

impressum	2
agnes michalak/stefan könig, reger in der sommerfrische: kolberg an der ostsee	3
kurt seibert, anmerkungen zu johannes brahms und max reger	8
joseph loritz. zum 100. todestag.	14
elsa lang, erinnerungen an elsa reger	16
mitteilungen und anmerkungen	18
neues zu lotti reger.	21
eduard bruggaier, helmut walcha und max regers orgelwerke	23
tully potter, max reger explores the alto clef.	29

Liebe Leser,

wer hätte das gedacht – dass einmal wegen zu vieler Beiträge ein fest eingeplanter zurückgestellt werden musste? Weiter so bitte!

Stefan König und Agnes Michalak sind die neuen Mitarbeiter am DFG-geförderten Projekt Reger-Briefe-Verzeichnis am Max-Reger-Institut, Frau Michalak ist gebürtige Polin, so dass erstmals auch die polnische Literatur zu dem Themenbereich Reger und Kolberg ausgewertet werden konnte. Außerdem führen wir die Reihe „Interpreten schreiben über Reger“ mit einem Beitrag von Kurt Seibert fort. Elsa Lang (geb. Lohmeier) war Elsa Regers Patenkind – sie kann uns ähnlich neue Einsichten bieten wie im Nachlass von Lotti Reger liegende Dokumente, die uns freundlicherweise deren Sohn Erlend Brock erstmals zur Verfügung gestellt hat. Eduard Bruggaier war Schüler von Helmut Walcha und räumt mit lange verbreiteten Vorurteilen auf. Als Gast im Bereich der Diskografischen Anmerkungen begrüßen wir diesmal besonders herzlich den britischen Musikjournalisten und -schriftsteller Tully Potter, dessen nächste Buchpublikation eine Biografie Adolf Buschs sein wird.

Viel Freude beim Lesen wünscht

Ihr Jürgen Schaarwächter

Geschäftsanschrift: internationale max-reger-gesellschaft e.v., alte karlsburg durlach, pfnitzalstraße 7, D-76227 karlsruhe, fon: 0721 854501, fax: 0721 854502, <http://www.imrg.de>; elektronische Redaktionsanschrift – email: mri@uni-karlsruhe.de und j.schaarwaechter@t-online.de

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

ISSN 1616-8380

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft von Jürgen Schaarwächter (v.i.S.d.P.). Abbildungsnachweise: S. 1, 3–7, 9, 14, 16–17, 21–22 Max-Reger-Institut, S. 16 oben Elsa Lang, S. 20 Angela Pack, S. 25 Frankfurter Wochenschau/Frankfurter Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. Alle Rechte vorbehalten. Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis. Leider ist es in einigen Fällen nicht gelungen, die Rechte aller Inhalte einzuholen; im Falle berechtigter Forderungen wenden Sie sich bitte an die *imrg*.



Max Reger in Kolberg 1913, Foto Franz Nölken

Konzentriert, fast unwirsch sitzt Max Reger am Tisch. Die Schreibfeder in der Hand, Notenpapiere vor ihm ausgebreitet, ist er über seine Arbeit gebeugt. Nur der helle, gestreifte Sommeranzug verrät den Urlauber. Die Fotografie »Reger in der Sommerfrische 1913, komponierend«, einer der berühmtesten Schnappschüsse des Meisters, stammt von Maler Franz Nölken (1884–1918), der Reger in seinem Sommerdomizil in Kolberg kennen lernte.¹ Noch im selben Jahr hat Nölken das Schaffen des unermüdlichen Ferienarbeiters Reger in fünf Ölgemälden festgehalten.² Sie sind, wie auch seine grafischen Darstellungen (Radierungen und ein Holzschnitt, 1913/1916), schöpferisches Produkt seiner Kolberger Begegnungen mit dem Komponisten; Begegnungen, die Nölken genügend Muße gegeben haben, Wesen und Gesichtsausdruck Regers genau zu studieren.

1913 verbrachte Reger bereits zum fünften und auch letzten Mal seine Sommerferien in Kolberg, dem Geburtsort seiner Frau Elsa (vgl. Mitteilungen 3, 2001, S. 3). Der erste Aufenthalt im heute polnischen Kolobrzeg, einem der ältesten Städte der Ostseeküste, die sich im

19. Jahrhundert zu einem mondänen See-, Sol- und Moorbad entwickelte, fiel in das Jahr 1905. Der Arzt hatte dem wie immer vollkommen überarbeiteten Komponisten, Lehrer, ständig reisenden Pianisten und Dirigenten dringend zu einer Auszeit in gesundem Ambiente geraten. In den Jahren 1907, 1909 und 1913 kehrte Reger zur Sommerfrische in den Kurort zurück (in den Jahren dazwischen verbrachte er die Ferienmonate im Schneewinkl bei Berchtesgaden [vgl. Mitteilungen 13, 2006, S. 23–24] bzw. in Tegernsee). Zudem beehrte er die Ostseestadt einmal auch mitten in der Konzertsaison mit seiner Anwesenheit: Beim Max-Reger-Abend am 8. März 1910 trat er als Liedbegleiter der Altistin Gertrud Fischer-Maretzki (vgl. Mitteilungen 7, 2003, S. 5–9) auf und spielte mit Sophie Arnheim auf zwei Klavieren seine *Beethoven-Variationen* op. 86.

