



ST. GALLER ORGELFREUNDE OFSG

BULLETIN OFSG 30, NR. 1, 2012

Mörschwil, im März 2012

Liebe OFSG Mitglieder

Im Namen des Vorstandes möchte ich Sie herzlich einladen zum 1. Anlass in diesem Jahr:

Montag, 23. April 2012, 19:30 Uhr
Kathedrale St. Gallen, (Treffpunkt: Westeingang)

Max Reger
Willibald Guggenmos, Domorganist

Nachdem der letzte Reger-Anlass beinahe 23 Jahre zurückliegt (André Manz: «Ein Abend mit Max Reger» am 23.08.89, OFSG Bulletin 7 Nr. 3, 1989), ist es meines Erachtens eine dringende und vornehme Pflicht, diesem bedeutendsten deutschen Orgelkomponisten nach J.S. Bach einen erneuten Anlass zu widmen. Ich danke Franz Lüthi für die Verfassung des interessanten Bulletins, das einen guten Einblick in das Orgel-Schaffen von Max Reger gibt. Spannend sind die Ausführungen zum Persönlichkeitsbild des Komponisten aus heutiger medizinischer Sicht. Sie korrigieren viele Klischeevorstellungen und bringen uns den Menschen Reger näher. Viele Anekdoten von Max Reger sind legendär (siehe unten) und sind Zeugnis eines Humors, der von der feinen Ironie bis zum derben Witz reicht. Diese Eigenschaft diente offensichtlich als äussere Schale zum Schutz eines sehr empfindsamen, ja gar fragilen Inneren.

Das umfangreiche und bedeutende musikalische Werk von Max Reger ist im öffentlichen Musikleben immer noch wenig existent. Bei einem zunehmenden Verständnis der Orgelromantik nimmt auch das Interesse an Reger zu. Die Akzeptanz seiner Orgelmusik steht aber im Schatten der französischen Orgelsymphonik. Dabei dürften die Ansprüche an die Interpreten eine wesentliche Rolle spielen. Reger selbst hat geschrieben: «Meine Orgelsachen sind schwer ... es gehört ein über die Technik souverän herrschender geistvoller Spieler dazu». Wir freuen uns sehr, dass wir für diesen Anlass unseren Domorganisten Willibald Guggenmos gewinnen konnten. Zweifelsohne erfüllt er die von Reger genannten Anforderungen bestens.

PS: Zwei Anekdoten von Max Reger: Auf der Quittung für ein schlecht honoriertes Konzert unterschrieb er mit «Rex Mager». Brief an einen Kritiker: «Ich sitze im kleinsten Raum des Hauses. Ich habe Ihre Kritik vor mir. Bald werde ich sie hinter mir haben.»

Der Vorstand heisst alle Mitglieder herzlich willkommen und freut sich auf Ihre Teilnahme.

Mit freundlichen Grüssen

Walter Angehrn, Präsident

Übersicht über die Veranstaltungen im Jahr 2012

Montag,
23. April
19:30 Uhr

Kathedrale St. Gallen

- **Max Reger** (Kuhn, IV/P, 74, 1968 / 2008)
Willibald Guggenmos, Domorganist

Donnerstag,
14. Juni,
19:30 Uhr

Katholische Kirche Maria Hilf, Bregenz

- **Orgelvorstellung und -Konzert** (Gebr. Mayer, II/P, 28, 1931)
Gerda Poppa, Organistin in Rankweil und Mitglied des Vorstandes OFSG

Samstag
25. August
ganzer Tag

Orgelfahrt nach St. Urban – Beromünster – Muri

- **St. Urban**, ehem. Klosterkirche **Hans Jürg Bättig**
- **Beromünster**, Chorherrenstift **Urs Lütolf**
- **Muri**, ehem. Klosterkirche **Johannes Strobl**

organisatorische Leitung: Hansjörg Gerig

Zu diesem Tag erscheint ein spezielles Programm mit Anmeldetalon.

Donnerstag,
4. Oktober,
19:30 Uhr

Kirche Wald AR

- **Orgelvorstellung und -Konzert** (Metzler, II/P, 18, 2010)
Wilfried Schnetzler, Organist in Teufen

St.Galler Orgelfreunde (OFSG): www.ofsg.org

Sekretariat: Monika Doebeli, Speicherstrasse 58, 9000 St.Gallen, sekretariat@ofsg.org

Redaktion Bulletins: Hansjörg Gerig, Huebstrasse 7e, 9011 St.Gallen, higerig@bluewin.ch

Für den Inhalt seines Textes ist der jeweilige Autor allein verantwortlich.

Zusammenfassung:

Über Max Reger (1873–1916) und seine Orgelmusik

Als Mensch wie als Künstler war Max Reger für viele Zeitgenossen der Inbegriff von Masslosigkeit und Übertreibung. Ablehnung und Bewunderung haben ihn zeitlebens begleitet. Von seinem immensen Gesamtwerk wurden nach dem Tod fast nur noch die Orgelwerke aufgeführt, die nach allgemeiner Ansicht zum Wertvollsten gehörten, was für dieses Instrument seit Bachs Zeiten geschrieben wurde. Über Regers Vorstellungen von einer idealen Orgel ("Reger-Orgel") ist nur wenig bekannt, da wir von seinen Wünschen an eine Orgel zu wenig wissen. Vielleicht wäre er sogar mit jeder ausreichend grossen Orgel zufrieden gewesen, die fähig war, "das alles 'herzugeben', was verlangt ist". Mehr lässt sich dagegen über die Interpretation seiner Musik aussagen anhand der oft überladenen Anweisungen im Notentext – auch wenn sie die Frage aufwerfen, ob Reger am Ende mit der zeitgenössischen Orgel doch nicht so zufrieden war, wie wir gemeinhin annehmen.

Man hat in Reger einen Vertreter der Moderne wie auch einen konservativen Spätromantiker gesehen. Der Rückgriff auf historisierende Stilmerkmale und Gattungen steht im Gegensatz zu seiner ausgeweiteten, von Brahms, Wagner oder Liszt inspirierten Harmonik. Seine kühnen Modulationsprozesse stossen oft an die Grenzen der Tonalität. Mit den kompositorisch avancierten, hochvirtuosen Orgelwerken macht er die Orgel zum eigentlichen Konzertinstrument. – Bereits die frühen grossen Orgelwerke entsprechen der allgemeinen Stimmung des "Fin de siècle", einem Schwanken zwischen Zukunftsangst und Aufbruchsstimmung – als Ausdruck der Überforderung durch die Pendenzen aus dem 19. Jahrhundert. Auch im musikalischen Schaffen zeigt sich der Drang nach einem Sprengen der zu eng gewordenen Grenzen, die Suche nach einem Neubeginn. So hat Max Reger, der "Inbegriff des Riesenhaften, des Opulenten und Gewaltigen, der Masslosigkeit und Übertreibung" in seinem Ausloten musikalischer Mittel und Grenzen das musikalische Weltbild um die Jahrhundertwende entscheidend mitgeprägt.



Max Reger an der Orgel des Leipziger Konservatoriums 1908

Ausloten musikalischer Mittel und Grenzen

Über Max Reger (1873–1916) und seine Orgelmusik

Franz Lüthi

Das Interesse am musikalischen Schaffen von Max Reger ist mit der zunehmenden Akzeptanz romantischer Orgelmusik gestiegen. Seit dem letzten Bulletin über diesen Komponisten [15] sind immerhin 23 Jahre vergangen. Unter anderem führte in der Zwischenzeit auch die verdienstvolle Tätigkeit der Reger-Institutionen [18, 27] zu einer Reihe weiterer Publikationen, die eine Neubearbeitung des Themas rechtfertigten (siehe Literaturverzeichnis Seite 33). Ausführlich im früheren Bulletin beschriebene Aspekte wurden nach Möglichkeit nicht oder nur cursorisch wiederholt. Musikalisch weniger Bewanderte mögen Texte mit allzu schwierigen Insider-Passagen – für die ich mich entschuldige – getrost überlesen in der Hoffnung, dass bei weiterer Lektüre doch noch die eine oder andere interessante Stelle zu finden ist, die zum besseren Verständnis von Regers Werk beiträgt.

1. Biografische Daten

- | | |
|---------|---|
| 1873 | Geburt in Brand (Franken):
Max (Johann Baptist Joseph Maximilian) Reger. |
| 1874 | Umzug der Familie nach Weiden bei Bayreuth. |
| 1884 | Beginn des Unterrichts beim Organisten Adalbert Lindner. |
| 1889–95 | Schüler von Hugo Riemann in Sondershausen, später Wiesbaden. |
| 1893–98 | Enttäuschungen: gedruckte Werke werden kaum aufgeführt. |
| 1896 | Konservatorium Wiesbaden: Lehrer für Klavier und Harmonielehre als Nachfolger Hugo Riemanns. |
| 1896–97 | Militärjahr; Entlassung wegen Fussverletzung (und psychischer Nichteignung?) |
| 1897 | Beginn der Freundschaft mit dem berühmten Orgelvirtuosen Karl Straube. |
| 1898 | Teils wahnhaft depressive Störungen; Rückkehr ins Elternhaus (Weiden). |
| 1900 | Weiden: harte Zeit, Zweifel und Misserfolge, will den gefundenen eigenen Weg "consequent u. unbeirrt" weiter gehen. |
| 1901 | Umzug nach München, wo Reger unterschiedlich akzeptiert wird. |

- 1902 Heirat mit Elsa von Bercken, geb. von Bagienski.
- 1905–06 Lehrer für Kontrapunkt an der Königlichen Akademie München.
- 1907 Berufung nach Leipzig: Ernennung zum Professor für Komposition am Konservatorium; ausserdem bis 1908 Universitätsmusikdirektor.
- 1908 Dr. phil h.c. (Universität Jena) und 1910 Dr. med. h.c. (Universität Berlin).
- 1911 Hofkapellmeister des Herzogs von Meiningen.
- 1915 Übersiedelung nach Jena.
- 1916 Plötzlicher Tod, vermutlich an Herzleiden. Die Urne blieb zunächst im Arbeitszimmer in Jena; 1922 Überführung auf Wunsch von Elsa Reger nach Weimar, 1930 Beisetzung auf dem Waldfriedhof in München.

Ein interessantes Zeugnis über den Knaben Max Reger stammt von Adalbert Lindner, seinem ersten Musiklehrer und späteren Freund:

Der in seinen ersten Lebensjahren sehr zarte Junge war keineswegs zimperlich oder ein Stubenhocker, sondern wurde schnell zu einem sportlichen Knaben, der gut schwamm sowie unter dem Namen 'springender Hirsch' als Häuptling eines Indianerstamms in Weiden herumtobte. Er wuchs völlig normal auf und hatte nichts von einem Wunderkind an sich. *[zit. nach 8, S. 212].*

Etwas später schreibt Lindner über den Musikunterricht bei Vater Reger, der immerhin selbst Musiklehrer war:

[...] Ebenso früh begann der Musikunterricht, zunächst bei den Eltern. Am Klavier unterwies ihn die Mutter; in die Anfangsgründe des Spiels von Orgel, Violine und Violoncello führte ihn der Vater ein. Diese Periode dauerte sechs Jahre und ist vielleicht nicht die beste Zeit in der Ausbildung Max Regers gewesen. Ich kann mich nicht daran erinnern, in dieser Zeit den kleinen Mann einmal am Klavier gehört zu haben. Man legte in der Familie anscheinend nicht allzu grosses Gewicht auf die Sache und sprach wenig darüber. *[zit. nach 8, S. 212].*

Mit 14 Jahren spielte Reger in einem Schülerkonzert bereits unter anderem Beethovens "Mondscheinsonate" und vertrat seinen Lehrer Lindner als Organist in der Stadtpfarrkirche.

