

ST. GALLER ORGELFREUNDE OFSG

BULLETIN OFSG 7 NR. 3, 1989

Rickenbach, August 1989

Liebe St. Galler Orgelfreunde

Die Musik Max Regers hat heute ihren festen Platz in der Orgelliteratur. Weniger bekannt ist die Tatsache, dass er bis in die neueste Zeit heftig umstritten und abgelehnt wurde. Es ist daher heute noch schwierig, sich aus all dem, was über Reger geschrieben wurde, ein Bild über diesen Komponisten zu machen, das ihm einigermaßen gerecht wird. Das vorliegende Bulletin möchte einige Aspekte dieser Problematik aufgreifen und gleichzeitig vorbereiten auf den nächsten Anlass. Wir möchten Sie herzlich einladen zum nächsten Orgelseminar am

*Mittwoch 23. August 1989 1930-2130 h
Evang. Kirche Heiligkreuz, St. Gallen
Thema: Ein Abend mit Max Reger.
Mensch, Leben und Werk unter besonderer
Berücksichtigung der
"30 kleinen Choralvorspiele"
Referent: André Manz, Amriswil*

Wie Sie sehen, wurde das vorgesehene Thema über Max Reger leicht abgeändert. Nachdem André Manz vor gut einem Jahr ein schwieriges, in der Ausführung wohl den wenigsten unter uns zugängliches Werk von Franz Liszt dargestellt hat, können wir diesmal noch eher "mitreden": Die Choräle aus Op. 135a sind für viele sozusagen der erste (wenn nicht einzige) praktische Zugang zum Orgelwerk Max Regers. Ich freue mich sehr über diese erneute Zusage von André Manz und bin überzeugt, dass dies wiederum ein sehr lebhafter, begeisternder Abend werden wird. Es empfiehlt sich, soweit vorhanden, die Noten mitzubringen (Peters Nr. 3980, ca. Fr. 12.-). Wie der Liszt-Abend vom letzten Jahr gezeigt hat, kann man aber auch einfach "hören".

Bitte beachten Sie auch die Hinweise auf der nächsten Seite.

Mit freundlichen Grüßen

Franz Lüthi

Hinweise

Sa 2.9.89 14-17 h Evang. Kirche Heiligkreuz, St. Gallen:
 Mi 20.9.89 17-20 h J.S. Bachs Choräle aus der Neumeister-Sammlung
 (Kurs in 2 Teilen) Referent: Heinz-Roland Schneeberger
 Veranstaltung des Organistenverbandes SG-AR
 Auskunft: Jürg Brunner

Orgelmusik zum Feierabend 1989**St.Laurenzen. St.Gallen****jeweils Freitag. 18.30-19.15**

- 11.8. Christoph Albrecht (Berlin)
 Werke von Buhns, Bach, Mendelssohn, Franck, Albrecht

- 18.8. Heinz-Georg Saalmüller (Mannheim)
 Hommage à G.F. Händel; Werke von Händel, Mozart, Guilmant, Landmann

- 25.8. Eliane und Hans Eugen Frischknecht (Bem)
 Orgelmusik zu 4 Händen von Brahms, Schubert, Saint-Saens, Langlais, Frischknecht

- 1.9. Günther Fetz (Bregenz)
 Oesterreichische Orgelmusik aus 4 Jahrhunderten
 Werke von Froberger, Muffat, Mozart, Bruckner, Herzogenberg, Brahms, Schmidt

- 8.9. Koos Kramer (Apeldoorn NL)
 Werke von Cornet, Bach, Knecht., Best., Bridge

- 15.9. Hilmar Gertschen (Basel)
 Werke von Muffat., Burkhard, Rheinberger

- 22.9. Konrad Philipp Schuba (Konstanz)
 Werke von Scheidt, Krebs, Mozart, Rheinberger

- 29.9. Rudolf Lutz (St. Gallen)
 Improvisationen zum Feierabend

Max Reger 1873 1916

Ein bedeutender Orgelkomponist der neueren Zeit

Franz Lüthi

Eine Darstellung der Persönlichkeit Max Regers bietet dem Musikwissenschaftler einige Probleme; umso mehr ist sie ein Wagnis im Rahmen eines solchen Bulletins. Zwar ist seit dem Tod dieses Komponisten noch keine allzulange Zeit verstrichen. Trotzdem wird uns das Reger-Bild recht widersprüchlich überliefert. Dabei sind Unklarheiten über die Interpretation seiner Orgelwerke gewissermassen nur die Spitze des Eisbergs. Regers Sonderstellung in der Musik als ein Wendepunkt in vielfacher Hinsicht und seine Eigenwilligkeit, ausserdem weltanschauliche und politische Interessen des damaligen Deutschland, ein grundlegender Gesinnungswandel im Orgelverständnis der Zwanziger Jahre und wohl auch familiäre Gründe haben dazu beigetragen, dass das Reger-Bild immer wieder "dem Gebot der Stunde" angepasst wurde - sofern man überhaupt bereit war, ihn zu akzeptieren. Fast 70 Jahre mussten nach seinem Tod verstreichen - eine andererseits erstaunlich lange Zeit - bis sich die Kontroverse einigermaßen beruhigte, die erst nach seinem Tod nochmals heftig anlief. Dass man Reger nicht zur Ruhe kommen liess, dass man ihn nicht vergessen konnte, wie noch sein erster Biograph UNGER (16, Seite 7) befürchtete, zeigt seine grosse Bedeutung.

Die folgende Darstellung kann nur unvollständig sein. Sie soll einzelne Gesichtspunkte hervorheben und Unklarheiten im Verlauf der Geschichte als solche darlegen. Die angegebene Literatur ist nur eine kleine Auswahl des Schrifttums über Reger. Ein ausführliches Literaturverzeichnis findet sich zum Beispiel bei WIRTH (17).

1. Der Mensch Max Reger

Sein Leben

Max Reger, mit seinem ganzen Namen Johann Baptist Joseph Maximilian, wurde 1873 als Sohn eines Lehrers in Brand (Franken) geboren. Die Familie zieht 1874 nach Weiden bei Bayreuth. Ab 1884 erhält Max Unterricht vom dortigen Lehrer und Organisten Adalbert Lindner. 1888 entschliesst er sich unter dem Eindruck einer Bayreuther Parsifal-Aufführung für den Musikerberuf. Auf Veranlassung Lindners wird er ab 1889 vom Musiktheoretiker

Hugo Riemann (1849-1919) in die Schule genommen. 1890 zunächst bei ihm in Sondershausen, ab 1891 in Wiesbaden.