Für Elsa, die am 25. Oktober 1870 als viertes Kind Ernst von Bagenskis, einem Major im Kolberger Infanterie-Regiment 54, geboren worden war,³ war die Reise an die Ostsee auch immer wieder eine Heimkehr. Beim ersten gemeinsamen Aufenthalt von 1905, bei dem Reger erstmals in seinem Leben das Meer sah, genoss sie die Zweisamkeit mit ihrem Mann in vollen Zügen. »Es lag gerade über diesen Wochen ein Zauber wie über keinem anderen Sommeraufenthalt«, schrieb die Komponistengattin später in rückblickender Verklärung in ihren Erinnerungen und fügte erläuternd hinzu: »Nie mehr im Leben haben wir solche Zeit wieder erlebt, denn nie mehr habe ich meinen Mann so ganz allein für mich gehabt.«⁴ Beim Lotsenruderer Emil Laske mietete

¹ Nölken war im Gefolge von Käthe Bach-Lentz, einer Klavierschülerin Regers und Tochter des Komponisten Heinrich Marschner, und ihrer Familie.

² Zwei dieser Ölgemälde befinden sich heute in den Meininger Museen bzw. im Karlsruher Max-Reger-Institut, die drei weiteren in *Reger-Studien 2. Neue Aspekte der Regerforschung*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden 1986 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. V) abgebildeten Ölgemälde befinden sich soweit bekannt in Privatbesitz.

³ Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 13.

⁴ Ebda., S. 53 bzw. 54.

Christa und Lotti Reger am Strand, 1913



sich das Ehepaar erstmals das Fischerhäuschen in der Huke-Straße (früher Hucke-Straße) Nr. 14, der heutigen *Cicha-Straße (Leise Straße)*,⁵ das – mit Ausnahme von 1913 – auch bei den kommenden Aufenthalten ihre Wohnstatt sein sollte. 1907 trat auch die kürzlich an Kindes statt angenommene zweijährige Christa (vgl. Mitteilungen 10, 2005, S. 7–10) mit den Regers die Reise ans Meer an, zwei Jahre später gesellte sich Lotti, das zweite Adoptivkind (vgl. Mitteilungen 14, 2007, S. 7–9 und in diesem Heft S. 21–22), hinzu. Reger, der ein begeisterter Schwimmer war, badete „sehr fleißig in der See“,⁶ unternahm ausgedehnte Spaziergänge und hatte offensichtlich viel Spaß mit seinen beiden Töchtern. Dies zumindest belegen die Bilder aus Elsa Regers Fotoalben eindrucksvoll: hier blickt einem nicht der gehetzte, strenge Meister entgegen, sondern der liebevolle und gelöste Papa.

Möglichkeiten zur kulturellen Betätigung gab es in Kolberg zuhauf. Da die Wetterlage an der stürmischen Ostsee unsicher war, war im renommierten Kurort auch an verregneten Tagen für Alternativen gesorgt. Im Theater an der heutigen *Kolejowa-Straße*, das am 13. August 1868 eröffnet wurde und neben dem in Stettin das einzige feste Theater an der Ostseeküste war, fanden 600 Leute Platz. Dort wurde unter anderem regelmäßig das historische Drama *Colberg* von Paul Heyse (1830-1914), dem Literatur-Nobelpreisträger von 1910, gegeben, ab 1925 war es sogar ganzjährig geöffnet. Zudem konnten sich die Kurgäste bei Pferderennen, im Kino, in der Bildergalerie und in Museen vergnügen. Der städtische Gartenbaumeister Henryk Martens hatte großzügige Grünanlagen mit Palmen und Wasserspielen angelegt, ein Häuschen aus Moos galt als Attraktion für die Verliebten. Als Reger 1905 zum ersten Mal nach Kolberg reiste, konnte er bereits in den neuen Bahnhof einrollen, der im Jahr zuvor eingeweiht worden war.⁷

Auch im Bereich der Musik konnte man aus einem breiten Angebot von Veranstaltungen auswählen: Auf dem *Plac Koncertów Porannych* (etwa: »Platz der MatineeKonzerte«) wurde jeden Morgen zwischen acht und neun Uhr musikalisch der Tag begrüßt.⁸ Kammermusik- und Symphoniekonzerte fanden zunächst im Neuen Gesellschaftshaus und im Theater statt, bis 1899 ein eigens dafür eingerichteter



Das Kolberger Strandschloss

⁵ Robert Dziemba, *Zycie kulturalne w dawnym Kolobrzegu, Kulisy Kolobrzeskie*, September 2001 (auch in www.dziemba.pl, eingesehen am 12. April 2008). Postkarte Max Regers an Adalbert Lindner vom 13. August 1905 (Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung).