1888 entschloss sich der 15-Jährige unter dem Eindruck der Bayreuther Festspiele, Musiker zu werden – befremdend für den Vater, der ohnehin an der musikalischen Begabung seines Sohnes zweifelte. Verständnis fand der junge Mann beim bekannten Musikwissenschaftler Hugo Riemann, der ihn 1889 als Schüler für Orgel und Kontrapunkt aufnahm. Reger nannte später diese Zeit die glücklichste in seinem Leben. Enorm rasch erlernte er das Kompositionshandwerk, das im Verständnis Riemanns vor allem die Polyphonie (Bach) und die klassisch-romantische

Tradition (Beethoven – Brahms) umfasste. Für seine ersten Werke erhielt Reger bereits 1891 anerkennende Worte von Johannes Brahms. Die einseitige Bevorzugung von Brahms und der klassischen Meister durch Riemann sowie seine Ablehnung der zeitgenössischen Komponisten Bruckner, Hugo Wolf und Richard Strauss führte zu Spannungen zwischen dem Meister und seinem Schüler. Bei allem Interesse für die alten Meister übte die neue Chromatik und Enharmonik von Wagner und Liszt, ihre kühnen formalen Anlagen und das Vordringen in neue seelische Bereiche eine besondere Anziehung aus auf den jungen Reger. Neues suchend trennte er sich daher von seinem Lehrer Riemann. – Trotz erster bedeutender Kompositionen und erster Auftritte als Pianist folgten wechselhafte Zeiten mit fehlender Anerkennung. Depressiv-wahnhafte Störungen gingen mit Alkoholphasen einher, so dass der junge Musiker 1898 nach Weiden ins Elternhaus zurückkehrte. Dort fand er offensichtlich wieder zu sich selbst zurück und beschloss, den gefundenen eigenen Weg "consequent u. unbeirrt" weiter zu gehen. 1901 übersiedelte er nach München, wo er sich mehr musikalische Anregungen erhoffte als in der Oberpfalz.

1902 verheiratete sich Max Reger mit Elsa von Bercken, die er seit 1893 kannte. Die Ehe der aus vornehmerem Haus stammenden Ex-Frau eines Offiziers war 1899 geschieden worden. Jahrelang hatte die Umworbene Regers Anträge abgelehnt und erst nach Beteuerungen, von Alkoholproblemen frei zu sein, in eine Heirat eingewilligt. Die Heirat des Katholiken Reger mit einer protestantischen und obendrein geschiedenen Frau führte zu Schwierigkeiten in beiden Herkunftsfamilien. Alkoholprobleme und Gewalttätigkeiten [8] trübten die spätere Partnerschaft wie auch wiederholte Intrigen von Elsa Reger, die offensichtlich ihre Träume mit dem "zur linken Hand" geheirateten Ehemann nicht erfüllt sah. Reger fühlte sich in vornehmer Gesellschaft nie wohl. Die Ehe blieb kinderlos; zwei Töchter wurden 1909 adoptiert.

Nach einem erneuten gesundheitlichen Zusammenbruch 1906 [8] folgte ab 1907 eine besonders intensive Schaffensphase mit Konzertreisen nach Wien, Amsterdam, Antwerpen und Basel. Die Berufung zum Universitätsmusikdirektor nach Leipzig im Jahre 1907 war nicht ganz unumstritten [24], weswegen Reger zunächst zögerte, die Stelle anzutreten. Seine Hauptaufgabe umfasste die Leitung des Akademischen Männergesangsvereins St. Pauli. Dort konnte er das musikalische Niveau und die üblichen Trinkgelage nicht akzeptieren. So gab er die Stelle schon nach einem Jahr wieder auf.

Von den verliehenen akademischen Würden (Professor am Königlichen Konservatorium in Leipzig und zwei Ehrendokortitel) ist vor allem die Begründung des Dr. med. h.c. speziell: Reger schildere mit seiner Musik (scheinbar bezogen auf das Klavierquartett d-Moll op. 113) die Nervenkrankheiten der Patienten [24]. Eine andere Version besagt: "quod aegrotos sullevat musica eius" ("weil er durch seine Musik Kranke aufrichtet") – ein Paradoxon im Hinblick auf die damalige Kritik (vgl. [15]).

Ausgedehnte und intensive Konzertreisen – mit wechselnden psychischen Erschöpfungszuständen – setzte Reger auch von Leipzig aus fort. Zu einer Zeit, wo er im übrigen Deutschland bei den Konzerten begeistert aufgenommen wurde, zeigten sich in Leipzig die konservativ-bürgerlichen Abonnenten des Gewandhauses seiner Musik gegenüber zurückhaltend. Als Professor am Königlichen Konservatorium war er trotz seiner strengen, zuweilen sarkastischen Art geschätzt als Vermittler einer soliden Kompositionstechnik.

1911 folgte Reger einer Berufung als Kapellmeister der berühmten Hofkapelle des Herzogs von Meiningen, zusätzlich zu seiner Leipziger Tätigkeit. Damit erfüllte sich ein von ihm lange gehegter Wunsch [24]. Einmal mehr entschloss er sich, den Alkoholkonsum aufzugeben, womit er eine gewisse Zeit erfolgreich war. Auch hier überfiel ihn immer wieder das lähmende Gefühl, vom Publikum nicht anerkannt und missverstanden zu werden. Wegen einer erneuten psychischen Krise, verbunden mit Alkoholkonsum, sah er sich gezwungen, die Tätigkeit am Meininger Hof 1914 wieder aufzugeben.

1915 hatte Reger in Jena eine Villa erworben. Trotzdem setzte er die Lehrtätigkeit in Leipzig fort und fuhr wöchentlich dorthin. 1916 starb er während eines Leipziger Aufenthalts, vermutlich an einem Herzleiden.

2. Regers Schaffen mit besonderer Berücksichtigung der Orgelwerke

Das umfangreiche Werk Regers enthält 146 Opus-Nummern. Unter einer Nummer finden sich oft mehrere Einzelwerke; zahlreiche Arbeiten sind nicht nummeriert, so dass Regers Werk insgesamt zirka 1000 in sich geschlossene Stücke aufweist. Die späten Opuszahlen richten sich nicht nach der Entstehungszeit, sondern nach der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung. Die frühen Jugendwerke hat der Meister einmal als

"heillosen Blödsinn" bezeichnet und gebeten, erst die Werke ab op. 27 für vollwertig zu zählen mit Ausnahme von op. 20.

Liste der Werke Max Regers

- Orgelwerke mit und ohne Opus-Zahl
- Werke für Harmonium
- Orchesterwerke
- Werke für Soloinstrument mit Orchester (Violine, Klavier, Horn)
- Kammermusik
- Klaviermusik
- Violinmusik solo
- Vokalwerke

Neben der Orgel- und Klaviermusik umfasst das Werk Regers also auch Kammermusik, Lieder, Chorwerke, Orchesterwerke sowie Bearbeitungen alter Meister. Besonderes Augenmerk richten wir in unserem Zusammenhang auf sein Orgelschaffen. Bis zum Jahre 1910 hat er neue Kompositionen zu allen für ihn bedeutenden Gattungen der Orgelmusik beigetragen.

Auch das folgende Werkverzeichnis soll sich beschränken auf die Orgelwerke mit dem wichtigen Hinweis, dass diese – wie bei J. S. Bach – keineswegs identisch sind mit dem Gesamtwerk des Meisters.

Orgelwerke mit Opus-Zahl

- Drei Orgelstücke op. 7 (1892): Präludium und Fuge C-Dur; Fantasie über "Te Deum laudamus"; Fuge d-Moll
- Suite e-Moll op. 16 "Den Manen Bachs" (1894/95)
- Phantasie über den Choral "Ein' feste Burg ist unser Gott" op. 27 (1898)
- Phantasie und Fuge c-Moll op. 29 (1898)
- Phantasie über den Choral "Freu' dich sehr, o meine Seele!" op. 30 (1898)
- Erste Sonate fis-Moll op. 33 (1899)
- Zwei Phantasien über die Choräle "Wie schön leucht' uns der Morgenstern" und "Straf mich nicht in deinem Zorn" op. 40 (1899)
- Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 (1900)
- Sechs Orgeltrios op. 47 (1900): Canon, Gigue, Canzonetta, Scherzo, Siciliano, Fuge.
- Drei Phantasien über die Choräle "Alle Menschen müssen sterben", "Wachet auf. ruft uns die Stimme", "Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!" op. 52 (1900)
- Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen op. 56 (1904)
- Symphonische Phantasie und Fuge op. 57 (1901)

- Zwölf Stücke für die Orgel op. 59: Präludium, Pastorale, Intermezzo, Canon, Toccata, Fuge, Kyrie, Gloria, Benedictus, Capriccio, Melodia, Te Deum (1901)
- Zweite Sonate d-Moll op. 60 (1901)
- Monologe, 12 Stücke op. 63 (1901/1902)
- Zwölf Stücke op. 65 (1902): Rhapsodie cis-Moll, Capriccio G-Dur, Pastorale A-Dur, Consolation E-Dur, Improvisation a-Moll, Fuge a-Moll, Präludium d-Moll, Fuge D-Dur, Canzone Es-Dur, Scherzo d-Moll, Toccata e-Moll, Fuge E-Dur.
- 52 leicht ausführbare Choralvorspiele für die Orgel zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen op. 67 (1902)
- Zehn Stücke op. 69 (1903): Präludium e-Moll, Fuge e-Moll, Basso ostinato e-Moll, Moment musical D-Dur, Capriccio d-Moll, Toccata D-Dur, Fuge D-Dur, Romanze g-Moll, Präludium a-Moll, Fuge a-Moll
- Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-Moll op. 73 (1903)
- Dreizehn Choralvorspiele op. 79b (meist 1901–03)
- Zwölf Stücke op. 80 (1904): Präludium e-Moll, Fughetta e-Moll, Canzonetta g-Moll, Gigue d-Moll, Ave Maria Des-Dur, Intermezzo g-Moll, Scherzo fis-Moll, Romanze a-Moll, Perpetuum mobile f-Moll, Intermezzo D-Dur, Toccata a-Moll, Fuge a-Moll
- Vier Präludien und Fugen op. 85: cis-Moll, G-Dur, F-Dur, e-Moll (1904)
- Zweite Suite g-Moll op. 92 (1905)
- Introduction, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127 (1913)
- Neun Stücke für Orgel op. 129 (1913): Toccata d-Moll, Fuge d-Moll, Kanon e-Moll, Melodia B-Dur, Capriccio g-Moll, Basso ostinato g-Moll, Intermezzo f-Moll, Präludium h-Moll, Fuge h-Moll
- Dreissig kleine Choralvorspiele op. 135 a (1914)
- Phantasie und Fuge d-Moll op. 135 b (1916)
- Sieben Orgelstücke op. 145 (1915/1916): Trauerode, Dankpsalm, Weihnachten, Passion, Ostern, Pfingsten, Siegesfeier.

Orgelwerke ohne Opus-Zahl

Unter anderem sind alle in Leipzig entstandene Werke (1907–1911) ohne Opuszahl.