Wiesbaden sei nach Reger die glücklichste Zeit seines Lebens gewesen, wenn auch später oft von ihm als "Sturm und Trankzeit" bezeichnet. Erste Auftritte als Pianist und erste bedeutende Kompositionen. Schüler Riemanns bis 1895, dann bis 1896 dessen Nachfolger als Lehrer für Klavier und Harmonielehre am Wiesbadener Konservatorium. 1896-1897 ins Militärjahr eingezogen, fällt dort auf wegen seiner linkischen Art und wird nach einer Verletzung am Fussgelenk entlassen.

1898 erste Bekanntschaft mit dem Orgelvirtuosen

Karl Straube (1873-1950) nach einem Orgelabend in Frankfurt am Main. In ihm fand Reger den fähigen Interpreten, der seinen Vorstellungen entsprach, Orgelspiel und Orgelmusik müsse wieder zur echten Kunst erhoben werden. Straube, der damals berühmteste Orgelvirtuose Deutschlands, blieb zeitlebens für

Regers dessen engster Freund und Berater. 1898 Depressionen mit Wahnideen, daher Rückkehr ins Elternhaus nach Weiden.

1901 Umzug nach München. Dort wird er von einer musikalischen Gegenpartei heftig abgelehnt und zum Teil des Irrsinns verdächtigt. 1902 Heirat mit Elsa von Bercken, geb. von Bagienski, die er bereits 1893 im Hause einer Klavierschülerin

kennen gelernt hatte. Die Heirat mit dieser geschiedenen Frau aus protestantischem Hause führte bei der streng katholischen Familie Reger vorübergehend zu einem Bruch mit dem Elternhaus. 1905-1906 Lehrerstelle für Kontrapunkt an der

Königlichen Akademie in München. 1907 Berufung nach Leipzig als Lehrer für Komposition am Konservatorium und Universitätsmusikdirektor.

Dort 1908 zum Professor ernannt, erhält in dieser Zeit auch den Ehrendoktor der philosophischen Fakultät

der Universitäten Jena und Heidelberg und den Ehrendoktor der medizinischen (!) Fakultät der Universität Berlin, "quod aegrotos

sullevat musica eius" ("weil er durch seine Musik Kranke aufrichtet"- ein Paradoxon im Hinblick auf die damalige

Kritik!). In Leipzig wurden seine grössten Orchesterwerke (Hiller-Variationen und der "Symphonische Prolog") aufgeführt.

1911 Hofkapellmeister des Herzogs von Meiningen; dabei weiter Unterricht am Leipziger Konservatorium. Wichtigste Schüler

und Freunde aus dieser Zeit: Hermann Unger, Hermann Poppen, Hermann Grabner und Hugo Holle. 1914 Aufgabe der Meiningener Stellung wegen eines psychischen Zusammenbruchs, Uebersiedelung nach Jena. Weiterhin Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium und solistische Konzertarbeit. 1916 plötzlicher Tod, vermutlich Herzinfarkt, in einem Hotelzimmer in Leipzig.

Einäscherung in Jena. Die Urne wird zunächst im Arbeitszimmer in Jena aufbewahrt; 1922 in einem Ehrengrab in Weimar, 1930 in einem Ehrengrab in München beigesetzt.

Persönlichkeit

Max Reger galt in jeder Beziehung als übermässig bis unmässig. Sein ausgesprochener Fleiss hat ihm von seinen Gegnern die Bezeichnung "Vielschreiber" eingebracht. In den schaffenden Kollegen sah er Mitstreiter im Kampf gegen das Spiessbürgertum und war ihnen gegenüber meist kollegial. Besonders für soziale Probleme scheint er ein Gespür gezeigt zu haben. Oft unterstützte er Schüler und Instrumentalisten auf eigene Kosten. Nationale Zeitströmungen und besonders auch die Ueberlieferung seiner militärfreundlichen Gattin (13) haben Regers politische Gesinnung sehr zwielichtig und wahrscheinlich verfälscht überliefert. Als Bayer war Reger kein Freund des preussischen Militarismus. Wegen seiner Kurzsichtigkeit wurde er vom Militärdienst dispensiert, meldete sich aber später als Freiwilliger für Büroarbeiten. Er liebte sein Vaterland "mit altväterischer Treue". Er war deutsch im besten Sinne, "auch wenn er in keiner Weise dieses Deutschtum parteipolitisch auszuschlachten geneigt war" (UNGER (16) 1921). Zur Nazizeit tönte es dann politischer.

Auf dem Tasteninstrument war Reger ein guter Improvisator, scheinbar aber kein besonders virtuoser Klavier- und Orgelspieler. Sein Spiel wurde 1905 auf einem Welte-Mignon-Flügel aufgenommen. Diese noch erhaltenen Aufnahmen scheinen aber wenig geeignet, einen guten Eindruck von seinem Klavierspiel zu geben. Auch Aufnahmen von einer Welte-Philharmonie-Orgel von ca. 1913 sind überliefert. Sie wurden 1963 in einer Schallplatte herausgegeben ("Max Reger spielt eigene Orgelwerke", 1973 wiederveröffentlicht als EMI 16053-28925). Nach BUSCH (3) ist der hier unbefriedigende Eindruck eher den Unzulänglichkeiten der benutzten Orgel zuzuschreiben.

Regers sprichwörtlicher Humor macht eher den Eindruck des im Tiefsten Empfindlich-Clownhaften. Seine kräftige äussere "Schale", gewissermassen künstlich erhalten durch übermässiges Essen und Trinken, mag ein Versuch gewesen sein, das empfindliche Innere zu schützen. Oft machte er dann einen Witz, wenn er etwas ihn stark Berührendes verbergen wollte. Bekannt sind Aussprüche wie: "Die Orgel hör ich wohl, allein mir fehlt der Straube" (beim Spiel eines schlechten Organisten) oder: "Schweine und Komponisten werden erst nach ihrem Tode geschätzt". Als Raucher soll Reger 50 Brasilzigarren in zwei Tagen verzehrt haben; er scheint ein unglaublicher Vielesser und vor allem ein ausgesprochener "Trinker" gewesen zu sein. Aerzte haben bei ihm offenbar eine Wasserharnruhr (Diabetes insipidus) vermutet, da auch Regers Schwester Emma viel Flüssigkeit benötigt habe. Diese Krankheit soll dann durch eine übermässige Kreislaufbelastung zum frühen Herztod geführt haben. So erstaunlich ist der frühe Herztod bei dem ausgeprägten Raucher nach heutigem Wissen allerdings nicht, und der Diabetes insipidus will

auch nicht recht einleuchten, da damit längeres Dirigieren oder Konzertieren ohne wiederholte Blasenentleerungen kaum denkbar gewesen wäre. Es ist aber nicht ganz klar, ob der übermässige Alkoholkonsum Regers wie auch die Schwierigkeiten in der Partnerschaft grösstenteils eine Erfindung der Gegner war, oder ob diese "Schönheitsfehler" durch Familie und Freunde vertuscht wurden. Zum Komponieren jedenfalls scheint Reger den Alkohol nicht gebraucht zu haben: "Im Dusel komponiert niemand, auch das Genie nicht", soll er gesagt haben.