⁶ Undatierter Brief an Albert Eisenberg [vermutlich 1907], S. 1. Münchner Stadtbibliothek/Monacensia.

⁷ Robert Dziemba, *Zycie kulturalne w dawnym Kolobrzegu*, a.a.O.

⁸ Heute existiert der Platz nicht mehr. Er befand sich in den Grenzen zwischen den heutigen Straßen *Spacerowej* (Promenade), *Towarowej* (Warenstraße) und *Mickiewicza* (Adam-Mickiewicz-Straße).

Konzertsaal – der Strandschlosssaal – mit 1000 Sitzplätzen eröffnet wurde. Heute steht an derselben Stelle das Sanatorium »Baltyk«. Von der großen musikalischen Aktivität in Kolberg zeugten ein Gesangsverein, das Orchester des städtischen Gymnasiums, eine Militärkapelle und vor allem das Kurorchester des Ostseebades, das vom Dessauer Hofkapellmeister Walther Eichberger geleitet wurde. Der Organist und königliche Kirchenmusikdirektor Johannes Springer, der auch Musiklehrer am städtischen Gymnasium war und bereits 1874 einen gemischten Chor gegründet hatte, welcher in seinen Glanzzeiten bis zu 100 Sängern aufzuweisen hatte und bis zum Zweiten Weltkrieg fortbestand, organisierte ferner die viel besuchten Kirchenkonzerte im städtischen Kollegium, an denen er selbst als Interpret teilnahm.

Ab 1907 beteiligte sich Reger selbst aktiv am Kolberger Musikleben: Er stand am 20. August 1907 im Strandschloßsaal zum ersten Mal am Pult des Kur- und Sinfonieorchesters und war von diesem Ensemble, mit dem er auch als Pianist konzertierte,⁹ begeistert. Anerkennend schrieb er drei Tage später an den vermutlich organisatorisch verantwortlichen Johannes Springer: »Sie haben da ein vortreffliches Orchester zusammengestellt, jede Stimme ist mit erstklassigen Kräften besetzt.«¹⁰ Auch für den schon etwas betagten Kirchenmusikdirektor selbst, den Elsa Reger scherzhaft mit einem »Weihnachtsmann«¹¹ verglich, fand er lobende Worte. Er schwärmte: »Es



Franz Nölken, Max Reger, 1913



Familie Reger (rechts) neben Käthe Bach-Lentz mit Familie, 1913

ist hier nun Ihr Verdienst, dies zu schmälern wohl der verstockteste ‚Hinterwäldler‘ nicht wagen wird, dass das Kolberger Kurorchester durch solch ausgezeichnete Leistungen die vollste Anerkennung aller derer erworben hat u. sich stets neu erwirbt, die von Musik nur irgendwie etwas verstehen! Die Stadt Kolberg kann stolz, sehr stolz sein.«¹²

Der den Regers freundschaftlich verbundene Springer war es auch, der den berühmten Komponisten darum bat, sich der Orgel im St. Mariendom anzunehmen¹³ und

⁹ Auf dem Programm standen unter anderem Felix Mendelssohns Bartholdys *Hebriden-Ouvertüre*, Johann Sebastian Bachs fünftes *Brandenburgisches Konzert*, Richard Wagners *Meistersinger-Vorspiel* und Max Regers eigene *Suite im alten Stil* für Violine und Klavier op. 93. Reger teilte sich bei diesem »Konzert zum Besten der Kurkapelle« das Dirigat mit Walther Eichberger und übernahm in Bachs *Brandenburgischen Konzert* auch den Klavierpart.

¹⁰ Brief Max Regers an Johannes Springer vom 23. August 1907. Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung.

¹¹ Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 71.

¹² Brief Max Regers an Johannes Springer vom 23. August 1907, a.a.O.

¹³ Georg Sbach, *Max Reger im Kolberger Dom*, Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft 3. Heft (1923), S. 8.



Blick auf den Kolberger Dom

damit 1907 zum ersten Mal ein großes kulturelles Ereignis initiierte, das am 28. August 1909 nochmals wiederholt wurde: Reger ließ sich zu öffentlichen Improvisationen auf der 1890 errichteten, dreimanualigen Orgel von Wilhelm Sauer verführen, die 45 Register und eine mechanische Traktur mit Barker-Hebel besaß.¹⁴ Nicht nur dem Magdeburger Organisten Georg Sbach, der an diesem Konzert selbst mitwirkte, bescherte er damit ein unvergessliches Erlebnis. Sbach erinnerte sich an Regers Auftritt:

»Auf einem winzigen Zettel hatte er sich das Thema einer *Passacaglia* notiert. Er begann zunächst mit einer Introdution. Gewaltige, prachtvolle Akkorde von ungeahnter Herrlichkeit wechselten mit glänzenden Manual- und Pedalpassagen ab. Melodien durchzogen den Raum, wie ich sie so ergreifend nie zuvor gehört habe. Und nun setzte im äußersten Pianissimo das Thema der *Passacaglia* ein. Wie Reger das Thema bearbeitete, steigerte, es auf immer neue Weise auslegte, um dann mit machtvollen Akkorden zu schließen – das alles war unbeschreiblich großartig und erschütternd. Als der Meister geendet hatte, herrschte noch lange atemlose Stille in

dem weiten Raum des Domes, und erst ganz allmählich erhob sich das Publikum von seinen Plätzen. Ich stand wie gebannt neben der Orgel und habe nie einen größeren Augenblick erlebt als diese unmittelbare Offenbarung eines gewaltigen musikalischen Genius. Nach dem Konzert sagte mir jemand: „Max Reger hat das größte musikalische Gehirn der Jetztzeit.“¹⁵

Entgegen der ärztlichen Empfehlung arbeitete Reger in Kolberg also doch. Er ließ sich in das Fischerhäuschen in der Hucke-Straße Nr. 14 ein Klavier bringen, auf dem er – zur Freude der Passanten – häufig spielte. Auch das Komponieren wollte er natürlich nicht lassen. Obwohl Reger gegenüber seinem ehemaligen Lehrer Adalbert Lindner in einer Postkarte vom 9. September 1905 vorgab, »mächtig faul«¹⁶ zu sein, hatte er bereits an den *Sieben Sonaten* für Violine allein op. 91 zu schreiben begonnen. Im Jahr 1907 vollendete er in seiner Kolberger Sommerfrische die *Zwei geistlichen Lieder* op. 105 und vermutlich auch das Lied *Wunsch* aus dem vierten Band der *Schlichten Weisen* op. 76 (Nr. 40) sowie die pianistische Grotteske *Ewig Dein!* mit der auf die Vorwürfe der Violschreiberei reagierenden Opuszahl 17523. Zudem beschäftigte er sich mit dem ersten Satz des *Violinkonzerts A-dur* op. 101. Zwei Jahre später wurden gar vier Werke in Kolberg beendet: *Die Nonnen* op. 112, das zweite Stück in g-moll aus der Sammlung *Präludien und Fugen*, *Chaconne* op. 117, der Männerchor *An Zeppelin* o. op. sowie die Bearbeitung von Richard Strauss' *Feierlichem Einzug der Ritter des Johanniterordens* für Orgel, Posaunen und Pauken ad libitum. In den Sommermonaten des Jahres 1913 komponierte Reger an der Ostsee die *Zwölf Chöre aus dem Volksliederbuch* o. op., die *Neun Stücke* für Orgel op. 129 und – Franz Nölken hat dies auf seinem Ölgemälde für die Nachwelt dokumentiert – die *Ballett-Suite* op. 130 zu Ende.

Ich sehe dich in tausend Bildern, das erste der *Zwei geistlichen Lieder* op. 105, die Vertonung eines Textes von Novalis, dessen sich drei Monate zuvor schon Regers Schüler Othmar Schoeck

¹⁴ Vgl. Robert Dziemba, *Historia Organów*, in: <http://bazylika.kolobrzeg.pl> (eingesehen am 15. April 2008).

¹⁵ Georg Sbach, *Max Reger im Kolberger Dom*, a.a.O., S. 9.

¹⁶ Postkarte Max Regers an Adalbert Lindner vom 9. September 1905. Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung.

(1886–1957) angenommen hatte (*Marienlied* op. 6 Nr. 5) und den später auch Walter Courvoisier (1875–1931) innerhalb seines Liedbandes *Marienleben* in Musik setzte,¹⁷ erlebte seine Uraufführung zudem vor Ort, im Kolberger St. Mariendom. Auf der Suche nach einem geeigneten geistlichen Lied für seine Frau Martha, hatte Kurmusikdirektor Walther Eichberger im August 1907 bei Reger angefragt, der ihm das gewünschte Werk für Sopran und Orgel noch am selben Nachmittag lieferte.¹⁸ Am 27. August 1907 erklang das innige *Marienlied* zum ersten Mal mit Reger an der Orgel aus dem Manuskript.

Nach Max Regers Tod kehrte seine Witwe Elsa nur noch zweimal, 1925 und 1928, in ihre Heimatstadt Kolberg zurück.¹⁹ Am 4. November 1930 wurde während des 16. Kirchenmusikfestivals der Stadt an Regers Ferienhaus in der Hucke-Straße Nr. 14 eine Gedenktafel angebracht, welche die Kolberger Ratsherren gestiftet hatten.²⁰ Regers Ferienhaus, das 1939 noch immer im Besitz des Lotsenruderers Emil Laske war, wurde 1945, zusammen mit 80 Prozent der Kolberger Innenstadt und des Hafengeländes, zerstört. Vom St. Mariendom blieb nur eine Ruine übrig und auch die imposante Orgel, auf der Reger einst improvisierte, hat den Krieg nicht überstanden. Kolberg hat seitdem erheblich an kulturellem Status eingebüßt. Aus dem einst so reichhaltigen Angebot ist lediglich das hochwertige, aber schlecht besuchte Kino geblieben. 1985 konnte der St. Mariendom als Konkathedrale geweiht und am 22. Oktober 2000 nach Fertigstellung der Restrukturierung eine neue, aus dem holländischen Tilburg importierte Orgel bei der Heiligen Messe erstmals bespielt werden;²¹ im Jahr 2006 fand dort bereits die sechste Auflage des Festivals »Musik in der Kathedrale« statt – ein vielversprechender Versuch, um an die große Musiktradition der Stadt anzuknüpfen.²²