- O Traurigkeit, o Herzeleid (1894)
- Komm, süsßer Tod (1894)
- Introduction und Passacaglia d-Moll (1899)
- Wer weiss, wie nahe mir mein Ende (1900)
- Orgelpräludium c-Moll (1900)
- Fuge c-Moll (ca. 1900)
- Variationen und Fuge C-Dur über "Heil, unserm König Heil" ("Heil dir im Siegerkranz") (1901)
- Christ ist erstanden von dem Tod (1901?)
- Präludium und Fuge d-Moll (1902)
- Postludium d-Moll (1903)
- Schule des Triospiels, Joh. Seb. Bachs zweistimmige Inventionen, für Orgel dreistimmig bearbeitet, zusammen mit Karl Straube (1903)
- Romanze a-Moll für Harmonium, Orgelfassung vom Komponisten (1904)
- O Haupt voll Blut und Wunden (1904?)

- Es kommt ein Schiff geladen (1905)
- Präludium und Fuge gis-Moll (1906)
- Wie schön leucht' uns der Morgenstern (1908?)
- Präludium und Fuge fis-Moll (1912)

Entwicklung zum eigenen Stil

Durch Hugo Riemann hatte der junge Musiker, zusammen mit einem soliden Unterricht in Kompositionstechnik und Polyphonie, Zugang zu den alten Meistern Bach und Beethoven erhalten wie auch zu Johannes Brahms. Als junger Erwachsener löste er sich zunehmend von diesen ästhetischen Normen und befasste sich in Abkehr von Riemann mehr mit den Zeitgenossen Richard Wagner und Franz Liszt. Doch später bekannte er: "Der Brahmsnebel wird bleiben – mir ist er lieber als die Glut-hitze von Wagner." (*zit. nach Wikipedia, Stw. Max Reger, 23.01.2012*).

Bei all dem blieb das Werk J. S. Bachs prägend auf den musikalischen Werdegang von Max Reger, wesentlich auch die Gattungen seiner Orgelmusik wie auch die Verwendung des protestantischen Chorals. Diese "Prägung" durch Bach und die alten Meister bedeutet aber nicht epigonale Nachahmung oder Verlegenheit in der Suche nach musikalischem Material, sondern schöpferische Aktualisierung mit neuen Mitteln. Krummacher ([13], S. 34) schreibt dazu:

Das Thema 'Reger und Bach' erweist sich also erst dann als fruchtbar, wenn man sich von einer personalen Fixierung auf Bach ebenso löst wie von der Vorstellung seiner Nachahmung durch Reger. Das Verhältnis bedeutender Komponisten zueinander hat nichts mit Vorbildern oder Einflüssen zu tun, sondern gleicht eher einem produktiven Diskurs über Voraussetzungen, Aufgaben und Lösungen. [...] Regers kompositorische Rezeption lässt sich als höchst reflektierte Auseinandersetzung begreifen. Genau besehen gibt es nämlich kaum ein bedeutendes Werk von Reger, das auf ein konkretes Modell Bachs zurückzuführen wäre. [...].

Reger hat ungefähr 350 Werke früherer Meister – vorwiegend Bach, Mozart und Beethoven, aber auch Brahms und Wagner – bearbeitet. Vor allem aus dem Klavierwerk J. S. Bachs besorgte er mehrere Versionen für Orgel: aus dem Wohltemperierten Klavier die Nummern BWV 849, 866, 867, 870, 872, 884, 885; ferner die meisten Toccaten und Fugen für Clavier sowie die zweistimmigen Inventionen in einer Trio(!)bearbeitung. Diese Neuschöpfungen sind übrigens nicht leichter zu spielen als das Original von Bach.

Eine allgemeine **Bemerkung zur Interpretation** der Werke alter Meister im 19. und frühen 20. Jahrhundert, also auch der Zeit Regers, drängt sich hier auf. Bei allem

Fortschritt der musikwissenschaftlichen Erkenntnis über die heutige historisch informierte Aufführungspraxis muss man bedenken, dass zur Zeit der Romantik und Spätromantik die "authentische Aufführungspraxis" kaum interessierte. Die Musiker dieser Zeit interpretierten etwa die Werke Bachs im damals zeitgenössischen, also romantischen Stil – dies nicht (nur) aus Unkenntnis der historischen Aufführungspraxis. Sie fühlten sich vielmehr verantwortlich gegenüber den Komponisten, diese alten, nicht mehr "aktuellen" Werke den Hörer/innen in ihrem aktuellen – also romantischen – Zeitgeist nahe zu bringen, um sie verständlich zu machen.

Ähnlich verhält es sich auch mit den Bearbeitungen Bachscher Werke durch Reger: Der teilweise romantische Satz sollte die barocke Satzstruktur entsprechend den eigenen, orchestral bestimmten Idealvorstellungen der Zeit klanglich füllen oder polyphonisch verdichten [11]. So empfindet Reger etwa Bachs Choralvorspiele als "symphonische Dichtungen en miniature", die ihn "geradezu an R. Wagners grandiosen Styl" erinnern (*zit. nach [22], S. 123*) [a].

Schliesslich sind auch Regers Eigenkompositionen, die sich an eine barocke Form anlehnen, unter dem Aspekt der musikalischen Errungenschaften Regers zu verstehen [22]: Die Fuge wird dargestellt als gigantisches Klanggemälde. Der Orgelchoral wird zur mehrteiligen Choralfantasie. Die symphonische Durcharbeitung entspricht dem spätromantischen Orchesterapparat, der auf die damalige Orgel übertragen wird, dabei mit extremen Dynamikänderungen (pppp bis ffff) und gelegentlich bis zu einem 12-stimmigen Satz ausgeweitet. Kleine Notenwerte und Überpunktierungen zeigen auch im Notenbild die Absicht einer hochromantischen Expressivität. Die Harmonik wird immer stärker chromatisiert und mit immer kühneren Dissonanzen ausgedrückt, die allerdings im Spätwerk etwas abklingen.

Andererseits finden sich besonders in den Choralfantasien auch gegensätzliche, an die Ursprungsformen erinnernde Stilelemente [6]: "Barocke" Pedalsoli, Schlussfuge, variationenartige Abschnitte, deren innere Dramaturgie aber eher mit den symphonischen Dichtungen von Franz Liszt verwandt sind.

Den Repräsentanten der historisierenden Orgelbewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fehlte das Verständnis für Regers Epoche. Sie sahen in ihm gewissermassen den missratenen Kontrapunktiker und

a) Ob Hans Klotz (vgl. Seite 27) mit seiner umstrittenen barockisierenden Neuausgabe von Regers Orgelwerken (1956–1966) nicht Ähnliches tat, wenn auch in reduzierender und vielleicht anachronistischer Weise, sei dahingestellt.

Bach-Verunstalter. Man kritisierte die nicht orgelgemässe Kompositionsweise (*siehe Walcha, Seite 21*) und versuchte, Reger in das barocke Orgelverständnis einzufügen (Karl Straube um 1940 oder Hans Klotz [12]).

3. Max Reger und sein soziales Umfeld

Die von Emotionen geprägte, kühne, eruptive und exzessive Art Max Regers offenbart sich deutlich auch in seiner Musik. Sein wechselhafter **Seelenzustand** hat sich in extremer Form immer wieder auch als Krankheit geäussert. Teils helfend, teils fast bevormundend stand ihm der Freundeskreis bei, zumal solche Zustände oft mit exzessivem Alkoholkonsum und Hilfsbedürftigkeit einhergingen. Ohne Zweifel wurde unser Bild von Max Reger zu einem grossen Teil von dieser helfenden Umgebung geprägt und damit bald abwertend, bald beschönigend, verzerrt.

Regers Psyche ist in der Literatur ein häufiges und beliebtes Thema. Ein Exkurs aus medizinischer Sicht sei daher erlaubt. Nach den Beschreibungen litt der Musiker zweifellos an depressiven, vermutlich manisch-depressiven Störungen (heutige Bezeichnung: unipolare, bezw. bipolare affektive Störung) mit wohl teilweise wahnhaften Episoden. Äussere Umstände, die bei Max Reger immer wieder als Ursache dieser depressiven Phasen herangezogen werden (Überarbeitung, mangelnde Anerkennung, vernichtende Kritiken) sind keine hinreichenden Erklärungen und werden von vielen Menschen gut vertragen, insbesondere auch von Kunstschaffenden. Der Alkoholismus mag eine isolierte Störung gewesen sein, kommt aber zusammen mit bipolaren Störungen oft vor. Es scheint manchmal, als ob viele dieser Patienten in ihrer überschüssigen manischen Phase in einen schweren Alkoholexzess geraten, andererseits auch ihre depressive Phase mit Alkohol zu "mildern" versuchen ("Quartalstrinker") – was natürlich die sozialen Probleme verstärkt. Die übermässige Arbeitswut, die immer wieder bei Reger beschrieben wird, lässt sich – wenigstens in ihrer extremsten Ausprägung – im Rahmen einer manischen Episode erklären, die dann oft von einer depressiven Phase gefolgt wird und für die Umgebung den Eindruck einer "Überarbeitung" macht.

Reger ist als Kunstschaffender nur zu verstehen, wenn man sich löst vom Klischee eines Manikers mit krankhafter Arbeitswut oder eines Alkoholikers und menschlichen Versagers. Zwar mögen manische Phasen die Exklusivität und Kühnheit seines Schaffens ein Stück weit sogar beflügelt haben. Erstaunlich ist, dass es dem Meister trotz seines lebenslangen Leidens, trotz des teilweise krankhaften Getriebenseins möglich war, seine Ideen zu strukturieren und ein derart immenses, grossartiges Werk zu schaffen.

Bereits gegen Ende der Ausbildung bei Riemann, zirka 1895, hatten sich erste depressive Symptome bemerkbar gemacht, die sich während

der Militärzeit 1896/97 verstärkten. Reger sei wiederholt im Arrest gewesen, teils wegen eines Fussproblems auch im Lazarett, man habe bei ihm auch krankhafte "Idiosynkrasie" (eine Modediagnose) und sogar Geisteskrankheit vermutet. Schliesslich wurde er aus dem Militär entlassen. Es folgte eine schwierige Zeit mit Alkohol- und Betäubungsmittelkonsum, mit Gewalttätigkeiten und teilweise gar Polizeikontakt. Reger machte damals auch enorme Schulden. In einem aggressiv-wahnhaften Zustand kehrte er 1898 – betreuungsbedürftig und ohne Examen – zu den verzweifelten Eltern nach Weiden zurück.

Die ungewöhnlich vielen Kompositionen mit dem Thema "Tod und Auferstehung" [28] entsprechen zwar teilweise der Zeitströmung. Sicher sind sie auch Ausdruck des eigenen Umgangs mit depressiven Stimmungen. An seinen Freund und früheren Lehrer Adalbert Lindner schreibt Reger als 21-Jähriger:

Ich habe mit allen Freuden und Genüssen des Lebens vollkommen abgeschlossen, bin so düster und verbittert geworden. Ich bin so schwer zu behandeln, dass hier allgemein die Redensart gilt: Mit Reger kann kein Mensch verkehren. (zit. nach [28], S. 11).

