinnert mich an eines der schönsten Musikfeste, die ich jemals erlebte.“⁷⁷ Eine Fotografie im Max-Reger-Institut zeigt den neuen Sockel, gleichfalls einen Marmorkubus, anders als der Sockel des Künstlers aber ohne abgeschrägten Kanten und Namensaufschrift.

Weisz reagierte verletzt auf die Schenkung: „durch die Tageszeitungen erfuhr ich, daß Sie die von mir geschaffene Reger-Bronzebüste den ‚Berliner-Kunstwochen‘ als Dank zum Geschenk machten. So sehr es mich freut, daß in diesen Kreisen mein Werk bekannt wird, bin ich über den Besitzwechsel der Büste doch tief betrübt.“ Die Büste sei „aus dem wahren Erleben Regerscher Musik u. dem möglichsten Erfassen der Persönlichkeit des großen Meisters“ entstanden und „in rein ideeller Weise bei der Enthüllung des Reger-Grabmals mein Dank-Geschenk an Sie“ geworden. In dieser „einzigsten Bestimmung“ habe er die Büste glücklich in Ihrem Besitz gewusst.⁷⁸ Auf der Rückseite des Briefes findet sich der Entwurf von Elsa Regers Antwort, in der sie sich verwundert über seine Reaktion zeigt, da die Büste ihr Eigentum sei. „Ich bin ein kränklicher Mensch und bin bestrebt, noch zu meinen Lebzeiten Dinge, die ich hochhalte, in die richtigen Hände gelangen zu lassen. Ich glaube, Ihre Regerbüste ist an richtiger Stelle. Dr. Bennicke weiß, daß Sie der Schöpfer des wundervollen Regerdenkmals sind, das ist wohl das Einzige, was ihn interessiert in dieser Angelegenheit.“⁷⁹ Der Künstler bestätigte umgehend, dass ihr Besitzrecht außer Zweifel stehe. Ihr Geschenk an die *Berliner Kunstwochen* sei zu einer öffentlichen Angelegenheit geworden, und da die Zeitungsnotizen betonten, dass es sich um ein Dankgeschenk Elsa Regers handle, sei seine „mit dieser Büste verbunden gewesene Dankeswidmung erloschen“. Über „Empfindungen feinnerviger Art“ lasse sich nicht polemisieren, er stehe ihrem bereits durchgeführten Entschluss nicht im Wege.⁸⁰ Hiermit fand die Korrespondenz ihr Ende.

Weisz war nicht der einzige, den die Mitteilung der Tageszeitung verärgerte. Denn Elsa Reger hatte offenbar schon zuvor mit dem Gedanken gespielt, sich von der großen Büste zu trennen und sie nach Brand, Regers Geburtsort, zu geben. In einem Brief von September 1938 verteidigt sie sich, sie habe die „Büste wiederholt Herrn Kammerer angeboten, ohne dass er darauf reagierte. [...] Wie soll ich da annehmen, dass Herr K. die Büste

⁷⁵ Brief der Berliner Kunstwochen (Otto Benecke) an Elsa Reger vom 21. 6. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4672.

⁷⁶ Brief der Berliner Kunstwochen (Otto Benecke) an Elsa Reger vom 13. 7. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4673.

⁷⁷ Brief der Berliner Kunstwochen (Otto Benecke) an Elsa Reger vom 31. 8. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4675.

⁷⁸ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 7. 8. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4710.

⁷⁹ Briefentwurf Elsa Regers an Josef Weisz vom 15. 8. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4710.