Wie wohl sich Max Reger in Kolberg gefühlt haben muss, beweist auch sein Wunsch, einst dort begraben zu werden. Adolf Busch gegenüber soll er mal geäußert haben, »wie schön es sein würde, wenn einst die See über seinem Hügel ihr Lied sänge«.²³ Das Grab neben der Schwiegermutter Auguste von Bagenski soll – glaubt man Elsas Erzählungen – bereits gekauft worden sein,²⁴ doch das Bewusstsein, dass ihr Mann ihr nicht alleine gehöre, ließ Elsa schließlich davon absehen, ihn in ihre ferne Heimatstadt zu überführen.



Das Haus »Hucke 14« (wie Reger stets schrieb) nach 1930

¹⁷ Rolf Schönstedt, *Das Orgellied. Eine neue Gattung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert*, Diss. Chemnitz 2002, München 2006 (Forum Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 211.

¹⁸ Walther Eichberger, *Erinnerung an Reger*, Anhalter Anzeiger (Dessau) vom 11. März 1933.

¹⁹ H. B., *Elsa Reger zum Gedenken*, Kolberger Heimatbrief, September 1951, S. 2.

²⁰ Robert Dziemba, *Zycie kulturalne w dawnym Kolobrzegu*, Kulisy Kolobrzeskie, September 2001 (auch in: www.dziemba.pl, eingesehen am 12. April 2008).

²¹ Robert Dziemba, *Organy - dusza ko?obrzeskiej Bazyliki Mariackiej*, Kulisy Kolobrzeskie, April 2001 (auch in: www.dziemba.pl, eingesehen am 13. April 2008).

²² Robert Dziemba, *Zycie kulturalne w dawnym Kolobrzegu*, a.a.O.

²³ Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 155.

²⁴ Vgl. ebda.

„Sehr geehrter Herr“, schrieb Johannes Brahms 1896, ein Jahr vor seinem Tod an Max Reger, „Ich habe Ihnen herzlichsten Dank zu sagen für Ihren Brief, dessen warme – und gar zu freundliche Worte mich überaus sympathisch ansprachen. Zudem denken Sie mir noch das schöne Geschenk einer Widmung zu gönnen. Eine Erlaubniß aber ist dazu doch nicht nötig? Ich mußte lächeln, daß Sie mich darum angehen u. zudem ein Werk beilegen, dessen allzu kühne Widmung mich erschreckt! Da dürfen Sie denn ruhig den Namen hinsetzen Ihres hochachtungsvoll ergebenen *J. Brahms*.“ Das beigelegte Werk war die Suite für Orgel e-Moll op.16, gewidmet „Den Manen Joh. Seb. Bachs“. Es ist ebendiese Widmung, die Johannes Brahms so erschreckte. Der zeitlebens selbstkritische, qualitätsbewusste Brahms, der den großen Meistern der Vergangenheit mit Respekt und Ehrfurcht begegnete, erschrickt vor dem Anspruch des 21-jährigen Max Reger, dem großen Johann Sebastian Bach sozusagen als Kollege entgegenzutreten. Regers Anrufung der „Manen Joh. Seb. Bachs“ wie wenig später, in der 1898 komponierten Rhapsodie aus op. 24, der „Manen Joh. Brahms“, bekräftigt diesen Anspruch „inter pares“ sein zu wollen. Mit der Invokation der Manen und der römischen Antike beansprucht er aber auch wie selbstverständlich einen Platz im Kosmos der Kunst. Seinem Verleger Augener, dem er sein op. 16 anbietet, schreibt er: „Ich möchte Sie nur erinnern, wer hat von J. Brahms etwas gewußt als er so alt war wie ich“? Und in einem anderen Brief: „Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmermehr die Anlehnung an die alten Meister, sondern die Tatsache, dass er neue, ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wusste auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit. Darin ruht die Wurzel der Unsterblichkeit.“ Im weiteren Verlauf dieses Briefes weist er dann aber nachdrücklich auch auf seine eigene Authentizität hin, die er für sich kompromisslos in Anspruch nimmt.

Die persönliche Bekanntschaft Regers mit Brahms fällt in dessen Todesjahr. Brahms sandte ihm noch ein Photo von sich und erbat eines von Max Reger, kurz darauf starb er.