Trotz seiner enormen Produktivität muss Reger minutiös gearbeitet und an seinen Werken oft unglaublich gelitten haben. Sie entstanden meist in mühsamer, wochenlanger Arbeit. Entsprechend sind die Autographe oft besonders sorgfältig verfasst und ästhetisch eine Augenweide. 1903 schrieb er dem Musikwissenschaftler Theodor Kroyer:

O, glauben Sie nicht, wie sehr ich unter meiner unglückseligen Veranlagung, immer u. immer an mir, meinen Leistungen selbst zu zweifeln, leide – u. je älter ich werde, desto öfter kommen diese Stunden! Wohl 'gebäre' ich in Anbetracht meiner grossen Produktivität für den oberflächlichen Anschein mit grosser Leichtigkeit – aber das Gegentheil ist der Fall – selbst das aller kleinste Lied ist für mich geradezu eine Qual – nicht deshalb, weil mir nichts einfiel – nein, deshalb, weil die Zweifel an meiner musikalischen Begabung überhaupt immer grösser werden, und ich immer das Gefühl trage, das Erträumte doch nicht erreichen zu können. (zit. nach [16] S. 8).

Vor allem bei seinen Spätwerken stellt man eine zunehmende Selbstkritik fest. Seiner Frau Elsa teilte er mit:

[...] Jedes neue Werk kostet mich so eine Depression [...] Und trotzdem ich doch jene kolossale Kompositionstechnik habe – nie, nie bin ich mit so einem Werk zufrieden! [...]. (zit. nach [28], S. 16).

Ein wichtiger Weggefährte Regers seit 1898 war der als grosser Virtuose berühmte Organist **Karl Straube** (1873–1950), der die meisten von

Regers Orgelwerken von der Entstehung an mit wertvollen und kritischen Anregungen begleitete und zur Uraufführung brachte. Auch menschlich war Straube jederzeit für ihn da, besonders in schwierigen Phasen, so auch kurz vor seinem Tod. Allerdings schränkte er Reger oft mehr ein, als es nötig schien.

Straube war überzeugt von Regers Genialität, gestand ihm ein instinktives Handeln und treffsicheres Denken zu. Sein von bürgerlichen und rationalen Vorstellungen geprägtes Weltbild verriet aber vielfach ein eher oberflächliches Verständnis für den genialen Reger, der seines Erachtens zu wenig Kultur habe und zu wenig geistige Schulung; es fehle ihm an drängendem Willen zu einer durchdachten und gesicherten Erkenntnis [1]. Diese Äusserung zeigt die deutliche Verschiedenheit Straubes gegenüber dem – schon aus seiner depressiven Veranlagung heraus – tiefgründig denkenden, kritischen Reger, der zur Opposition gegenüber Zeitströmungen neigte und auch selbst immer wieder Misserfolge und Depressionen durchlitten hatte. Die Vereinfachung Straubes, wonach es im Leben Regers nichts als "Wirrnisse und Durcheinander" (*zit. nach [1]*) gebe, ist ein typisches Beispiel, wie die Umgebung mit dem vielfach als "schwach" empfundenen Genie umging. Als Einziger hat Karl Straube noch kurz vor seinem Tod mit ihm gesprochen: Am Abend eines wöchentlichen Leipzig-Aufenthaltes begleitete er ihn wegen Unwohlseins in sein Hotelzimmer und verabschiedete sich auf dessen Weisung. Wenige Stunden danach verstarb Max Reger.

Wie erwähnt, war die **Ehe mit Elsa von Bercken**, einer aus vornehmem Hause stammenden Frau, wenig harmonisch. Die Partnerin des offenkundig nicht einfachen Musikers konnte sich nicht von einem Wunschbild lösen, dem ihr Mann in keiner Weise entsprechen konnte. So spielte sie eine oft ambivalente, zuweilen intrigierende Rolle. Andererseits muss sich Elsa Reger auch umsichtig [16] um ihren Mann gekümmert haben und war nach dessen Tod eifrig um seine – vielleicht auch um ihre – Anerkennung bemüht (vgl. Elsa-Reger-Stiftung). Durch die Inkonsequenz in der Sorge um den Nachlass stand sie diesem Anliegen oft selbst im Weg. Auch ihre Berichte über spiritistische Kontakte zu ihrem verstorbenen Ehemann [10], die man fast als Versuch einer Apotheose deuten könnte, stiessen weitherum auf Unverständnis.

Max Reger fühlte sich nie wohl in vornehmer Gesellschaft und zeigte auch – vielleicht teils mit gespielter Ironie – wenig Wertschätzung für

akademische Titel. Während auf der früheren Visitenkarte noch zu lesen war:

*Hofrat, Professor Dr. phil. et med.
Max Reger
Herzogl. Sachsen-Meiningischer Hofkapellmeister*

lautete seine Visitenkarte später nur noch lakonisch: "Reger" [16]. Möglich ist auch, dass er diese Titel bei mittlerweile gestiegenem Bekanntheitsgrad vernachlässigen konnte.

Reger widersetzte sich allem Gewöhnlichen und blieb damit einem Prinzip treu, das er auch in seiner Musik zum Ausdruck brachte. In seinem wohl normalen schöpferischen Grundbefinden war er ein stets **getriebener, überaktiver Mensch**. Freilich sind die zeitweise manischen (bzw. depressiven) Phasen als eine krankhafte Übersteigerung dieses Grundbefindens zu werten. In seiner Ausdrucksweise brauchte er gerne Superlative ("schleunigst", "dringlichst"), in der Schrift verwendete er häufig (oft mehrfache) Unterstreichungen und Ausrufezeichen. Auch sein Essen war oft masslos. Als Raucher soll er gelegentlich bis 50 Zigarren innert zwei Tagen geraucht haben. So sehr er auch exzessiv Alkohol konsumierte, brauchte er diesen doch nicht zum Komponieren: "Im Dusel komponiert niemand, auch das Genie nicht" (vgl. [15]).

Max Regers oft polteriges Äusseres verbarg einen innerlich hochsensiblen Menschen mit einem feinen Gespür auch für soziale Probleme. Gegen Ende seines Lebens wurde er vielfach mit nationalistischen Strömungen in Zusammenhang gebracht, zum Beispiel im Zusammenhang mit der 1914 komponierten "Vaterländischen Ouvertüre" op. 140. Regers Charakter und viele seiner Äusserungen sprechen gegen eine solche Grundhaltung, auch die Verweigerung der Unterschrift für ein Manifest, das den Krieg als Kampf für die deutsche Kultur hätte darstellen sollen.

Reger hat sich gerne als "**Accordarbeiter**" bezeichnet (vgl. [24]). Diese ironische gemeinte Berufsbezeichnung sollte wohl als Anspielung auf seine geradezu industriell anmutende Produktivität hinweisen. Zeitlebens bewältigte er ein ausserordentlich grosses Arbeitspensum: als schöpferischer Komponist und als Bearbeiter fremder Werke wie auch in seiner Unterrichts- und Konzerttätigkeit. "Accordarbeiter" sollte ausserdem auf sein besonderes Markenzeichen hinweisen und seine Arbeit an eigenwilligen Akkorden und spannungsreichen harmonischen Verbindungen charakterisieren.

Reger war ein guter Improvisator auf der Orgel und am Klavier. Wiederholt liess er verlauten, dass seine organistischen Fähigkeiten nach 1895 mangels Übung nicht mehr besonders gut waren; Fremdurteile sprechen teilweise dagegen. Etwas ungewöhnlich war sein Dirigierstil, wie eine bekannte Karikatur darstellt: Der klobige Taktstock wird mit fester Hand gehalten; die Zeichengebung ist beinahe ungeschickt überdeutlich.

4. Die Orgel Regers

Um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts bemühten sich besonders die Anhänger der sog. Orgelbewegung, für die Musik Regers eine barocke bzw. neobarocke Orgel zu postulieren. Heute erachtet man allgemein die deutsch-romantische Orgel um die Wende zum 20. Jahrhundert als geeignet für die Musik Regers. Entsprach sie seinen Wunschvorstellungen? Einige Orgeln im Umfeld Regers, ein Exkurs über die Rolle der Neo-Barockorgel bei Reger, dann auch Gedanken über einige Interpretationsprobleme sollen die Fragwürdigkeit einer vorschnellen Bezeichnung "Reger-Orgel" deutlich machen.

Orgeln im Umfeld Regers

Es gibt bis jetzt keine überzeugenden Hinweise, dass Reger irgendwann eine Orgeldisposition selbst entworfen hätte [31]. Auch weitere Kriterien, die er selbst an eine Orgel stellte, sind kaum bekannt. Ferner wissen wir nicht, ob er durch eine von ihm gespielte Orgel jemals zur Komposition eines Werkes inspiriert wurde – etwa im Gegensatz zu J.S. Bach. Immerhin seien im Folgenden einige Orgeln erwähnt, die Reger kannte und über die er sich zum Teil äusserte.

Lindners Biografie berichtet, dass Vater Reger für seinen Sohn ein offenbar merkwürdiges Haus-Übungsinstrument aus einer alten Kirchenorgel herrichtete [5]. Dass dieses Instrument den Knaben orgelbaulich wesentlich prägte, wäre denkbar, ist aber nicht bekannt. Als Schüler bei Lindner übte Reger auf einer Orgel mit nicht mehr zeitgemässer kurzer Oktave. Während der Ausbildung bei Riemann spielte er oft auf der Marktkirchenorgel in Wiesbaden (Walcker 1863). Diese Orgel mit mechanischen Kegelladen und Barkerhebel besass diverse Spielhilfen, zum Beispiel Fusstritte zur Ankoppelung der oberen Manuale, 4 Kollektivzüge, einen Jalousieschweller und auch ein Registercrescendo ([31];[5], S. 10).

Als weiteres charakteristisches Instrument für die frühe Orgelmusik Regers gilt die Sauer-Orgel im Willibrordi-Dom in Wesel (vgl. [15]; *Disposition* S. 45). Hier wirkte Karl Straube in den Jahren 1897 bis 1902 als Organist und spielte in dieser Zeit alle grossen Orgelwerke Regers. Diese Kegelladen-Orgel besass bereits teilweise pneumatische Traktur und einen Rollschweller ([5] S. 12–13).

Gemäss Walcker-Mayer [31] soll Reger schon um das Jahr 1900 den Registerschweller gekannt (und angewendet?) haben. Er schreibt dazu:

Eine sehr grosse Bedeutung für die Orgelmusik Regers hat der Registerschweller. Wo Reger seine grössten Crescendi fordert, können diese in so kurzen Zeiträumen nur durch einen Registerschweller bewältigt werden. Da dies aber oft auch bei Doppelpedalstellen verlangt wird, ist dann zwangsläufig eine Hilfseinrichtung für den Registerschweller erforderlich. Diese Einrichtung wurde von dem Registranten betätigt. Es gab verschiedene Ausführungen, und zwar waren diese Einrichtungen alle ausserhalb des Bereiches des Organisten. Die Crescendo-Einstellung konnte mit einem Handrad, einem Hebel, einer Walze oder einem Tritt vorgenommen werden. Nach dem Krieg sah ich in alten Orgeln an der Spieltischseite eine Zeigereinrichtung, die sehr leicht verstellbar war und eine grössere Skala hatte. [31].

Aufschlussreich für die damalige Registrierpraxis, aber nicht spezifisch für Reger, ist die Register-Reihenfolge in der Spieltisch-Anordnung, die der Abfolge des Registerschwellers entspricht. Busch schreibt darüber:

Bei den Orgeln Wilhelm Sauers wie auch einiger anderer deutscher Orgelbauer dieser Zeit entspricht die Anordnung der Registerzüge im Spieltisch der Lautstärke der Einzelregister und zugleich ihrer Reihenfolge im Registercrescendo [...]. Die Walze zieht in der Regel mit den leisesten Registern alle Normalkoppeln an, so dass das Crescendo wahlweise auf allen Manualen möglich ist. Die Lautstärke des Pedals ist dabei derjenigen des I. Manuals angepasst. [...]. ([5] S. 51/52).