Die Privatsphäre Regers musste sicher auch deshalb "stimmen", um seiner Kunst keine Schwierigkeiten zu bereiten: *"... wird aber zuviel Unruhe gemacht, so leidet das Wichtigste, nämlich die Durchsetzung der Kunst Max Regers, daneben ist alles Menschlich-Allzumenschliche seiner irdischen Form völlig nebensächlich und sollte eigentlich übersehen werden."* (Straube an Fritz Stein 28.8.27, in 11). Die wohl menschlichste Äusserung über Regers "Schwächen" findet sich bei Karl Straube, der, Jahre nach Regers Tod, feststellte: *"Alle diese Fragen bewegen ja eigentlich nur uns, die wir seine Freunde sind, ihm menschlich nahe waren, die Nachwelt hat nur mit dem grossen Schaffenden zu tun, und allein sein Werk hat Bedeutung, Wert und Wesenheit"* (an Fritz Stein vom 21.7.27, in 11).

Musikalische Einflüsse auf Reger

Durch das Bayreuther Erlebnis der Opern Wagners kam der 15-jährige Reger in Kontakt mit der damaligen Musikentwicklung, was seinen Lehrer Riemann zum Ausspruch veranlasste: "Bayreuth ist Gift für ihn!" Von Riemann erhielt er dann die Grundlagen der Kompositionstechnik und den Sinn für das Polyphone in Anlehnung an die grossen Meister Bach, Beethoven und vor allem Brahms. Unter dem Einfluss dieser Vorbilder entstanden seit 1891 die ersten Werke; in einem Brief fand Brahms dafür anerkennende Worte. Riemanns Beschränkung auf Brahms, seine schroffe Ablehnung Wagners und der neudeutschen Schule, sowie sein fehlendes Verständnis für die zeitgenössischen Meister Bruckner, Hugo Wolf und Richard Strauss mussten den jungen Reger doch zu stark einschränken, sodass er sich von seinem Lehrer distanzierte. Riemann seinerseits lehnte Reger zunehmend ab wegen seiner Neigung zu Chromatik und Enharmonik, die der junge Meister von Wagner und Liszt übernahm, ohne allerdings zu den Neudeutschen mit ihren programmatischen Tendenzen überzugehen. Regers erweiterte Auffassung des Tonalen wurde dann von der Schönberg-Schule überschritten (UNGER, 16). MANZ (8) stellt fest, dass für die Orgelmusik Regers vor allem Liszt von Bedeutung sei. Von ihm habe er die neuen, kühnen formalen Anlagen, neue zeitliche und spieltechnische Dimensionen, die Erschliessung neuer seelischer Bereiche übernommen. Von Reger selbst wurde

eine kühne Harmonik weiterentwickelt. Gemäss Reger-Schüler HASSE (6) bedeutete Brahms für Reger die Unterstützung, die er brauchte, um Bach schöpferisch umdeuten und etwas neues aufbauen zu können. Bei Bach hätten Brahms wie Reger das Formal-Konzentrierte, das Formal-Eindeutige gefunden. Reger habe überdies bei Bach die grossen Formen für die Orgel, die Verwendung des protestantischen Chorals, die Mystik entdeckt, die teilweise im Gegensatz stehe zur Romantik des 19. Jahrhunderts. Regers Anknüpfen an Bach - so HASSE - stand ebenso sehr im Gegensatz "zu der trockenen Pedanterie der deutschen Organisten wie zur Weichheit Rheinbergers und zur schwelgerischen Klangwelt von Liszt und Wagner" (6). Allerdings wurde der Einfluss Bachs auf Reger wohl lange überschätzt. Laut Straube (Brief an Friedrich Högner vom 3.3.44) scheint Reger das Bachsehe Gesamtwerk auch für die damalige Zeit nicht besonders gut gekannt zu haben.

2. Max Reger und sein Werk

Asthetik und Stil

Im RIEMANN-Lexikon (9. Aufl. Berlin 1919) wird über Max Reger geschrieben, dass er bereits in seinen ersten Kompositionen Neigung zu äusserster Komplikation der Faktur und zur Ueberladung des technischen Apparates zeige, die sich im Gegensatz zu Wagner hätte entwickeln müssen in Richtung einer fortschreitenden Abklärung. *"Statt dessen hat er sich durch Stömungen, denen gegenüber die zeitgenössische Kritik alle Haltung verloren hat, in gegenteiliger Richtung beeinflussen lassen und häuft bewusst die letzten harmonischen Wagnisse und modulatorischen Willkürlichkeiten in einer Weise, welche dem Hörer das Miterleben zur Unmöglichkeit macht. Auch die sehr starke melodische Begabung Regers kommt unter diesen Verhältnissen nicht zur gesunden Entfaltung. Nur wo ihn eine feststehende Form in bestimmte Bahnen zwingt (Variation, Fuge, Choralbearbeitung) sind daher seine Werke ästhetisch einwandfrei; seine reiche Erfindungskraft und eminent polyphone Natur weiss auch in solchen Fesseln des Neuen und Ueberraschenden gerade genug zu bringen. Dagegen wirkt in kleinen einfachen Stücken und Liedern das absichtliche Verneinen der schlichten Natürlichkeit allzuoft geradezu verletzend. Dabei stumpft die fortgesetzte Verschwendung der stärksten Ausdrucksmittel deren Wirkung schnell ab und so erscheint schliesslich doch auch der Ueberreichtum als lästige stereotype Manier."* Man bedenke, dass dieses Lexikon unter dem Patronat seines ehemaligen Lehrers herausgegeben wurde!

Reger bemühte sich unermüdlich um Verständnis mit den Anhängern der fortschrittlichen neudeutschen Programmmusik wie mit den Gefolgsleuten der absoluten Musik. Seine Musik sollte als Ausfluss reinster Empfindung wirken und nicht, wie bei der Programmmusik, erst der Vermittlung eines Dritten bedürfen, um verständlich zu sein. Offensichtlich war Reger selbst kein Freund von

Analysen seiner Werke (16, S. 54). Er kämpfte gegen die Verflachung der Musik, gegen stereotype Wagner-Nachahmungen und Uebertreibungen der Programmmusik eines Richard Strauss. In der Vereinigung des klassisch-romantischen Stils mit Elementen der zeitgenössischen Kunst erweiterte er die musikalischen Ausdrucksmittel und entwickelte eine neuartige Melodiebildung, die oft als Melodielosigkeit und Einfallsarmut ausgelegt wurde. Durch die Ausweitung der tonalen Basis grenzt seine Melodik oft an die Zwölftonmusik und wird der Harmonik zunehmend untergeordnet. Diese kühne, bisherige Schranken sprengende Harmonik wurde als unlogische, zügellose Missklangwirtschaft (nach 14) fehlgedeutet.