⁸⁰ Brief von Josef Weisz an Elsa Reger vom 16. 8. 1938, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4711.

will???" Auf den Vorschlag Herrn Kammerers, sich „die Büste vom NS-Lehrerbund abkaufen zu lassen“, habe sie nicht eingehen können, denn sie habe die Büste „vom Bildhauer selbst zum Geschenk erhalten“.⁸¹

II. 2. Bestandsaufnahme nach dem Krieg

Ende Oktober 1947 wurde das Max-Reger-Institut als Stiftung der Witve in Bonn gegründet. Im Vorfeld hatte Elsa Reger dem Musikwissenschaftler Erich Hermann Müller von Asow eine wichtige Rolle eingeräumt, die er wegen seiner Verstrickung in den Nationalsozialismus, insbesondere seiner Mitarbeit am *Handbuch der Judenfrage*,⁸² jedoch nicht aufnahm. Vom 24. Oktober 1947 stammt eine an die Adresse Müller von Asows in Berlin (Kantstraße 153) gerichtete Antwort von Josef Weisz auf dessen Anfrage nach dem Verbleib der Büste; vermutlich war Müller damals auf der Suche nach einem Büsten-Abbild für seine Edition des Briefwechsels zwischen Max Reger und Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen.⁸³ „Es wurden davon zwei Bronzegüsse hergestellt; einer davon [chronologisch der zweite] ging als Erinnerung an die feierliche Enthüllung des ebenfalls von mir geschaffenen Max Reger Grabdenkmals im Münchner Waldfriedhof an Frau Elsa Reger und 1938 wurde dieses Exemplar von Frau Elsa Reger lt. Zeitungsnotizen den ‚Berliner Kunstwochen‘ zum Geschenk gemacht. Der zweite Bronzeguß [chronologisch der erste] ging in den Besitz meiner ersten Frau über, wurde im letzten Weltkrieg nach Tirol verlagert, blieb also erhalten und befindet sich zur Zeit noch in einem einsamen Bergdorf des oberen Lechtals. Wann es möglich sein wird die Büste wieder nach hier zu bekomme, ist noch nicht voraus zu sehen.“ Das Gipsmodell sei in einer Münchner Erzießerei verwahrt worden, die aber völlig vernichtet sei. Ob der von Elsa Reger nach Berlin gegebene Abguss noch existiere, wisse er nicht.

II. 3. Duplizität der Angebote

Auf diese Frage schaffte erst ein Schreiben Beneckes vom 3. März 1959 Klarheit. Seit 1951 als Geschäftsführender Verwaltungsrat maßgebend am Wiederaufbau der Max-Planck-Gesellschaft in Göttingen beteiligt,⁸⁴ wandte er sich mit der Frage an den Geschäftsführer des Max-Reger-Instituts Dr. Ottmar Schreiber, wer der Bildhauer der ihm von Elsa Reger geschenkten Reger-Büste sei. Sie sei zunächst in Berlin verschüttet worden, nun aber heil

⁸¹ Masch. Brief Elsa Regers an unbekannt vom 10. 9. 1938, paraphierter Durchschlag, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4712.

⁸² Er zeichnet als „Dr. Erich H. Müller“ verantwortlich für das erstmals in die 31. erweiterte Auflage des *Handbuchs der Judenfrage* (Leipzig, 1932) aufgenommene Kapitel „Das Judentum in der Musik“ (S. 323–333); vgl. Susanne Popp, *Das Wandeln ist des Müllers Lust. Die wechselnden Identitäten und Initiativen des Erich Hermann Müller*, in *Die Tonkunst* 19. Jg. (2019), 4. Heft, S. 481–495.

⁸³ *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow, Weimar 1949. Für den Band wählte er schließlich die Regerbüste der Berliner Bildhauerin Bianca Ehrlich, der Reger im Mai 1913 in Meiningen Modell gesessen hatte. Abbildung neben der Titelseite, Regers Brief vom 25. 5. 1913, S. 489.