Regers eigene Vorstellungen über das Registercrescendo weichen etwas von dieser Reihenfolge ab (siehe Seite 28).

Regers Mitwirken bei Orgelplanungen

Ob Reger sich aktiv bei Orgeldispositionen einschaltete, ist kaum bekannt. Etwas enttäuscht stellt man fest, dass er in zwei bekannten Fällen (München und Meiningen) vor allem für einen beweglichen Spieltisch eintrat. 1912 begutachtete er zusammen mit dem Orgelrevisor Poppen die Sauer-Orgel der Stadtkirche Bad Salzungen ([5], S. 21). Reger und sein Kollege beanstandeten lediglich das Fehlen des Soloregisters Klarinette 8' und die zu starke Intonation der Oboe 8', die überdies zu wenig Oboencharakter habe.

Im Zusammenhang mit der Planung der neuen **Meiningener Konzertorgel für den Schützensaal** ist ein Typoskript der Orgelbaufirma G. F. Steinmeyer & Co. (Oettingen) im Original erhalten. Es enthält wenige handschriftliche Anmerkungen Regers (*siehe Seite 20*). Im Begleitschreiben an den Herzog von Meiningen ca. 31.3.1913) lobt Reger diese Disposition, die er mit Orgelbauer Steinmeyer besprochen habe, als "ganz ausgezeichnet", was auch der Orgelrevisor des Grossherzogtums Baden bestätigt habe. Und bekräftigend, als ob er sich seiner Kompetenz doch nicht ganz sicher wäre, fügt er hinzu:

[...] ich bin Nb. sehr wohl Sachverständiger auf dem Gebiete des Orgelbaus [...] [...] an der beiliegenden Disposition darf nichts geändert werden! ([25], S. 139).

Aus dem etwas ungeschickten Angebot an Herzog Georg II., zusätzlich zur Offerte von 20'000 M den Mehrpreis von 1'300 M für die vorgeschlagenen Änderungen nötigenfalls selbst zu übernehmen, könnte man schliessen, dass sich Reger intensiv und engagiert mit einer sorgfältig geplanten Disposition auseinandersetzte. Es handelt sich aber um ein Konzept, das zu dieser Zeit bei Steinmeyer üblich war. Anstelle seines "Haus-" Orgelbauers Sauer hatte Reger diesmal Steinmeyer vorgezogen, da Sauer noch keinen verschiebbaren Spieltisch baute, den der Musiker vielleicht aus aufführungstechnischen Gründen wünschte; nicht auszuschliessen sind auch klangliche Gründe, nämlich ein bei Bedarf veränderbarer Abstand des Spielers von der Orgel. Auch hier hatte Reger einen Sachverständigen zur Seite, der allfällig von ihm stammende Vorschläge mittrug. Schliesslich fällt auf, dass man (ev. aus Kostengründen?) diesmal nicht wie in Salzungen auf einer Klarinette 8' bestand ([5], S. 24). Tatsächlich lassen diese Fakten etwas zweifeln an umfassenden orgelbaulichen Kenntnissen Regers, was auch die Vermutung von Van der Kooy [21] bestätigt.

Sowohl die Orgel in Salzungen wie die Meiningener Schützenhausorgel werden als die zwei einzigen noch erhaltenen "Regger-Orgeln" angesehen. Genau besehen ist Regers Anteil an diesen Orgeln eigentlich nicht gross. Obendrein ist die eher kleine Meiningener Orgel nach Ansicht Regers auch nur eingeschränkt brauchbar für seine Werke. Wie der Komponist anlässlich der Weisung an den Interpreten Karl Straube für das Einweihungskonzert am 19.04.1914 schreibt, ist das Instrument nicht geeignet für "grosse Sachen", etwa Phantasie und Fuge über B-A-C-H. ([5], S. 26).

Disposition

für eine Konzert-Orgel in den Schützensaal zu **Meiningen**

I. Manual C–c4

(Rohrflöte 16' ?)

1. Prinzipal 16' ←
2. Prinzipal 8'
3. Viola di Gamba 8'
4. Gemshorn 8'
5. Doppelgedeckt 8'
6. Oktav 4'
7. Rohrflöte 4'
8. Mixtur 1 1/3' 4fach
9. Quinte 2 2/3'
10. Oktav 2'
11. Trompete 8'

II. Manual C–c4

12. Geigenprinzipal 8'
13. Konzertflöte 8'
14. Dulziana 8'
15. Quintatön 8'
16. Bourdon 8'
17. Hohlflöte 4'
18. Sesquialtera 2 2/3' & 1 3/5'
19. Flautino 2'
20. Oboe 8'

*Fugara 4' (oder Viola 4')
(260 Mark)*

Gitter [??] 800 M

45. Manualkoppel III. zum II. Manual
46. Manualkoppel III. zum I. Manual
47. Manualkoppel II. zum I. Manual
48. Pedalkoppel zum I. Manual
49. Pedalkoppel zum II. Manual
50. Pedalkoppel zum III. Manual

*Sämtliche Normalkoppeln sind als Tritte
und Druckknöpfe in Wechselwirkung
eingerrichtet.*

51. Superoktavkoppel im III. Man.I bis c5
52. Suboktavkoppel im III. Manual

III. Manual C–c5 Schwellwerk

21. Stillgedeckt 16'
22. Hornprinzipal 8'
23. Echogamba 8'
24. Salizional 8'
25. Vox coelestis 8'
26. Lieblichgedeckt 8'
27. Jubalflöte 8'
28. Prestant 4'
29. Fernflöte 4'
30. Nasard 2 2/3'
31. Blockflöte 2'
32. Terz 1 3/5'
33. Progressivharmonika 2–4fach
34. Tuba 8'

Pedal C–f1

35. Contrabass 16'
36. Subbass 16'
37. Zartbass 16' Transm. aus No. 21
38. Oktavbass 8'
39. Violoncello 8'
40. Gedecktbass 8' Transm. aus No. 26
41. Quintbass 10 2/3'
42. Choralbass 4' Transm. aus No. 6
43. Posaune 16'
44. Basstrompete 8' Transm. aus No. 11

*Choralbass muss
selbständig
werden
(240 Mark !)*

Nebenzüge

53. 2 freie Kombinationen
54. Rollschweller mittels Walze
55. Pianopedal im II. Manual
56. Pianopedal im III. Manual
57. Leerlaufkoppel I. Manual
58. Generaltutti Tritt
59. Schwelltritt zum III. Manual
60. Absteller für Walze
61. Absteller für Zungen
62. Absteller für Handregister
63. Zeiger für Rollschweller
64. Zeiger für Schwellwerk
65. Zeiger für Windstand

Abschrift aus [17], S. 140/141; Regers Ergänzungen in Handschrift-Imitation

Ein mobiler Spieltisch war Reger anscheinend zumindest zeitweise wichtig. Bereits 1906 wurde auf seine Empfehlung hin der Auftrag für eine Konzertorgel im Königlichen Odeon (München) an die Firma Walcker vergeben und davon abhängig gemacht, dass sie mit einem beweglichen Spieltisch versehen würde. Walcker baute damit auch seine erste Orgel mit elektrischer Traktur. Erstaunlich ist, dass man wegen einer technischen Neuheit ein Risiko für die Funktionstüchtigkeit in Kauf nahm. Speziell sind auch die eher locker abgehaltenen Umstände dieser Orgelabnahme [31].

Anfeindungen aus dem Lager der Orgelbewegung

Regers Bestreben, die Orgelmusik zu erneuern und die Orgel im Sinne einer anspruchsvolleren Musik auch als Konzertinstrument einzusetzen, blieb nicht ohne Widerspruch. Eine religiös-ideologisch gefärbte Diskussion um die "Kult-Orgel" und "Antikult-Orgel", die gerne die Qualitätsbegriffe "echt" oder "wahr" auf ihre Fahne schrieb, hat daher in den 1930er Jahren Regers Orgelmusik teilweise der "Kino-Orgel" zugeordnet.

Andere, Reger wohlgesinnte Kreise dagegen versuchten, den Komponisten von diesem für sie fatalen Image zu befreien und seine Musik für die Barock- und Neobarockorgel zu adaptieren. Reger unbedingt auf Bachsche Wurzeln zurückzuführen war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ohnehin politisch opportun. Auch wurde behauptet, Reger hätte anders komponiert, wenn er eine "bessere" Orgel zur Verfügung gehabt hätte. Man meinte, ihn zu "läutern", wenn man seine Werke nach dem (damals) neuen Orgelideal umdeutete: "Regers Orgelmusik verlangt wie jede echte Orgelmusik eine gut – etwa barock – disponierte Schleifladenorgel mit mechanischer Traktur" [12].

Aufsehen erregte eine Stellungnahme des bekannten Organisten Helmut Walcha (1907–1991) im Jahre 1952 in "Musik und Kirche". Walcha, seit 1938 Professor am Kirchenmusikalischen Institut der Hochschule für Musik in Frankfurt a. M., teilte mit, dass in seinem Institut das Orgelschaffen Max Regers seit einigen Jahren aus dem Lehrplan "gestrichen" sei. In der Folge sprach man in diesem Zusammenhang oft von einem "Verdikt" gegen das Werk Regers. Walcha lehnte Regers Orgelmusik ab, weil sie technische Einrichtungen und Übergangsdynamik verlange und das Wesen der Orgel als polyphones Instrument in Frage stelle. Ausserdem kritisierte er die aufgeplusterte Satzweise und dessen fehlerhafte Fugentechnik.

Bruggaier [3], der zur Zeit dieses "Verdiktes" bei Walcha studierte, schwächt ab: Walcha sei in Wirklichkeit toleranter gewesen. Seine Äusserung hätte nur bedeutet, dass die Musik von Max Reger im Lehrplan nicht mehr verbindlich sei. Walcha habe den Wunsch, bei ihm Regersche Werke zu spielen, durchaus nicht abgeschlagen. Allerdings:

Dass Reger überhaupt wieder an barocke Formen (Choralbearbeitung, Choralvariationen, Passacaglia) anknüpfte, konnte Walcha nicht versöhnlicher stimmen. Das Eruptive in Regers Musik, seine ausschweifende Harmonik, seine Neigung zu Stimmungsbildern, extreme dynamische Kontraste, die Klangwelt der romantischen Orgel, alles das war Walcha fremd geworden. [3].

Übrigens sei auch die Orgelmusik anderer Romantiker aus Deutschland und Frankreich bei Walcha kein Thema gewesen.

Walter Supper, ebenfalls ein prominenter Exponent der Orgelbewegung, fand 1954, dass ein grosses Orgelwerk von Reger auf einer heutigen "orgelbewegten" (= neobarocken) Orgel besser klinge als auf einer Orgel der Reger-Zeit (vgl. [15]). Erich Thienhaus (vgl. [15] S. 49) beschuldigte noch 1952 die Orgelmusik Regers, sie hätte die Orgelbewegung in ihrer Entfaltung behindert und somit auch "viele wertvolle historische [Barock-] Orgeln" zerstört. Dass die historisierende Orgelbewegung ihrerseits mehr Orgeln der deutschen Romantik und Spätromantik beseitigt hatte, wurde damals nicht gesehen.