MANZ (8): *"... zerstört ist in Wahrheit nicht die Harmonik ... zerstört ist bei Reger das Verhältnis von Zeit und Harmonik (S. 108). (...) Von einer gewissen Tempogrenze an entsteht der Eindruck des Zufälligen, des Chaotischen (...). Nicht seine chromatische Harmonik an sich - diese finden wir auch im Spätwerk Bachs, Beethovens und Chopins! - ist so beteiligt am Verfall der Tonalität, sondern seine permanente Chromatik plus deren schnelle zeitliche Abfolge" (S. 109).*

Trotz der Kühnheit im Harmonischen und Modulatorischen greift Reger wieder auf die alten Kompositionsformen zurück, indem er deren Satztechniken und Formen verwendet (Fuge, Passacaglia, Kanon, Choralvorspiel, Motette). Er führt die Bearbeitung von Werken alter Komponisten (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms) zur Meisterschaft und hat der Orgelmusik zu einem neuen Durchbruch verholfen. Zwar baut er auf den Werken der grossen Meister und deren Können auf, bezeichnet sich selbst aber als "radikalen Fortschrittler" (12). Immerhin scheint er mit Arnold Schönberg in seinem Fortschrittsdenken doch an eine Grenze gekommen zu sein. Ueber dessen Musik äussert er sich 1910 in einem Brief (nach 17): *"Da kann ich selbst nicht mehr mit; ob so was noch irgend mit dem Namen 'Musik' versehen werden kann, weiss ich nicht: Mein Hirn ist dazu wirklich zu veraltet! ... O, es ist zum Konservativwerden".* An anderer Stelle lehnt Reger Schönbergs Werke (in einer Sprache, die an seine eigenen Kritiker erinnert!) als "Ausgeburt eines Geisteskranken" ab. Der nur um ein Jahr jüngere Schönberg scheint in einer allerdings etwas ambivalenten Aeusserung mehr Verständnis für Reger gezeigt zu haben (nach 2): *"Reger muss meines Erachtens viel gebracht werden, erstens weil er viel geschrieben hat, zweitens weil er schon tot ist und man immer noch keine Klarheit über ihn besitzt. Ich halte ihn für ein Genie".*

Regers Gesamtwerk

Das umfangreiche Schaffen Regers enthält 146 Opera, eine Zahl, die allerdings nichts über diesen Reichtum aussagt. Es existieren nämlich einerseits zahlreiche Arbeiten ohne Werknummer, andererseits sind unter einer Nummer mehrere Einzelwerke enthalten, etwa Op. 52 (drei grosse Choralfantasien), Op. 54 (zwei Quartette), Op. 77 und 141 (je zwei Trios), Op. 75 (18 Gesänge); Op. 67 (52 Choralvorspiele), Op. 76 (60 Lieder), Op. 79 (53 Einzelsätze). Das Gesamtwerk enthält so zirka 1000 in sich geschlossene Stücke. Die späten Opuszahlen sind nicht nach der Entstehungszeit geordnet, sondern nach der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung.

In der Zeit von 1909 bis 1925 behaupteten Regers Werke einen bedeutenden Platz im Musikleben Europas. Nur wenige Werke konnten aber die Krisen überstehen, etwa die "Mozart-Variationen" Op. 132 für Orchester, Phantasie und Fuge über BACH Op. 46 für Orgel, Klarinettenquintett A-Dur Op. 146 und Mariä Wiegenlied aus den "Schlichten Weisen" Op. 76. Die frühen Jugendwerke hat der Meister einmal als "heillosen Blödsinn" bezeichnet und schrieb an Stein (nach 14): *"Uebrigens zähle ich selbst meine Werke erst von Op. 27 an für vollwertig. Bitte also Op. 1 - 26 mit Ausnahme von Op. 20 zu übergehen"*. Für STEIN hat im Werk Regers die Kammermusik die grösste Bedeutung, weil sich "des Meisters absolutes Musikertum am reinsten" in diesen Werken spiegle. Seines Erachtens sind die reifsten Werke die Hiller- und Mozart-Variationen, die Romantische Suite, das Es-Dur und fis-Moll-Quartett, die letzten Violinsonaten, die grossen Orgel- und Klavierwerke, die Bach-, Telemann- und Beethoven-Variationen und von seinen Chorwerken der 100. Psalm, das Requiem, der "Einsiedler".

Das Werk Regers umfasst neben der Orgel- und Klaviermusik Kammermusik, Lieder, Chorwerke, Orchesterwerke und Bearbeitungen alter Meister. Wie bei J.S. Bach, so bedeutet also auch "Reger" nicht einfach Orgelmusik: Sein Orgelwerk ist keinesfalls Repräsentant des Gesamtwerkes. Da die Orgel aber in unserm Zusammenhang besonders interessiert, soll in den folgenden Abschnitten noch darauf eingegangen werden. Wir beschränken uns daher auch im Werkverzeichnis auf die Aufzählung der Orgelwerke, die auf der folgenden Seite 42 aufgeführt sind (aus WIRTH, 17).

Orgelmusik

- Drei Orgelstücke op. 7 (1892)
- Suite e-moll op. 16 (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)
- Sonate fis-moll op. 33 (1899)
- Zwei Phantasien über die Choräle "Wie schön leucht't 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 Trios op. 47 (1900)
- Drei Phantasien über die Choräle "Alle Menschen müssen sterben", "Wachet auf, ruft uns die Stimme" und "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 eleison, Gloria in excelsis, Benedictus, Capriccio, Melodia, Te Deum (1901)
- Zweite Sonate d-moll op. 60 (1901)
- Monologe, 12 Stücke op. 63 (1901/02)
- Zwölf Stücke für die Orgel op. 65: Rhapsodie, Capriccio, Pastorale, Consolation, Improvisation, Fuge, Präludium, Fuge, Canzone, Scherzo, Toccata, Fuge (1902) .
- Zweiundfünfzig leicht ausführbare Choralvorspiele op. 67 (1902)
- Zehn Stücke für die Orgel op. 69: Präludium, Fuge, Basso ostinato, Moment musical, Capriccio, Toccata, Fuge, Romanze, Präludium, Fuge (1903)
- Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-moll op. 73 (1903)
- (13) Choralvorspiele op. 79b (meist 1901-03)
- Zwölf Stücke für die Orgel op. 80: Präludium / Fughetta / Canzonetta / Gigue / Ave Maria / Intermezzo / Scherzo / Romanze / Perpetuum mobile / Intermezzo / Toccata / Fuge (1904)
- Vier Präludien und Fugen op. 85: cis-moll, G-dur, F-dur, e-moll (1904)
- Orgelsuite g-moll op. 92 (1905)
- Introduction, Passacaglia und Fuge e-moll op. 127 (1913)
- Neun Stücke für die Orgel op. 129: Toccata, Fuge, Kanon, Melodia, Capriccio,
- Basso ostinato, Intermezzo, Präludium, Fuge (1913)
- Dreissig kleine Choralvorspiele (zu den gebräuchlichsten Chorälen) op. 135 a (1914)
- Phantasie und Fuge d-moll op. 135 b (1916)
- Sieben Orgelstücke op. 145: Trauerode, Dankpsalm, Weihnachten, Passion, Ostern, Pfingsten, Siegesfeier (1915/16)