Für viele Max-Reger-Freunde ist der Stammvater von Regers musikalischer Ahnengalerie Johann Sebastian Bach: Diese musikalische Herkunft war für Max Reger sehr wichtig und identitätsstiftend. Er hat sie, sicher unter dem Einfluss Hugo Riemanns, schon früh formuliert. So schreibt er 1894 an seinen alten Lehrer Adalbert Lindner, dass wir „im Grunde genommen [...] ja alle Epigonen Joh. Seb. Bach's“ sind, und sein handschriftliches Epigramm „Bach ist Anfang und Ende aller Musik“ mit den Noten B-A-C-H und seiner Unterschrift war als Reger-Devotionalie in so manchem Musikzimmer zu finden. Beethoven und Brahms, die anderen großen Namen dieser Ahnengalerie symbolisieren die Wesensverwandtheit, aber auch den Fortschritt der absoluten Musik in der deutschen Musiktradition.

Hier ist es an der Zeit, auf Hugo Riemann zu verweisen, den wichtigen Lehrer des jungen Max Reger: Hugo Riemann wurde 1849 geboren, wohl-situierten Verhältnissen entstammend und umfassend geisteswissenschaftlich und musikalisch ausgebildet, kann er mit Recht als der Begründer der Musikwissenschaft gesehen werden. Das Riemann-Musiklexikon und seine Beiträge zur Musiktheorie, zur Komposition, zur Ästhetik der Phrasierung etc., nicht ohne dogmatische Attitüde als „Katechismen“ veröffentlicht, sind immer noch relevante Bestandteile der musiktheoretischen Ausbildung. Er war, aus Sondershausen stammend, am dortigen Konservatorium Lehrer, als Max Reger bei ihm seine Ausbildung in Komposition, Klavierspiel und Musiktheorie begann. Reger folgte ihm dann nach Wiesbaden. Aus dieser Zeit stammen die oben zitierten Briefe an seinen ersten Lehrer Adalbert Lindner, einen kompetenten und weitblickenden Mann, dem Reger nachhaltige Förderung und nicht zuletzt den Aufenthalt in Sondershausen und Wiesbaden verdankt.

Hugo Riemanns Grundüberzeugung finden wir in einem Beitrag zum Überhandnehmen des Virtuositentums aus dem Jahr 1879: „*Das Schöne schön zu finden ist nicht Sache des Geschmacks, sondern des Verständnisses*“. Der Hörer erlebt nach Hugo Riemann den Inhalt von Musik passiv „ohne aktive Beteiligung des Geistes“ und Tonhöhe, Tonstärke und die Veränderungen der beiden Parameter vermitteln diesen Inhalt. Diese drei Faktoren bezeichnet Riemann als elementar. Komplementär dazu konstituieren Rhythmus und Harmonik diese Inhalte zur Form, „die letztlich erst die



Johannes Brahms
MAREK STANISLAW

Die Fotos, die Reger und Brahms 1896 austauschten

Musik zur Kunst erhebt“. Kunst wird aktiv rezipiert und nur so kann sie als Kunst wahrgenommen werden. In der Konsequenz fordert er eine umfassende musikalische Bildung von Musikern wie Hörern und liefert mit seinen musiktheoretischen und musikpraktischen Beiträgen, so zum Beispiel seiner Phrasierungslehre, Hilfestellungen, um Musik besser zu verstehen. Er stellt dabei aber auch klar, dass das schriftlich fixierte Kunstwerk immer „nur Zeichnung ist“ und dass der Vortrag eines musikalischen Kunstwerkes „vielmehr zum Teil erst eine Schaffung desselben“ ist. Riemann fordert also eine geistige Auseinandersetzung mit der Musik und vor allem eine spezifische Bildung, wie Michael Arntz in einem Aufsatz *Nehmen Sie Riemann ernst* zusammenfassend feststellt. Auch Eduard Hanslick, Musikwissenschaftler und Freund von Brahms stellt fest: „Jedes wahre Kunstwerk wird sich in irgend eine Beziehung zu unserm Fühlen setzen, *keines* in eine ausschließliche. Man sagt also gar nichts für das ästhetische Princip der Musik Entscheidendes, wenn man sie durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakterisirt.“

In den Augen Riemanns erfüllt die Musik von Johannes Brahms die von ihm definierten ästhetischen Postulate, er ist sozusagen sein Referenzkomponist: Seine Musik ist eine reine und „absolute“ Musik, eine Musik sui generis, sie folgt keinen klangmalerischen Programmen, sie verliert sich nicht in symphonischen Dichtungen und weitschweifenden Gefühlen wie sie Liszt, Berlioz und auch Wagner als „neue Musik“ propagieren (die Friedrich Nietzsche später mit den Worten kritisiert: Was „unendliche Melodie“ genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, dass man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll *schwimmen...*)“.

Polyphonie ist in seiner Musik immer präsent, doch selbst in der machtvollen Fuge der *Händel-Variationen* ist sie eher ein unaufdringliches Ordnungsmittel. Seine Variationskunst, seine sich überlagernden Rhythmen, die Asymmetrien in seinen Melodiebildungen, vor allem seine komplexe motivische Arbeit sind das „Moderne“ an der Musik von Brahms, der aber nicht als „Wegbereiter der Moderne“ verstanden werden kann. Sein Werk ist auch heute nicht leicht zugänglich. Das wollte er

auch nicht erreichen. Er war den Postulaten Hugo Riemanns verbunden und ein Vertreter des gebildeten Bürgertums.