Gibt es am Ende gar keine "Reger-Orgel"?

Mit der Wiederentdeckung und Rehabilitierung der Orgeln des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, besonders auch der Röhrenpneumatik, hat sich eine ziemlich verbreitete Vorstellung über die "Reger-Orgel" entwickelt. An diesem Bild muss wohl etwas gerüttelt werden – diesmal hoffentlich nicht aus ideologischen Gründen, sondern weil wir von Reger selbst praktisch keine Hinweise über seine "Wunsch-Orgel" besitzen. Zwar findet man Angaben zur Interpretation (Registrierung, Dynamik etc.) in seinen Orgelwerken; sie geben aber nur wenig Hinweise darüber, wie die Disposition einer Orgel aussehen soll.

Jos van der Kooy, Organist an der berühmten Müller-Orgel in Haarlem NL [21] kritisiert, man habe die für Reger ideale Orgel "zu sehr auf singuläre – und damit auch zufällige – instrumentale Charaktere – Röhrenpneumatik nach 1900 und Rollschweller etc." eingeeengt und damit auf Eigenschaften, die nicht entscheidend seien. Im Gegenteil

mache die Röhrenpneumatik oft Probleme mit der Präzision der Traktur. Essentiell und für Regers Musik wichtig sei an diesen Orgeln:

[...] Die Summierung sehr nahe beeinanderliegender, sehr ähnlicher, aber eben doch nicht identischer Labiale – Flöten, Doppelflöten, Konzertflöten, Streicher etc. – vornehmlich des 8'- und 16'-Spektrums, die bei grossen konzertfähigen Instrumenten etwa ein Drittel der Gesamtdisposition ausmachen. [...]. Eine gewisse obertonarme Geschmeidigkeit z.B. der gut verschmelzungsfähigen, kurzbecherigen Zungen bietet auch sehr vorteilhafte Klangmöglichkeiten auf diesen Orgeln; dazu kommt die prinzipielle Möglichkeit gezielter Klangmassierung und -verdichtung etwa durch 32füssiges Manualspiel mittels der zahlreich vorhandenen Subkoppeln. [...]. ([21], S. 46).

Van der Kooy's sehr eindrückliches Reger-Spiel an der historischen Müller-Orgel von 1738, (allerdings mit späteren Ergänzungen) der Bavo Kerk Haarlem NL [b] demonstriert mit der Toccata d-Moll jedenfalls geradezu spektakulär, wie mit Hilfe von zwei vollbeschäftigten Registranten/innen auf einer mechanischen Orgel ein Klang mit erstaunlich feinen dynamischen Abstufungen erreicht werden kann. Ein solcher Klang schwebte vielleicht dem Komponisten vor im Zusammenhang mit der Choralfantasie "Morgenstern" (op. 40, Nr. 1):

Es kommt nun sehr viel darauf an, ob die Orgel [...] gross genug ist, um das alles 'herzugeben', was verlangt ist! (zit. nach [24], S. 20).

Auf weitere Aspekte der Registrierung wird im nächsten Kapitel (Interpretation) eingegangen.

5. Zur Interpretation der Orgelwerke

Bei der Orgelmusik hängt die musikalische Interpretation besonders eng mit der Wahl und Beschaffenheit des Instrumentes zusammen. Zwangsläufig wurden daher einige Interpretationsfragen, besonders jene im Gefolge der Orgelbewegung, bereits im vorigen Kapitel angesprochen.

Heutige Interpretation: Werktreue, nicht zeitgenössische Deutung

Es sei nochmals an die Interpretationsauffassungen zur Zeit Regers erinnert, die oben (Seite 11) vor allem im Hinblick auf die alten Meister

b) abrufbar bei Youtube:

www.youtube.com/watch?feature=iv&annotation_id=annotation_301653&src_vid=YcZ456w4vOU&v=ZVJ-1YnhcOY

erwähnt wurden. Das heute weitgehend anerkannte Bestreben nach einer historisch informierten Aufführungspraxis möchte ein Werk nach Möglichkeit so darstellen, wie es zur Entstehungszeit (entsprechend heutiger Kenntnis) vermutlich geklungen hat. Wir können heute kaum verstehen, dass bis fast zur Mitte des 20. Jahrhunderts die gegenteilige Auffassung vorherrschte: Die Interpreten sahen ihre Aufgabe darin, ein musikalisches Werk im Empfinden der Gegenwart auszudrücken, um dieses der Nachwelt zu erhalten [c]. Als Hilfe zur Interpretation der Orgelwerke Regers dient diese Kenntnis nicht, da wir Reger-Werke absichtlich kaum (mehr) aktualisieren. Wohl aber lässt sie uns vorsichtig sein gegenüber der Kompetenz von bestimmten Zeitgenossen Regers (inkl. Karl Straube, siehe Seite 26). Stockmeier fordert, dass sich heutige Interpretation dem Originaltext verpflichtet fühle (zit. nach [1]). Das Werk soll also weder dem zeitgenössischen Publikum "verständlich" dargestellt werden noch der Selbstdarstellung des Interpreten dienen.

Als Kind seiner Zeit hatte Max Reger grundsätzlich keine Bedenken gegenüber Eingriffen in Partituren anderer Komponisten, wie er dies anlässlich der Aufführung eines Werkes von Brahms 1913 rechtfertigt:

Ich selbst wäre dankbar, wenn ein bedeutender Komponist meine Werke in höherer Potenz zur Aufführung bringt. [...] Der Stil des Komponisten muss natürlich unter allen Umständen unangetastet bleiben! (zit. nach [24], S. 55).

Auch wenn nicht ganz klar ist, was unter "Potenz" und "Stil" zu verstehen ist, lässt diese Aussage vermuten, dass es Reger geläufig war, Musik nicht mehr lebender Komponisten der jeweiligen Gegenwart anzupassen. Ob und wie er dies für seine eigene Musik tolerierte, ist unklar, abgesehen von den Veränderungen durch Straube. Aus obigem Zitat erkennt man ausserdem ein anderes ihm wichtiges Anliegen: Dass seine Musik überhaupt gespielt wird.

Wie spielte Max Reger selbst?

Obwohl Reger in seinen gedruckten Ausgaben recht präzise Interpretationsanweisungen gab, wich er im eigenen Spiel oft davon ab. [4]. Aus dieser Beobachtung hat Karl Straube vermutlich die Legitimation für seine oft eigenwilligen Interpretationen abgeleitet. Ob Reger diese wirklich gut hiess oder sie dem vielfach dominierenden Straube gegenüber

c) Interessant wäre, darüber nachzudenken, warum wir diese Aktualisierung im Bereich des gesprochenen historischen Schauspiels im Unterschied zur Musik auch heute als selbstverständlich empfinden.

einfach tolerierte, ist nicht immer klar. Bekannt ist andererseits, dass Reger auf Straubes Anregung hin auch wiederholt originale Vortragszeichen änderte.

Man würde meinen, Regers Spielweise könnte anhand der original eingespielten Aufnahmen auf einem Welte-Mignon-Flügel und einer Welte-Philharmonie-Orgel (1905 bzw. ca. 1913) zuverlässig analysiert werden. Diese Aufnahmen sind auf Schallplatten festgehalten. Ihre Aussagekraft ist leider beschränkt, da die Wiedergabe nicht mit dem zur Einspielung benutzten Instrument erfolgte. Somit sind Tempo wie Registrierung nicht repräsentativ.

Welches ist die von Reger autorisierte Fassung?

Reger hat die Reinschrift der Manuskripte seit seiner engen Zusammenarbeit mit Straube (ab Opus 27) regelmässig im Doppel angefertigt. Das eine Exemplar ging an den Verlag, das andere direkt an Karl Straube, mit dem der Komponist ein Werk meist diskutierte und allenfalls bereinigte. So entstanden oft zwei verschiedene Fassungen mit unterschiedlichen Überlieferungen, von denen nicht immer klar ist, welche die definitive ist. Reger überwachte aber die Drucklegung genau und nahm selbst hier noch Ergänzungen und Änderungen vor. Somit kann der zu Lebzeiten erschienene Erstdruck als die von Reger autorisierte Fassung angesehen werden. (*Popp in [5], S. 30*).

Nochmals: Welche Orgel hätte Reger gewünscht?

Straube hatte, sowohl als Interpret der meisten Uraufführungen wie auch als mehrfacher Herausgeber der Regerschen Werke, eine gewichtige und vielbeachtete Stimme. Besonders auch an den pneumatischen Orgeln seiner Zeit war Straube zweifellos ein ausserordentlich begnadeter Interpret der Werke Regers. Es fällt auf, dass Straube im Gegensatz zu Reger oft unterschiedliche Angaben zur Interpretation macht. Dazu bemerkt Busch:

Wenn Reger diese Bezeichnungen und die damit intendierte Spielweise billigte, warum hat er sie dann nicht in die Druckfassungen übernommen? Waren es nur Regers begrenzte Einsichten in die subtilen Artikulationstechniken, mit denen Straube an der pneumatischen Orgel seiner Zeit ein konturiertes, plastisches Klangbild erreichte, die den Komponisten daran hinderten, selbst so differenzierte Bezeichnungen einzutragen? (*[5], S. 58*).

Hat Straube aufgrund seiner fundierten Kenntnis der spezifischen, systemimmanenten Problematik der pneumatischen Orgel die Interpretationsanweisungen Regers verändert im Sinne einer Adaptation an den

pneumatischen Orgeltyp? Dann müsste man tatsächlich fragen, ob Reger mit der pneumatischen Orgel seiner Zeit doch nicht so glücklich war und sie vielleicht einfach zeitgegeben hinnahm (*siehe Seite 22 und van der Kooy [21]*). Zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn auch eher vom Verständnis der Orgelbewegung her, kommt Rosalinde Haas in ihrer Gesamteinspielung der Orgelwerke Regers (*gemäss [4], S. 67–68*): Die komplizierten Spielanweisungen Regers seien der Ausdruck dafür, dass Reger zu seiner Zeit keine ideale Orgel zur Verfügung gehabt habe. Die Organistin hält sich in ihrer Gesamteinspielung soweit möglich an die Interpretationsanweisungen, spielt aber die Aufnahmen auf einer von ihr ideal angesehenen neobarocken Orgel von 1983.

Karl Straube als Gewährsmann für Reger-Interpretationen?

Im Laufe seines Lebens (1873–1950) vertrat Karl Straube unterschiedliche Interpretationen. Die von ihm herausgegebenen Orgelwerke Regers waren oft eigentliche Bearbeitungen [2]. Er änderte die Vortragsbezeichnungen häufig, oft sogar ins Gegenteil. Eine Erklärung dafür wäre seine oben erwähnte besondere Vertrautheit mit den Eigenschaften der pneumatischen Orgel, auch eine Erklärung für das Kuriosum, dass zum Teil unterschiedliche Versionen der gleichen Reger-Werke sowohl in einer Bearbeitung von Straube wie von Reger im Handel waren. Straubes Editionsverhalten war allerdings nicht so ungewöhnlich, denn es war zu dieser Zeit üblich, Vortragsbezeichnungen des Komponisten stillschweigend durch solche des Herausgebers zu ersetzen (*nach [4]*).