⁸⁴ Nach dem Krieg hatte er zunächst seine Position beim wiedergegründeten Deutschen Städtetag wieder aufgenommen.

in seinem Dienstzimmer in der Max-Planck-Gesellschaft aufgestellt. Schreiber war damit überfragt, doch ein merkwürdiger Zufall erlaubte es ihm, die Frage ein Jahr darauf zu beantworten, da „gerade in diesen Tagen die Witwe des Bildhauers einen Bronze-Abguß der gleichen Büste unserem Institut zum Kauf angeboten hat! [...] Der Ihnen gehörende Bronze-Abguß geht auf die gleiche Arbeit zurück wie der uns jetzt zum Kauf angebotene, stammt also von dem in München tätig gewesenen Bildhauer Josef Weisz, der auch das Grabmal Regers auf dem Münchner Waldfriedhof geschaffen hat“; ein Unterschied sei nur „an dem andersartigen Sockel zu erkennen“.⁸⁵ Wie die Fotografie in der Zeitschrift *Die Musik* von Januar 1931 belegt, hatte die Büste im Besitz des Künstlers den Marmorsockel mit abgeschrägten Ecken und dem Namen „Max Reger“, der für Elsa Reger angefertigte spätere Abguss dagegen zunächst einen Mahagoni-Sockel, der auf Wunsch Beneckes 1938 gegen einen schlichten Marmorkubus ohne Aufschrift ausgetauscht worden war.

Auch das Angebot von Stephanie Weisz ist erhalten: Am 20. Januar 1960 berichtete sie von einem Besuch der Sängerin Johanna Egli, die die Büste sehr bewundert habe. Elsa Reger habe wiederholt betont, „kein ihr bekanntes Porträt käme auch nur annähernd, was Ähnlichkeit und den inneren Ausdruck anbelangt, diesem Werk gleich.“⁸⁶ Am 19. März 1961 wiederholte sie ihr Angebot und reduzierte den zunächst erwünschten Preis von 5.000 DM auf 3.500 DM, falls kein Spender zu motivieren sei, damit die Büste in die Stiftung käme, deren Stifterin sie „als die lebensnaheste und beste“ bezeichnet habe. Doch das Kuratorium des Max-Reger-Instituts unter Vorsitz von Professor Dr. Hans Mersmann kam bei Begutachtung der ihm vorliegenden Fotos, auf deren Rückseite Stephanie Weisz die genauen Maße von Büste und Sockel vermerkt hatte, zu einer anderen Ansicht: In seiner 14. Sitzung am 20. Juni 1961 entschied es: „Von einem Ankauf der Reger-Büste des Bildhauers Joseph Weisz wird wegen zu geringer Porträt-Ähnlichkeit des Kopfes Abstand genommen.“⁸⁷

Im April 1966, als Regers 50. Todestag zu einer Neubelebung der Reger-Rezeption führte, nahm Stephanie Weisz die Verhandlung erneut auf: „Der Preis der überlebensgroßen Bronzestatuette, in Wachsgußverfahren, vom Künstler Josef Weisz selbst überarbeitet, verbleibt bei DM 5.000.“ Unter dem Brief vermerkte Schreiber: „Tel. abgelehnt“.⁸⁸ Der Ablehnungsgrund, „daß diese Büste keineswegs porträtähnlich sei und sogar fremde Züge aufweise“, überraschte die Anbieterin außerordentlich, „da diese Beurteilung der Büste in größtem Widerspruch zu der Meinung Nächststehendster von Reger steht, wie Frau Reger, seinem alten Lehrer Lindner, Professor Haas, Dr. Berrsche und anderen Reger-Schülern.“ Das negative Urteil liege vielleicht daran, dass nur Fotografien vorgelegen hätten.⁸⁹

⁸⁵ Brief von Ottmar Schreiber (Max-Reger-Institut) an Otto Benecke vom 5. 2. 1960, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4717.

⁸⁶ Brief von Stephanie Weisz an Ottmar Schreiber (Max-Reger-Institut) vom 20. 1. 1960, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4713.

⁸⁷ Protokoll der 14. Sitzung des Kuratoriums des Max-Reger-Instituts, Max-Reger-Institut.

⁸⁸ Brief von Stephanie Weisz an Ottmar Schreiber (Max-Reger-Institut) vom 25. 4. 1966, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4715.

⁸⁹ Brief von Stephanie Weisz an Ottmar Schreiber (Max-Reger-Institut) vom 31. 5. 1967, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4716.