Max Reger hat sich schon früh über Brahms geäußert. In einem Brief an Adalbert Lindner vom 6. April 1894 schreibt Reger zu Fragen der Form musikalischer Kunstwerke und zu der Feststellung der Vertreter der Wagner-Liszt Schule, dass die alten Formen überholt seien: „Ein Joh. Brahms hat es uns bewiesen, daß die ‚Form‘ überhaupt ein ganz u. gar abstrakter Begriff ist: denn er springt – trotzdem alle Kritiker ihn ‚formvollendet‘ erklären, gerade mit der Form am freiesten um.“ Später im selben Brief: „Brahms selbst ist jetzt seit Beethoven wieder der größte; aber auch er hat gewisse Manieriertheiten! Phrygische Terz, dorische Sexte [...] etc. In der Behandlung des Klaviers steht er einzig da; der Klaviersatz bei ihm hat ganz u. gar orchestrale Färbung; allerdings fehlen die Passagen, chromatischen Scalen etc bei ihm fast ganz; aber er entschädigt da durch reiche Polyphonie u. *größte Noblesse* der Melodik was man als ‚Mißachtung des sinnlichen Wohlklangs‘ zu bezeichnen beliebt. Man soll sich aber zuerst in die eminente Ausdrucksfähigkeit seiner Melodik recht versenken; es liegt bei ihm nicht alles offen da; er liebt es, die Schönheiten seiner Musik mit einem Schleier zu verdecken; u. diese Schönheit wird man erst gewahr wenn man die Werke genauer kennt; fürs gewöhnliche Publikum ist freilich diese Art etwas unverständlich; trotzdem ist Brahms jetzt doch so weit, daß alle *wirklich* einsichtsvollen guten Musiker ihn für den größten aller jetzt lebenden Komponisten bezeichnen *müssen*, wenn sie sich nicht blamieren wollen“.

Reger erweist sich hier als exzellenter Kenner der Brahms'schen Werke: Er beschreibt präzise das Neuartige seines Klavierstils, die immer vorhandene polyphone Struktur seiner Musik, die vielen Zwischentöne des Ausdrucks und auch die formalen und strukturellen Weiterentwicklungen des tradierten Formenkanons, die zu neuen Ausdrucksmitteln werden. Max Reger kannte übrigens die Klaviermusik von Brahms. So hat er sogar in seiner Wiesbadener Konservatoriumszeit die *Händel-Variationen* in einem Prüfungskonzert gespielt.

Auf den ersten Blick gibt es genügend Gründe, an eine Wesensverwandtschaft Regers mit Brahms zu denken: Die Polarisierung der Musikszene in Brahmsianer und Neudeutsche, die Max Reger dem Brahms-Lager zuordnete und Regers Affinität zu Richard Wagners Musik ignorierte, und Regers Selbstdarstellung als der Tradition verbundener, „deutscher“ Künstler. Reger und auch Brahms haben keine Oper geschrieben, die kammermusikalischen Gattungen entsprechen sich und folgen dem „klassischen“ Kanon seit Beethoven: Beide komponieren Duosonaten für Cello und Klavier, für Geige und Klavier, befassen sich mit den Gattungen Streichquartett, Klaviertrio, Klavierquintett, komponieren viele Lieder. In der Klaviermusik von Brahms und Reger finden sich die monumentalen Werke des Genres „Variationen und Fuge“, die auf die Vorbilder Beethoven und Bach verweisen, und eine Vielzahl von Charakterstücken, in Sammlungen zusammengefasst.

Das „Charakterstück“ beherrscht die Klaviermusik seit Anfang des 19. Jahrhunderts. Großformen wie die Sonatenhauptsatzform, These-Antithese-Synthese, als architektonisches Modell und Sinnbild des sein Schicksal gestaltenden Menschen treten zurück und machen der Darstellung subjektiven Erlebens, der Darstellung des ja-aber, des Lächelns unter Tränen, kurz der Empfindungswelt des romantischen Menschen und dem Blick in die Seelentiefen Platz.

Mendelssohn mit seinen *Liedern ohne Worte* und Robert Schumann mit seinen Psychogrammen, den *Kinderszenen*, der *Kreisleriana*, den *Novelletten*, haben die Maßstäbe für das Jahrhundert gesetzt. Johannes Brahms setzt diese Tradition vor allem mit seinen späten, verinnerlichten Zyklen fort, verzichtet aber auf programmatische Titelüberschriften wie wir sie von Robert Schumann kennen: *Wichtige Begebenheit*, *Knecht Ruprecht* etc. Seine Titel bleiben allgemein: Capriccio, Rhapsodie, Ballade, Intermezzo, Scherzo, Walzer. Der Titel *Romanze* in den Sechs Klavierstücken op. 118 mutet in diesem Zusammenhang für Brahms schon fast exhibitionistisch an! Dem vor allem in späteren Jahren in sich gekehrten Brahms mag es auch entsprochen haben, durch die allgemein gefassten Titel den Primat der absoluten Musik gegenüber der Programmmusik zum Beispiel von

Franz Liszt mit seiner *Vogelpredigt* und den *Glocken von Genf* oder der *Kapelle von Wilhelm Tell* seine Position im Streit der „Neudeutschen“ und der „Brahmsianer“ zu betonen.