Ohne Opuszahl:

- Introduction und Passacaglia d-moll (1899)
- Orgelpräludium c-moll (1900)
- Variationen und Fuge C-dur über "Heil, unserm König Heil" "Heil dir im Siegerkranz") (1901)
- Präludium und Fuge d-moll (1902?)
- Postludium d-moll (1903)
- Präludium und Fuge gis-moll (1906)
- Präludium und Fuge fis-moll (1912. vgl.. Tagebuch für Klavierop. 82, IV, 1 und 2)
- Sechs Choralvorspiele (1893-1901)
- Schule des Triospiels, Joh. Seb. Bachs zweistimmige Inventionen, für Orgel dreistimmig bearbeitet, zusammen mit Karl Straube (1903)

Reger und Orgel

Die Orgel am Ende des 19. Jahrhunderts galt fast nur noch als Hilfsmittel zur Durchführung und Begleitung gottesdienstlicher Handlungen. Sie stand auch im starken Gegensatz zur Musik der Romantiker, weil das Orgelmässige bei ihnen im Verruf stand, es beruhe in der vollständigen Aufsaugung des Gefühlsmässigen durch die Form - obwohl weder Mendelssohn noch Liszt diesen Argwohn in ihren Werken bestätigen. Berlioz etwa hatte nur ein Kopfschütteln übrig für den fugierten Stil der Organisten und für Bach (nach 6).

Reger verhalf nun der Orgel zum erneuten Durchbruch, erweiterte ihre Möglichkeiten und integrierte sie dem Weltlichen, Alltäglichen, Profanen (8). Reger schrieb darüber (nach 11): *"Ist denn ganz und gar vergessen worden, dass die Orgel nicht nur ein Kircheninstrument ist, sondern auch Konzertinstrument ersten Ranges!" "Was ich tun kann, durch meine Orgelwerke dazu beizutragen, die Orgel mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken, geschieht stets mit grösster Freude!"*

Befürworter wie Gegner Regers waren sich einig, dass seine Orgelkompositionen zum wertvollsten gehörten, was für dieses Instrument seit Bachs Zeiten geschrieben wurde. So fand Reger zunächst als Orgelkomponist Beachtung und Anerkennung. In den Orgelwerken trat sein Eigenstil am frühesten hervor. Seine Bindung an Bach wird heute weniger eng gesehen als zur Zeit der Orgelbewegung. Reger orientiert sich zwar an Bach, jedoch nicht als dessen Epigone, sondern in schöpferischer Auseinandersetzung mit ihm. Besonders in den Choralvorspielen Op. 67 und 135a spiegelt sich die "Ton- und Empfindungswelt Johann Sebastian Bachs auf der Ebene moderner Musik" (17). Reger setzte die in der Romantik wieder aufbrechende Orgel-Renaissance mit Mendelssohn, Schumann, Liszt, Franck, Reubke, Widor, Guilmant, Rheinberger und Reimann fort, begründet aber eine neue Epoche der Orgelmusik.

Obwohl Reger mit der Profanisierung der Orgel und ihrer Neuentdeckung als Konzertinstrument sie für die absolute Musik hatte zurückgewinnen wollen, wurde er mit der Programmmusik und besonders auch mit Abbé Vogler in Zusammenhang gebracht. In einem Brief an Hugo Riemann schreibt Reger, dass Musik für Orgel "niemals ein Spielen mit den Klangeffekten der verschiedenen Register, sondern ein zielbewusstes wirkliches Componieren" sei. 1926 hat die Orgelbewegung Reger auch in die damalige, religiös-ideologisch gefärbte Diskussion um die "Kult-Orgel" und "Antikult-Orgel" einbezogen und ihn damit in die Nähe des damals verwendeten Begriffs der "Kino-Orgel" gebracht. Immerhin liess man ihm durch sein Negativbeispiel ein (zweifelhaftes) Verdienst: Reger *".. steigerte die schwerlastende Massigkeit eines undurchhörigen Orgelklangs von heute noch um ein Zwölffaches und sei somit ein Weckruf nach Klarheit, nach 'mehr Licht' geworden"* (in 4, S. 158).

Interpretationsprobleme in Regers Orgelwerken

Geradezu legendär sind die Vortragsbezeichnungen und besonders die dynamischen Angaben in Regers Orgelwerken, die immer wieder zu den gegensätzlichsten Ausdeutungen führten. Dazu Karl STRAUBE in einem Brief an Hans Klotz vom 25.2.44 (nach 11): *"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"*. In einem andern Brief an Oskar Söhngen vom 15.11.46 (nach 11) erklärt Straube die Unmässigkeit der Vortragszeichen durch die typische Art seiner Niederschrift: Reger habe ja in einer Art künstlerischer Ekstase seine Werke, zunächst ohne Vortragsbezeichnungen, niedergeschrieben. Nach Fertigstellung des Werkes - die Vortragszeichen wurden erst nachträglich eingesetzt - hätte er nur noch schwer die rechten Worte und Zeichen finden können, die einem Dritten die Möglichkeit gaben, einzudringen in diese geheimnisvolle Tonwelt. Bekannt ist, dass Reger oft auch auf Straubes Anregung hin die ursprünglichen Vortragszeichen abgeändert hat. Von andern Werken weiss man, dass Straube sie mit dem Einverständnis Regers offensichtlich abweichend interpretierte. Nach neuester Ansicht (POPP in (3), Seite 30) muss der Erstdruck als die von Reger autorisierte Fassung angesehen werden, da bekannt ist, dass Reger Drucklegung und Korrektur bei seinen Werken sorgfältig auf ihre Genauigkeit überwachte. Die von Straube vorgenommenen Korrekturen wurden von Reger lediglich gebilligt im Sinne einer überzeugenden Interpretation.