Gelegenheit, das Original zu sehen, hätte damals eine große Gedenkausstellung geboten, die im Rahmen der Süddeutschen Regertage 1966 anlässlich des 50. Todestags vom 2. bis 30. Mai im Theater-Museum München und vom 21. Juni bis 24. Juli in Regensburg zu sehen und von Alfons Ott, Kurt Dorfmueller und Helmut Rösner konzipiert worden war, die auch für die Redaktion des Katalogs verantwortlich zeichneten.⁹⁰ Da den Ausstellungsmachern die Weisz-Büste bis dahin unbekannt gewesen war, wurde sie auf Stephanie Weisz' Betreiben erst nach der Eröffnung in die Ausstellung integriert, wo sie „die größte Anerkennung der Herren Dr. Ott und Dr. Dorfmueller“ gefunden habe.⁹¹ Wegen ihrer späten Aufstellung fand sie im Katalog keine Erwähnung.

II. 4. Rätsel der beiden Büsten

In der Zwischenzeit war auch das zweite, für Elsa Reger hergestellte Exemplar der Weisz-Büste dem Max-Reger-Institut angeboten worden (siehe Abb. 13). Nach Beneckes Tod im Juli 1964 hatte seine Witwe Trude Benecke am 4. März 1965 dort angefragt, ob an der Büste aus dem Büro ihres Mannes, für die in ihrer Wohnung kein Platz sei, Interesse bestehe oder ob das Institut einen anderen Interessenten kenne. Sie wird einen ähnlichen Bescheid erhalten haben wie die erste Frau des Bildhauers.

Als dem Institut im Februar 1999 von einem Göttinger Händler⁹² telefonisch eine Regerbüste angeboten wurde, deren „Gießerei oder Künstler“ unbekannt war, stellte sich nach Übersendung der Fotos heraus, dass es sich um die Weisz-Büste handelte. Für den Preis von 6.000 DM konnte sie wie anfangs beschrieben für das Max-Reger-Institut erworben werden. Wie selbstverständlich nahm ich an, dass es sich um das lange in Göttingen aufgestellte Exemplar Beneckes aus ehemaligem Besitz Elsa Regers handelte. Dem widerspricht der Sockel: Der vom Max-Reger-Institut erworbene ist der erste Bronzeguss mit dem in der Zeitschrift *Die Musik* abgebildeten Sockel, der im Besitz von Stephanie Weisz verblieben war; dies beweisen auch die Fotos, die diese mit rückseitiger Maßangabe dem Max-Reger-Institut vorgelegt hatte. Durch örtliche Koinzidenz in die Irre geleitet, könnte die zeitliche vielleicht Aufklärung bringen. Im März 1999 gab der Sohn des 1969 in Planegg gestorbenen Künstler dessen schriftlichen Nachlass an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, heute im Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums. Die Büste könnte er zuvor gesondert veräußert haben. Tatsache bleibt, dass es nur zwei vom Künstler selbst überarbeitete Bronzebüsten gab, deren erste sich im Max-Reger-Institut befindet (Abb. 14), während der Standort der zweiten heute unbekannt ist.

⁹⁰ *Süddeutsche Max Reger-Tage 1966. Max Reger Ausstellung 1966. Katalog*, München 1966.

⁹¹ Brief von Stephanie Weisz an Ottmar Schreiber (Max-Reger-Institut) vom 31. 5. 1967, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4716.

⁹² ABC-Auflösungen. Nachlaßabwicklung, Haushaltsauflösungen, Ankauf von Bibliotheken und Sammlungen, Inhaber Frank Schrödter.



Abbildung 13. Josef Weisz, *Max Reger-Büste*, Bronze, 1930, Fotografie des verschollenen 2. Gusses, 1930, Beilage zum Brief von Trude Benecke an Ottmar Schreiber vom 4. 3. 1965. Max-Reger-Institut.



Abbildung 14. Josef Weisz, *Max Reger-Büste*, Bronze, 1. Guss, 1930. Max-Reger-Institut, Pl. 001.