So sehr ihm die Freundschaft mit Karl Straube in der Arbeit und in den Krisen eine grosse Hilfe war, fühlte sich Max Reger keineswegs immer glücklich über dessen "Mentorenfunktion" [2]. Man hat den Eindruck, dass Straube, der sich zu Regers Lebzeiten stets als stärkere Persönlichkeit gab und ihn immerhin 34 Jahre überlebte, auch über den Tod hinaus reichende Kompetenzen beanspruchte. Zwei Jahrzehnte nach Regers Tod änderte er seine frühere Interpretationsauffassung und nahm in der Neuauflage der Orgelwerke ab 1938 eine trendige Anpassung an die barock verstandene Orgel vor. Regers Werke sollten nun auf einem Instrument der "klassischen Zeit" dargestellt werden. Die Orgel sollte nicht mehr unter Zuhilfenahme technischer Mittel Klänge aus dem Orchester der Romantik nachbilden. Man versuchte die Musik Regers zu "läutern" für die "wahre Orgel" und negierte die Formelemente der Romantik (keine Übergangsdynamik, sondern Terrassendynamik); das kontrapunktische Konzept von Regers Musik sollte besser hervortreten. Ende

der 1950er Jahre hat dann Hans Klotz eine Reger-Gesamtausgabe nach diesem Konzept realisiert.

Straubes damaliger Anspruch auf authentische Reger-Interpretation wird heute, nicht nur wegen seiner "Abstecher" zur Orgelbewegung, angezweifelt. Herta Oesterheld, ehemals Leiterin des Max-Reger-Archivs in Meiningen, schreibt:

Allerdings ist es an der Zeit, Straubes Äusserungen und Urteile über Max Reger und sein Werk kritisch zu beleuchten, denn seine Aussagen waren einem Wandel und Widersprüchen unterworfen. Sie sind erklärbar anhand seiner persönlichen und weltanschaulichen Entwicklung. Sie tragen subjektive Züge und charakterisieren weniger den Komponisten Reger als vielmehr die geistige Welt des Thomas-kantors [=Straubes]. ([9], S. 98).

Reger-Interpretation heute

Unter dem Eindruck der Orgelbewegung relativierte Karl Straube 1944 auch in einem Brief an Hans Klotz die Interpretationsanweisungen Regers:

Reger hat in allen Vortragsangaben, dynamisch wie agogisch, sich einer solchen Unmässigkeit hingegeben, dass seine Angaben bei nicht denkenden Menschen mehr Verwirrung als Klarheit geschaffen haben. Das, was er erreichen wollte, mit seinen *adagissimi*, *vivacissimi*, (...) mit der ganzen Skala von *pppp* bis *ffff*, ist ein seelisch bewegter Vortrag. (zit. nach Oesterheld in [9], S. 104).

Wenn auch diese Korrektur im Gefolge des Sendungsbewusstseins der Orgelbewegung zu verstehen ist, so mag die Anweisung "seelisch bewegter Vortrag" durchaus noch seine Richtigkeit besitzen und geradezu versöhnlich in die Zukunft weisen. Jedenfalls findet dieser Hinweis heute noch dort Anwendung, wo die dynamischen Vortragsangaben nur beschränkt realisierbar sind. In den kleinen Choralvorspielen (op. 135 a) sind zum Beispiel dynamische Bezeichnungen vielfach durch eine entsprechende Agogik zu ersetzen, da diese Stücke eigens für herkömmliche mechanische Orgeln geschrieben wurden; man vergleiche auch unten zitierte originale Anweisung betreffend Dynamik zu op. 30. Nur teilweise nachvollziehbar sind die Bedenken Albrechts [2]: Regers *Crescendi* und *Decrescendi* seien oft auch an einer Orgel mit Registercrescendo technisch unausführbar; ein *fff* im III. Manual lasse sich auf keiner romantischen Orgel registrieren. Dagegen ist einzuwenden, dass es zu dieser Zeit verschiedene Systeme von Registercrescendi gab, die nötigenfalls auch durch Registranten bedient werden konnten ([31]; siehe auch Seite 18).

Welchen Schluss zieht man aus den gemachten Ausführungen für eine heutige **Interpretationsauffassung**? Wir wissen einigermassen, mit welcher Art und auch, mit welchen Orgeln Max Reger Umgang hatte. Wir kennen nur wenige, und vermutlich nicht einmal wesentliche Wünsche, die er an eine Orgel stellte. Noch mehr: Wir wissen nicht einmal, ob er solche Wünsche hatte und stellen sogar die waghalsige Frage: Wäre er nicht überhaupt mit jeder Orgel zufrieden gewesen, wenn sie nur "[...] gross genug ist, um das alles 'herzugeben', was verlangt ist!" (*siehe Seite 23*).

Über die Interpretation selbst kann man, im Gegensatz zur stilgerechten Orgel, etwas mehr sagen. Im Folgenden seien einige Stichwörter erwähnt.

Tempoangaben: Vermutlich spielte Reger langsamer als in seinen Drucken angegeben, so wie er dies auch einmal einem Schüler empfahl. Spätere Ausgaben Straubes geben nahezu den halben Wert früherer Tempi an.

Als zusammenfassende und stark vereinfachte Übersicht folgen hier einige weitere Beispiele (*aus Busch in [5], S. 51ff*):

Dynamik (Lautstärke): Die Zeichen < > beziehen sich in der Regel auf den Jalousieschweller. Alternative bei Fehlen eines Schwellkastens gemäss einer Fussnote Regers (Choralfantasie über „Freu dich sehr, o meine Seele“ op. 30):

Die < > beziehen sich auf den Gebrauch des Jalousieschwellers; doch kann man auch bei < das Tempo etwas beschleunigen (*stringendo*) und bei > etwas beruhigen (*ritardando*) (*Tempo rubato*).

Reger hat seine Vorstellungen über das Registercrescendo teilweise beschrieben, wobei er die Manualkoppeln erst spät zur Steigerung benutzt – eigentlich erstaunlich, da die Obermanuale dieser Orgeln ja eher leise sind. Weitere Empfehlungen von Busch [5] auf heutigen Orgeln:

- Koppeln der Manuale ab Beginn, wodurch der stufenlose dynamische Übergang zwischen den Manualen besser möglich wird.
- Der harte Übergang zu den 2'-Registern kann vermieden werden, wenn nach Einsatz der 16', 8' und 4' zunächst die leiseren Zungen gezogen werden.

- Nach den 2'-Registern die starken Zungen und erst als letzte Steigerung die Mixturen ziehen.

Registerpalette: Reger benötigt in allen Manualen der grösseren Orgeln Register von 16' bis 2' sowie Mixturen und Zungen nach Möglichkeit. Die Manuale sind dynamisch abgestuft vom starken I. über das schwächere II. zum II. leisesten, schwellbaren III. Manual, welches niemals die bedeutende Rolle des (schwellbaren) Récit der französischen Romantik spielt.

Artikulation und Phrasierung:

- "marcato" ist eine klangliche Hervorhebung, keine Artikulationsweise.
- "ben legato" bezieht sich vermutlich auf einzelne schwer zu bindende Stimmen.
- Das Legatospiel soweit möglich entspricht der Organistenpraxis des späten 19. Jahrhunderts. Nicht ganz klar ist die Vorschrift "mezzo legato".

6. Die Bedeutung von Regers Werk

Reger war zeitlebens und ist teilweise bis heute umstritten als "Inbegriff des Riesenhaften, des Opulenten und Gewaltigen, der Masslosigkeit und Übertreibung" [7]. Wie kein anderer hat er die musikalischen Mittel und Grenzen seiner Zeit ausgelotet und dafür heftigste Ablehnung, oft auch kritiklose Bewunderung geerntet. Trotz zweifelsfreier Erfolge lähmte ihn immer wieder eine unglaublich gehässige Kritik der Zeitgenossen. Anlässlich eines Reger-Festes in Dortmund 1910 las man in der Leipziger Presse:

Regers Musik ist ein Spiegel unserer herzensarmen, industrialisierten und amerikanisierten Zeit. [...] Es kann einem grausen, wenn man daran denkt, wie viel von diesem überfruchtbaren, seine günstige Lage auf dem modernen Kunst- und Verlegermarkt meisterhaft ausnützenden Tonsetzer, einer zweifellos gross veranlagten, aber niemals zur inneren Reife und ruhigen Abklärung gelangten Persönlichkeit, nach fünfzig Jahren übrig sein wird! (zit. nach [24]).

Reger übte einen bedeutenden Einfluss aus auf die Neue Wiener Schule (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern), die später die so genannte Zwölftontechnik entwickelte. Während in der Zeit von 1909 bis 1925 Regers Werke im deutschsprachigen Raum einen beachtlichen Platz einnahmen, konnten nur wenige Werke "überstehen", etwa die

"Mozart-Variationen" op. 132 für Orchester, Phantasie und Fuge über BACH op. 46, das Klarinettenquintett A-Dur op. 146 und Mariä Wiegenlied aus den "Schlichten Weisen" op. 76.

Nach Regers Tod wurden fast nur noch die Orgelwerke aufgeführt – selten genug in romanischen Ländern, im deutschsprachigen Raum gelegentlich auch andere Kompositionen. Regers Orgelmusik stand in der Akzeptanz deutlich im Schatten der französischen Orgelsymphonik. Selbst die Gegner des Komponisten mussten anerkennen, dass seine Orgelwerke zum Wertvollsten gehörten, was für dieses Instrument seit Bachs Zeiten geschrieben wurde. Heute ist mit dem allgemein zunehmenden Verständnis für die Orgelromantik auch das Interesse für Reger bedeutend gestiegen.

Man hat in Max Reger oft einen Vertreter der Moderne wie auch einen konservativen Spätromantiker gesehen. Der Rückgriff auf historisierende Stilmerkmale und Gattungen wie Choralbearbeitung, Fuge, Kanon, Passacaglia oder Suite steht im Gegensatz zu seiner ausgeweiteten, von Brahms, Wagner oder Liszt inspirierten Harmonik. Die herkömmlichen musikalischen Grenzen dehnte er aus, indem er mit häufigen Modulationsprozessen bis an die Grenzen der Atonalität vorstieß und damit an Mahler, Richard Strauss oder Schönberg erinnert. Er erweiterte die musikalischen Ausdrucksmittel des Instruments und die symphonische Anlage des Orgelsatzes. So schuf er kompositorisch avancierte, hochvirtuose Orgelwerke und machte die Orgel zum eigentlichen Konzertinstrument.

Regers Schaffen fällt in die Zeit des Fin de siècle. Bereits seine frühen grossen Orgelwerke entsprechen in ihrem Ausdruck dieser Stimmung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Die Kritik an einer verlogenen Moral, ein Schwanken zwischen diffuser Zukunftsangst und Aufbruchsstimmung, zwischen Auflehnung und Resignation führten auch in der musikalischen Sprache zu einem radikalen Umbruch. Wie bei allen Künsten manifestierte sich so eine Übersteigerung all dessen, was man vom 19. Jahrhundert ererbt hatte. Gleichzeitig musste ein Neubeginn gefunden werden [7], denn die zu eng gewordenen musikalischen Formen liessen keine Weiterentwicklung mehr zu.

Auf diesem Hintergrund lässt sich auch die künstlerische Rolle Max Regers erklären, die sich den Zeitgenossen vordergründig als "Inbegriff des Riesenhaften, des Opulenten und Gewaltigen, der Masslosigkeit und

Übertreibung" präsentierte. Mit seiner Ausweitung der tonalen Basis, einem Ausloten musikalischer Mittel und Grenzen hat er das musikalische Weltbild um die Jahrhundertwende entscheidend mitgeprägt. [7].