Wie Liszt kannte auch Reger jedenfalls den Jalousieschweller. Die Registercrescendo-Walze wurde erst um das Jahr 1900 erfunden (1). Ihre Verwendbarkeit bei Reger ist nicht eindeutig (1, 3). Eine fix eingestellte "Walze" ist wohl nicht *ipso* für Reger brauchbar, dagegen sicher ein frei wählbares Crescendo (durch Hilfsperson oder einstellbare Walze) im Sinne dieser Musik anzuwenden. Im Choralvorspiel "Komm süsster Tod" aus dem Jahre 1911 (ohne Opuszahl) findet sich der Hinweis, dass die Crescendo-Decrescendozeichen dynamische *und* agogische Bedeutung hätten (nach 1, S. 259). Eine gleiche Bemerkung steht auch in einer Fussnote aus Op. 30 (nach 3, Seite 51). Die Orgelwerke Op. 135a und 145 wurden durch den Meininger Stadtkantor August König angeregt, der Reger bat, "für unsere Verhältnisse doch Werke zu schaffen, die auf einer mechanischen Orgel zu bewältigen seien" (3). Diese beiden Opera sind also offensichtlich für die begrenzten dynamischen Möglichkeiten der mechanischen Orgel geschaffen worden.

Wesel, Dom Orgel von Wilhelm Sauer 1897

I. MANUAL C-f ³		II. MANUAL C-f ³		III. MANUAL C-f ³ (Schwellwerk)	
Principal	16'	Geigenprincipal	16'	Salicional	16'
Bordun	16'	Bordun	16'	Liebl. Gedackt	16'
Gamba	16'	Principal	8'	Principal	8'
Principal	8'	Rohrflöte	8'	Konzertflöte	8'
Hohlflöte	8'	Salicional	8'	Schalmei	8'
Viola di Gamba	8'	Flöte harmonique	8'	Liebl. Gedackt	8'
Doppelflöte	8'	Spitzflöte	8'	Aeoline	8'
Gemshorn	8'	Harmonika	8'	Voix céleste	8'
Traversflöte	8'	Gedackt	8'	Dulciana	8'
Quintatön	8'	Dolce	8'	Praestant	4'
Geigenprincipal	8'	Octave	4'	Traversflöte	4'
Gedackt	8'	Flöte	4'	Violine	4'
Quinte	5 1/3'	Gemshorn	4'	Gemshornquinte	2 2/3'
Octave	4'	Flauto dolce	4'	Flautino	2'
Spitzflöte	4'	Rauschquinte	2 2/3' 2'	Harm. aetherea 3fach	
Fugara	4'	Mixtur 4fach	2'	Clarinetten	8'
Rohrflöte	4'	Cornett 4fach	4'	Vox humana	8'
Piccolo	2'	Fagott	16'		
Rauschquinte	2 2/3' 2'	Tuba	8'		
Groß-Cymbel	2 2/7' 2'	Oboe	8'		
Mixtur 5fach					
Scharf 5fach					
Cornett 3-5fach	2 2/3'				
Trompete	16'				
Trompete	8'				
PEDAL C-d ¹					
Contrabaß	32'	Quintbaß	10 2/3'	Contraposaune	32'
Untersatz	32'	Oktavbaß	8'	Posaune	16'
Principal	16'	Violoncello	8'	Trompete	8'
Violon	16'	Gedackt	8'	Clairon	4'
Subbaß	16'	Viola d'amour	8'		
Gemshorn	16'	Flöte	4'		
Baßflöte	16'	Cornett 3fach			

KOPPELN UND KOMBINATIONEN

II/I; III/I; III/II; I/P; II/P; III/P; Tutti-Koppel; mf, f, ff in I, desgl. in II und III; Tutti; Rohrwerke [an oder ab?], Rollschweller für das ganze Werk; Schweller für das III. Manual.

Die Orgel war in ein Gehäuse von 1645 eingebaut worden und verfügte über Kegelladen mit pneumatischer Traktur für I., II. Manual und Pedal sowie mechanische Traktur im III. Manual (nach Dreimüller 1962, 69; Disposition und Spielhilfen nach: Zeitschrift f. Instrumentenbau 15, 1895/96, S. 675.

Auf Seite 45 wird die Disposition einer wohl für die frühe Orgelmusik Max Regers repräsentativen Orgel angeführt. Sie besitzt bereits einen Rollschweller. Es handelt sich um die Sauer-Orgel im Willibrordi-Dom in Wesel, an der Straube 1897 Organist wurde und in den 5 Jahren seiner Tätigkeit alle grossen Orgelwerke Regers spielte (aus 3).

Der Grund, warum man nach Regers Tod seine Orgelmusik in eine Terrassendynamik hineinzwängte, lag wohl auch in den Vereinfachungstendenzen der Nazizeit, die überdies Reger gewaltsam auf die Bachschen Wurzeln zurückführen musste - leider, muss man sagen, für Bach wie für Reger - und andererseits in den neuen Tendenzen der Orgelbewegung. Dabei wurde behauptet, Reger hätte anders komponiert, wenn er eine bessere Orgel zur Verfügung gehabt hätte. Nach dieser Anpassung Regers an den Bachschen Stil schreibt Hermann KELLER 1936 (nach 2), dass *"diese Werke in der neuen Interpretation eher besser als vorher klingen (...). Erst mittels Terrassendynamik und -klangfarbe gewinnen die Regerschen Orgelwerke an Klarheit des polyphonen Gewebes..."*. Man meinte also nach der Orgelreform, Reger einen Dienst zu erweisen, wenn man seine Werke nach dem neuen Orgelideal umdeutete: *"Regers Orgelmusik verlangt wie jede echte Orgelmusik eine gut - etwa barock - disponierte Schleifladenorgel mit mechanischer Traktur"* (KLOTZ (7) 1955).

Selbst Karl STRAUBE (1873-1950), Freund und bester Kenner Regers, hat 1938 diese Anpassung an die Terrassendynamik vorgenommen, was für einen Moment stutzig macht, wenn man bedenkt, dass Reger sich zeitlebens von ihm beeinflussen liess: Hätte Reger sich nicht im Wandel der Zeit am Ende auch für diese Adaptation bereit erklärt? Er hat ja Straubes gelegentlich abweichende Interpretation in seinen Werken weitgehend "abgesegnet", offensichtlich aber auch, weil er sich - nicht nur in Fragen der Interpretation, sondern auch persönlich - Straube oft unterlegen fühlte! - Straube will nun in der Neuausgabe von Regers Orgelwerken 1938 *"einen Nachweis dafür erbringen, wie Regers Schaffen für die Orgel darstellbar sein kann auf einem Instrument, das der Ueberlieferung aus der klassischen Zeit des Orgelbaus angehört"*(nach 3). *"Um das gesetzte Ziel zu erreichen, mussten die von dem Karponisten eingezeichneten ineinanderübergehenden Veränderungen in der Tonstärke durch eine in Gegensätzen sich auswirkende Terrassendynamik umgedeutet werden. Solche Vereinfachung gibt dem Formenbau der Fantasie stärkere Fügung und der erzielte Gesamteindruck, schlicht und in sich geschlossen, lässt die inneren Beziehungen der Regerschen Kunst zu dem Schaffen der Meister aus der vergangenen grossen Zeit der deutschen Orgelkunst offenbar werden"* (nach 2).

Karl Straube hat Reger immerhin 34 Jahre überlebt und demzufolge auch seine Ansichten geändert. So darf er als Kind seiner Zeit auch nicht zeitlich unbeschränkt als authentischer

Reger-Interpret angesehen werden. In einem Brief vom 29.11.46 an Fritz Stein (nach 11) bekennt er sich zur Arp Schnitgerund Silbermann-Orgel, da ihm der Klang einer Sauer-Orgel heute nichts mehr bedeute. Straubes Fähigkeit zum Umdenken verdient immerhin Achtung, auch wenn sie sich aus heutiger Sicht für das Werk Regers vermutlich nachteilig ausgewirkt hat. Verblüffend wahr hat sich sein Wort erfüllt (Brief vom 29.11.46 an Fritz Stein, nach 11): *"Wir können nicht wissen, ob nicht im Jahre 1986 die deutsche Orgelbewegung als Historismus abgelehnt wird und eine Rückkehr zu den Werten der romantischen Orgel als der Weisheit letzter Schluss gepredigt wird"*. Dagegen schreibt Walter SUPPER noch 1954: *"Ist es uns schon aufgefallen, dass uns ein "grosser Reger" - heute gespielt - dann am ehesten "eingeht", wenn er auf einer orgelbewegten Orgel erklingt? Ja, dass er uns Heutigen da eigentlich viel besser gefällt, als wenn er auf einer Orgel seiner Zeit erklänge?"* (15, S. 20).

Auch die Tempobezeichnungen Regers machten in ihrer Interpretation Schwierigkeiten. Reger 1910 zu Gerard Bunk: *"Junger Mann, spielns meine Sachen halt net zu schnell; Brahms und ich, mir habn den gleichen Fehler gemacht: Mir schrieben unsre Tempi halt viel zu schnell auf, spielns alles recht ruhig, auch wanns schneller dasteht"* (nach 3, S. 59).

Der oft als überladen bezeichnete Orgelsatz (wie auch die Klaviermusik) ist gekennzeichnet durch eine Vorliebe für Terz- und Sext-Doppelgriffe, sowie Stimmverdoppelungen. Man hat daher Regers Werken vorgeworfen, dass sie am Schreibtisch entstanden und nicht spielbar seien. UNGER (16) ist 1921 der Ansicht, dass solche "Schreibtischmusik" insbesondere auf dem Klavier auf das Nötigste reduziert werden könne. Er beruft sich dabei auf ein Beispiel Regers, der in der Interpretation seiner eigenen Werke oft selbst überfordert war. Andererseits soll Reger einmal gesagt haben, dass in seinen Werken keine Note zuviel stehe. - Diesen "überladenen" Satz hat WALCHA (10) noch 1952 Reger zum Vorwurf gemacht und die "Substanz" auf wenige Stimmen reduziert (vgl. 1, Seite 262).

Abschliessend ein Urteil aus heutiger Sicht: *"Man nimmt Reger das Eigentlichste, wenn man hier klärend und vereinheitlichend quasi die formale Architektur hervorheben will. Mit dem Hinweis auf die Vorbilder Bach und Brahms hat man dieses leider jahrelang getan. Diese Vorbilder sind für Reger aber bloss noch wie ein Rahmen zu einem Bild"* (2).

3. Max Reger und die Nachwelt

Kritik und Missbrauch

Trotz der Anhäufung mit äusseren Ehren wurde Max Reger nur mühsam akzeptiert. Exzessiv und unglaublich brutal traten teilweise seine Kritiker gegen ihn auf. Walter Krug 1920 über seine Musik (nach 14): *"Missklang, irres Modulieren, viehische Brutalität und weibische Ohnmacht, Gemisch aus Eilfertigkeit, Rohheit und Sentimentalität, namenlose Diskrepanz zwischen Wollen und Können, das willkürlichste, zerfahrenste, was je in Musik gedacht worden ist, Scheusslichkeiten, rohe Mache, ohnmächtiger Zynismus, schamlose Geilheit, Untier Reger, Larve, Fratze, geisteskrank..."*.

So ist verständlich, dass vor allem die frühen Biographien (UNGER 16, EISA REGER 13, STEIN 14) auf weiten Strecken als Apologie des Meisters imponieren. Sie sollten scheinbar verbreitete Missverständnisse klären, pressten Reger posthum aber auch in das Verständnis des damals nationalsozialistischen Deutschland ein (EISA REGER, STEIN) und waren wohl gleichzeitig Ursache von weiteren Missverständnissen und weiterer Ablehnung. Die Ehefrau des Meisters, Elsa Reger, konnte Zeit ihres Lebens die Abstammung aus einer Offiziers- und Adelsfamilie nicht verleugnen und versuchte später, ihren verstorbenen Mann den Vorstellungen deutschnationaler Rechtskreise weitgehend anzupassen. Regers Freund Fritz Stein hat 1941 die "Vaterländische Ouverture" Regers missdeutet als "geschaffen für den Sieg der deutschen Waffen im Weltkrieg". Durch die Betonung seines Nationalismus konnte man verhindern, dass Regers komplizierte und dissonanzenreiche Musik vom Nazitum als "undeutsche Entartung" verurteilt wurde. Ein verständlicher Reger konnte besser in den einfachen Kulturbegriff des Nationalsozialismus übernommen werden, zumal man ja auch mit mehr Glück als Verstand eine direkte Verwandtschaft von Reger zu den alten deutschen Meistern herstellen konnte: *"Im Nationalsozialismus wurde die Läuterung Regers, die von der Orgelbewegung in Ansätzen versucht wurde, endgültig vollzogen. Das Wilde wurde zur Grösse, das Masslose und Ueberbordende zum Kämpferischen, das Zynische zum herzhaften und gemütlichen Humor des bayrischen Stammes. Vor allem wurde man nimmer müde, immer und immer wieder zu betonen, dass Reger direkt von den grossen Deutschen Bach, Beethoven und Brahms beeinflusst ist und dass sich in seinen Werken nichts von der "zersetzenden jüdischen Kompositionsart" etwa eines Schönberg befindet" (2).*

So versteht man auch, dass besonders die Nachkriegswelt einige Mühe hatte, den durch das Nazitum so vergötterten Komponisten zu akzeptieren. Das Einpassen der Person Regers in

den Konformismus des Deutschbürgertums will nicht so recht passen zu seiner unbequemen und unmässigen Art und zu seinem Kampf gegen das Spiessbürgertum. Man erhält den Eindruck, dass Elsa Reger in der Biographie die späte Enttäuschung über ihren nicht-konformen Mann in einer läuternden Darstellung zu bewältigen versuchte. Der angebliche Nationalismus Regers wurde ihm immer wieder zum Vorwurf gemacht. Reger in einem Brief von 1900 (nach 14): *"Was ich unter 'Deutschum' bei Orgelmusik verstehe, ist natürlich nicht Chauvinismus - ist ganz und gar unpolitisch; der Ausdruck 'Deutschum' ist für mich eben nur 'Gattungsbegriff'; wir könnten ebenso gut sagen 'bachisch', d.h. aus klassischem Geist geboren ... Jede Orgelmusik, die nicht im Innersten mit Bach verwandt ist, ist unmöglich ..."*. "Deutsch" versteht Reger also als Gegensatz zu den französischen oder englischen Orgelkomponisten, die er als "reinste Antipoden Bachs" bezeichnet.