7. Kuratorien des Reger-Nachlasses

Das Max-Reger-Archiv der Meininger Museen

www.musikgeschichte-meiningen.de/sammlung.html

Bereits wenige Tage nach dem Tod des Komponisten veranlasste seine Witwe Elsa Reger (1870–1951) eine Stiftung für die Bewahrung des künstlerischen Nachlasses. 1920 wurde diese in ihrer Villa in **Jena** eröffnet und ging vertraglich an das Land Thüringen. Die Sammlung umfasste im Wesentlichen nur Regers persönlichen Besitz und die unveränderte Erhaltung des Musikzimmers. Obwohl der Nachlass eine Menge von Manuskripten, Skizzen und Briefen enthielt, stand der Sammlung davon nur wenig zur Verfügung: Reger hatte sich kaum um die Dokumente gekümmert und sie zum grossen Teil bei den Verlagen belassen.

So gestaltete sich das Zusammentragen des Archivs aus verschiedenen Gründen schwierig. Nicht zuletzt spielte auch Elsa Reger mit ihren nicht immer durchschaubaren Interessen eine komplizierende und bezüglich Erhaltung wenig konsequente Rolle. Vielfach schien es eher darum zu gehen, ihr "Leben mit und für Max Reger" [26] posthum zu idealisieren, andererseits auch ganz einfach die Originalakten in Geld umzusetzen. Entsprechend unschlüssig hielt sie es auch mit den Vereinbarungen. Nach langem Hin und Her sollte die Urne und der noch bescheidene Nachlass an ihren mittlerweile neuen Wohnort nach München verlegt werden. Dann bevorzugte sie doch **Weimar**, wo man als Archiv das Schlossmuseum und ein Ehrengrab für die Urne angeboten hatte. 1930 kam die Urne dann doch nach München. Mitte der 1930er Jahre diskutierte man, das Archiv von Weimar nach **Meiningen** zu verlegen, wo Reger 1911–1914 gewirkt hatte, was nicht zustande kam. 1942 wurde das Archiv wegen des Krieges geschlossen. 1946 konnte es durch einen Beschluss des Thüringer Amtes für Volksbildung und den Meininger Museen im Schloss Elisabethenburg angegliedert und 1948 unter Mitwirkung von Elsa Reger neu eröffnet werden.

Das Max-Reger-Archiv besitzt derzeit Notenautographen des Komponisten und zahlreiche Erstdrucke mit handschriftlichen Einzeichnungen sowie 74 von Reger in der Meininger Zeit verwendete Dirigierpartituren.

Ferner findet man Einrichtungsgegenstände aus dem Arbeits- und Musikzimmer sowie Kunst- und Erinnerungsobjekte, Teile der Korrespondenz und persönliche Dokumente.

Das Max-Reger-Institut in Karlsruhe

<http://www1.karlsruhe.de/Kultur/Max-Reger-Institut/de/>

Obwohl Elsa Reger die Urne bereits 1930 an ihrem neuen Wohnort in München hatte beisetzen lassen, konnte sie sich doch nicht recht vom Reger-Archiv in Weimar bzw. der späteren Neueröffnung nach dem Krieg in Meiningen lösen. Mittlerweile war das in der DDR liegende Reger-Archiv auch nicht mehr zugänglich. So entschloss man sich 1947 – wiederum zusammen mit Elsa Reger – für eine weitere Gründung in **Bonn**, nochmals mit sehr bescheidenen Anfängen, ohne Handschriften oder andere Erinnerungsstücke. Es war ja bekannt, dass Max Reger zeitlebens wenig Aufmerksamkeit aufgewendet hatte für die Autographen, dass er sie zwar testamentarisch seiner Frau vermacht, aber weiterhin den Verlegern überlassen oder verschenkt hatte. Bei der Gründung in Bonn übergab Elsa Reger kein einziges Autograph, wünschte aber, dass die verstreuten Handschriften zusammengetragen würden. Zu den musikwissenschaftlich wichtigen Briefen ihres Mannes gewährte sie keinen Zugang. Ein Glück für den Quellenzugang war seit Beginn die Zusammenarbeit mit der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Das Max-Reger-Institut wurde finanziell anfänglich von Tantiemen getragen und 1986 in die öffentliche Förderung der Stadt Bonn und des Landes Nordrhein-Westfalen aufgenommen. Seit dem Umzug nach **Karlsruhe** im Jahre 1996 enthält es Förderbeiträge durch das Land Baden-Württemberg und die Stadt Karlsruhe. Seit 1998 befindet sich das Institut in den heutigen Räumlichkeiten in Karlsruhe-Durlach. Im Lauf der Jahrzehnte konnte nun eine wertvolle Sammlung aufgebaut und verstreute Handschriften grösstenteils ausfindig gemacht werden. Mit der Staatsbibliothek in München wie mit der Hochschule für Musik in Karlsruhe besteht eine wertvolle Zusammenarbeit. Das Archiv des Max-Reger-Instituts in Karlsruhe umfasst heute Musikautographen (Entwürfe, Reinschriften, Korrekturabzüge) aus allen Schaffensphasen und Werkgruppen, eine Vielzahl handschriftlicher Briefe und Postkarten von Max Reger an Freunde, Verleger, Interpreten und bedeutende Zeitgenossen, die umfangreiche Korrespondenz der Witwe nach Regers Tod sowie Dokumente, Fotografien, Bilder, Karikaturen, Konzertprogramme und Erinnerungsgegenstände. Ausserdem findet man Tonträgeraufnahmen mit Klavier- und Orgeleinspielungen Max Regers.

Literatur

- 1 Adolph, Wolfram. Das "Alter Ego". Karl Straube (1873–1950) Regerfreund und Pionier. *Organ*. 1. Jg., Heft 4, 1998, S. 25–30.
- 2 Albrecht, Christoph. Max Reger in Südamerika. *Musik und Kirche*, 2, 1994, S. 117–118.
- 3 Bruggaier, Eduard. Helmut Walcha und Max Regers Orgelmusik. Eine vorsichtige Korrektur. *Ars organi*. 55. Jg., Heft 3, September 2007, S. 167–170.
- 4 Busch, Hermann J. "Meine Orgelsachen sind schwer ...". Zur Geschichte der Interpretation und Edition der Orgelmusik Max Regers, in: *Dulce melos organorum*. Festschrift Alfred Reichling zum 70. Geburtstag. Hrsg. Roland Behrens und Christoph Grohmann. Mettlach 2005. S. 65–71.
- 5 Busch, Hermann J. (Hrsg.). Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers. Mit Beiträgen von H. J. Busch, Bernhard Haas, Susanne Popp, Heinz Wunderlich. Berlin, Kassel 1988.
- 6 Busch, Hermann J., Geuting, Matthias (Hrsg.). *Lexikon der Orgel*. Stichwort Reger (Andreas Jacob). Laaber 2007.
- 7 Denhoff, Michael. Max Reger, ein für die Musik des 20. Jahrhunderts zu Recht unterschätzter Komponist!? Eine Musikbefragung (1987). www.denhoff.de/reger.htm (am 17.01.2012)
- 8 Hartmann, Gerhard. Max Reger – Ein biographischer Streifzug zum 75. Todestag des Komponisten. *Österreichisches Orgelforum* 1–3, 1991, S. 211–218.
- 9 Held, Christoph und Ingrid (Hrsg.). Karl Straube. Wirken und Wirkung. Berlin 1976.
- 10 Immer Reger. Geschichte und Aufgaben des Max-Reger-Instituts. Herausgegeben vom Max-Reger-Institut / Elsa-Reger-Stiftung. Stuttgart 2007.
- 11 Kaufmann, Michael G. "Anfang und Ende aller Musik". Max Reger als Bearbeiter von J. S. Bachs Klaviermusik. *Organ*. 1. Jg., Heft 4, 1998, S. 20-24.
- 12 Klotz, Hans. *Das Buch von der Orgel*. Kassel/Basel 1955.
- 13 Krummacher, Friedhelm. Auseinandersetzung im Abstand: Über Regers Verhältnis zu Bach, in: [29] , S. 11–39.
- 14 Liste der Werke Max Regers.
http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Werke_Max_Regers
- 15 Lüthi, Franz. Max Reger (1873–1916). Ein bedeutender Orgelkomponist der neueren Zeit. *Bulletin OFSG* 7 Nr. 3, 1989.
<http://ofsg.org/wp-content/uploads/2010/12/BULL893.pdf>
- 16 Märker, Michael. "Ich sitze 10'000 Meilen tiefst in Arbeit". Zum Persönlichkeitsbild Max Regers. *Organ*. 1. Jg., Heft 4, 1998, S. 4–8.

- 17 "Max Reger – Accordarbeiter". Max Reger in den Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Max-Reger-Instituts Karlsruhe: Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek vom 21. Januar bis 6. März 2011 : Erstausgabe von 39 Briefen an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen / Max Reger.
- 18 Max-Reger-Institut (MRI) Karlsruhe.
<http://www1.karlsruhe.de/Kultur/Max-Reger-Institut/de/>
- 19 Michaels, Jost. Die kompositorische Entwicklung von Max Reger, in: [29], S. 123–151.
- 20 Mickisch, Stefan. Max Reger und seine Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach op. 81 für Klavier solo, in: [29], S. 153–188.
- 21 Nostalgie ist der Tod für Kunst und Glauben. Wolfram Adolph im Gespräch über Max Reger mit organ-Mitherausgeber Jos van der Kooy. Organ. 1. Jg., Heft 4, 1998, S. 44–46.
- 22 Ottenberg, Hans-Günter: Ein Streifzug durch ein Jahrtausend Orgelmusik, in: Krummacher Christoph (Hrsg.). Wege zur Orgel. Berlin 1987, S. 84–143.
- 23 Popp, Susanne. Das Max-Reger-Institut / Elsa Reger-Stiftung (MRI) in Karlsruhe. In: Organ. 1. Jg., Heft 4, 1998, S. 38–43.
- 24 Popp, Susanne. "Max Reger – Accordarbeiter". Biographischer Rundgang in: [17], S. 14–56.
- 25 Popp, Susanne. Edition der Herzog-Briefe. Neues von Max Reger und der Meininger Hofkapelle, in: [17], S. 71–144.
- 26 Reger, Elsa. Mein Leben mit und für Max Reger. Leipzig 1930.
- 27 Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen/Max-Reger-Archiv
www.musikgeschichte-meiningen.de/sammlung.html
- 28 Sander, Martin. Der Auferstehungsgedanke im Werk von Max Reger. Ars organi. 51. Jg., Heft 1, März 2003, S. 10–19.
- 29 Shigihara, Susanne (Hrsg.). Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung. Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band X. Wiesbaden, Leipzig, Paris 1993.
- 30 Tittel, Karl. Kriegs- und Nachkriegsverluste am Orgelbestand Leipzigs, in: Acta organologica (Hrsg. Alfred Reichling). Band 26. Berlin, Kassel 1998 S. 85–142
- 31 Walcker-Mayer, Werner. Die Orgel der Reger-Zeit. Sonderdruck aus: Max Reger 1873–1973. Ein Symposium. Wiesbaden 1974.
Online editiert + eingefügt am 28.1.2003:
http://www.gewalcker.de/gewalcker.de/inner_c/regervortrag.htm

Herrn Dr. Jürgen Schaarwächter vom Max-Reger-Institut in Karlsruhe danke ich herzlich für die Überlassung der Foto auf Seite 4.