Bereits 1921 hielt UNGER (16) fest, dass man Reger "heute mit nur noch geringen Einschränkungen zu den Grossen der Musikgeschichte rechnen muss". Trotzdem hat die Kritik an Reger noch 30 Jahre später einen Höhepunkt erreicht. Nachdem man nämlich bis zum Zweiten Weltkrieg Reger mit Gewalt J.S. Bach zuordnete, machte Helmut WALCHA (10) 1952 ihm gerade den Gegensatz zu Bach wieder zum Vorwurf. Er kritisierte bei ihm die "Vermassung des Klanges", die "Anhäufung der Töne in ihren Verdoppelungen und Verdreifachungen" und misst dabei Reger am klassischen geringstimmigen Satz mit konsequenter Legato-Spielweise als dem nach seiner Auffassung einzig "orgelgemässen". Walcha, Institutsleiter an der Hochschule für Musik in Frankfurt, hat daher seinerzeit Regers Orgelmusik aus dem Lehrprogramm verbannt. Die späte Ablehnung von Regers Orgelwerk gipfelte etwa in einem Ausspruch von Erich THIENHAUS (10), ebenfalls aus dem Jahr 1952: *"Die Frage, ob es besser gewesen wäre, wenn Reger seine Orgelwerke nicht geschrieben (bzw. sie anders instrumentiert) hätte, ist also unbedingt mit Ja zu beantworten, weil dann ohne Zweifel viele wertvolle historische Orgeln gerettet worden wären und weil die Orgelbewegung ohne die starken und selbst heute gelegentlich noch spürbaren Hemmungen durch den Einfluss der Regerschen Orgelkompositionen sich viel früher und kräftiger hätte entfalten können"*.

Die Bedeutung Regers

Max Reger ist ein Komponist des Uebergangs und Umbruchs. Bereits zu Beginn unseres Jahrhunderts galt er als der bedeutendste Orgelkomponist seit Bach, nicht zuletzt deshalb, weil seine schwer zu spielenden Werke durch Karl Straube, den hervorragendsten Orgelvirtuosen Deutschlands, Verbreitung fanden.

Wenn Hermann UNGER 1921 (16) glaubte, seine Reger-Biographie sei nötig, damit Reger "in der Hast unsres schnellebigen und schnellvergessenden Zeitalters" nicht vergessen würde, so war seine Sorge wohl unbegründet. Reger ist in seiner Bedeutung heute wohl unbestritten, aber erst seit relativ kurzer Zeit.

Hans HASELBÖCK (5) 1973: *"Es ist eine Art Tragik um die Regerschen Orgelkarpositionen: Zuerst verstand man sie nicht und lehnte sie ab; später aber, als Reger anerkannt und unumstritten war, hatte sich die Orgel in einer Weise geändert, die eine Wiedergabe der Werke Regers nur mehr in veränderter, (...) illusionslos versachlichter Weise ermöglichte"* .

Andre MANZ (8) stellt Reger in den grösseren Zusammenhang einer geradlinigen Entwicklung von Beethoven über Brahms einerseits, fortschreitend zu Mahler, Schönberg bis Webern und seine Nachfolge in die Gegenwart. *"Reger legte für den deutschen Raum alle Wege zu einer autonomen, konzertanten Orgelliteratur frei. Er hat Modelle dafür geschaffen, wie Orgelmusik auf demselben zeitgemässen und qualitativen Niveau stehen kann wie alle andere Musik - Sinfonie, Oper, Kammermusik und Klaviermusik"* (S. 107).

* * *

Ziel dieser unvollständigen Darstellung war es, das komplexe und keineswegs einfache Bild über den Komponisten Max Reger mit einigen Schlag- und Stichwörtern zu umreißen. Viele Ansichten über Reger haben sich aus sozialen, politischen, opportunistischen und musikalischen Vorurteilen einseitig entwickelt und daher bis in die heutige Zeit hinein das Verständnis für diesen bedeutenden Komponisten erschwert.

LITERATUR

- (1) ALBRECHT Christoph. Interpretationsfragen. Berlin 1981.
- (2) BROTBECK Roman. Porträt Max Reger. Passage 2. Sendung Radio DRS 2 vom 12.4.85.
- (3) BUSCH Hermann J. Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers. Kassel 1988.
- (4) GURLITT Wilibald (Hrsg.). Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst. Augsburg 1926.
- (5) HASELBÖCK Hans. Max Reger als Orgelkomponist - noch oder wieder modern? In: Oesterreichische Musikzeitschrift 28, 1973, S. 132-140.
- (6) HASSE Karl. Max Reger und die deutsche Orgelkunst. In: (4). S. 122.
- (7) KLOTZ Hans. Das Buch von der Orgel. Kassel/Basel 1955.
- (8) MANZ André. Max Reger als Orgelkomponist - "Extremer Fortschrittsmann"? in: (9)
- (9) MASSENKEIL G./ POPP S. (Hrsg.). Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976. Wiesbaden 1978.
- (10) Musik und Kirche 22. Jg. 1952. Mit Beiträgen von Helmut WALCHA, Helmut BORNEFELD, Wolfgang FORTNER, Wolfgang AULER, Rudolf QUOIKA, Alfred DÜRR u.a.
- (11) OESTERHELD Herta.. Karl Straubes Beziehungen zu Max Reger. In: Kar! Straube, Wirken und Wirkung. Hrsg. Ch. und J. HELD. Berlin 1976.
- (12) POPP Susanne. Max Reger. Stichwort in: HONEGGER/MASSENKEIL: Das grosse Lexikon der Musik, Band 1. Freiburg 1978 und 1987.
- (13) REGER Elsa. Mein Leben mit und für Max Reger. Leipzig 1930.
- (14) STEIN Fritz. Max Reger. Potsdam 1939.
- (15) SUPPER Walter. Die nord- und süddeutsche Barockorgel. Ein stilkritischer Vergleich - und eine Synthese? In: Orgelbewegung und Historismus (Hrsg. W. SUPPER). Berlin 1958.
- (16) UNGER Hermann. Max Reger. München 1921.
- (17) WIRTH Helmut. Max Reger. Hamburg 1973.