Max Reger folgt Brahms mit einer großen Zahl an Charakterstücken für Klavier, viele in Zyklen zusammengefasst, einige, z. B. die vier Bände *Aus meinem Tagebuch* op. 82 nicht zu zyklischer Aufführung bestimmt. Er schreibt Sammlungen, die er als *Aquarellen*, *Walzer*, *Humoresken*, *Zehn leichte Vortragsstücke*, *Sechs Charakterstücke*, *Sechs Intermezzi*, *Träume am Kamin* herausgibt, manchmal auf Drängen seiner Verleger, etwas Populäres, leicht Auszuführendes zu schreiben. Regers Werktitel sind bunter als die von Brahms, meiden aber ebenfalls die Nähe zum allzu Programatischen. Reger hat sich sehr oft über die ihm aufgezwungenen kleinen Kompositionswünsche seiner Verleger geärgert und fühlte sich in seiner Schaffensfreiheit eingeschränkt. Aber der Markt diktierte bei ihm, dem freien „Kunstunternehmer“ die Produktion, ebenso wie schon bei Brahms, der die Grundlage seines Vermögens mit der Komposition der *Walzer* und der ungarischen Tänze legte, um sich dann seinen eigenen Anliegen widmen zu können. So antwortete er einmal auf die Frage einer Dame, wie er so schöne Adagios schreiben könne: „Ja, Sehen Sie, meine Verleger bestellen sie so!“

Regers Klaviermusik bezieht sich häufig auf Brahms: Er schreibt polyphon und orchestral, der Verzicht auf Passagenwerk entspricht dem Klavierstil von Brahms, viele rhythmische und melodische Modelle von Brahms werden von Reger weiterentwickelt und harmonisch, dynamisch und auch in Tempo und Agogik im Verhältnis zum Brahms'schen Original – wenn der Ausdruck erlaubt ist – übersteigert. So wird das Thema des Variationssatzes, die *Sapphische Ode* von Brahms, im nachgelassenen Klavierquintett, einem Jugendwerk, in mystische Regionen und in dem musikalischen Klima von Brahms ferne Klang- und Ausdruckswelten bis an die Grenze der Tonalität geführt: die „Weiterentwicklung des Stils“, die Max Reger für sich beanspruchte. Gerade in der Klaviermusik finden sich viele Metamorphosen der Brahms'schen Grundideen. Max Reger wusste, das kann man dem zitierten Brief an Adalbert Lindner leicht entnehmen, um die Manierismen des Stils von Brahms, denen so viele seiner Epigonen bis zur Aufgabe ihrer Identität erlegen sind. Er kopiert nicht, sondern deutet die Substanz der Kompositionen von Brahms und überträgt sie in seine „moderne“, weiterentwickelte Tonsprache. Aus melancholischer Versunkenheit wird mystisches Dunkel, aus beherrschtem Feuer werden eruptive Ausbrüche, die Form bricht manchmal auseinander und verweist in ihrer schweifenden Melodik und Harmonik auf Richard Wagner und auch die wehmütige Wärme der Brahms'schen Diktion stellt sich erst in den letzten Lebensjahren ein, am schönsten in den *Träumen am Kamin* aus dem Jahr 1915.

Zweifellos ist Reger der letzte bedeutende Komponist von „Charakterstücken“ in der Reihe Mendelssohn-Schumann-Brahms und vor allem von Brahms geprägt, wengleich auch Richard Wagner und selbst Chopin zu Wort kommen. Die 12 Miniaturen *Träume am Kamin* beschwören vielleicht zum letzten Male die romantische Musik und die romantische Sicht auf die Musik der Vergangenheit. Dann trat Schönberg mit seinen Klavierstücken op. 11 auf den Plan, was Reger mit den berühmten Sätzen in einem Brief an den Liszt-Schüler Professor August Stradal kommentierte: „Verehrtester! Die drei Klavierstücke von — [gemeint ist A. Schönberg] kenne ich; 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 veraltet! Jetzt kommt der missverstandene Strauß und all der Kram heraus! O, es ist zum Konservativ-werden.“

Brahms hat drei Klaviersonaten geschrieben, deren Entstehungszeit 1853 und 1854, in die Zeit der Bekanntschaft mit Robert Schumann, seinem großen Förderer fällt. Es sind motivisch durchgearbeitete Werke im Beethoven'schen Sinne, vor allem die Hauptsätze, virtuos und überschwänglich, und stehen mit dem als Motto vorangestellten Gedicht in op. 5 und den in den langsamen Sätzen verarbeiteten Volksliedern der romantischen Kunstauffassung nahe. Die groß angelegten Jugendwerke folgen einem orchestralen Duktus, und weisen auf ein Ziel, die Symphonie, eine Aufgabe, die er in dieser Lebensphase, wohl nicht zuletzt wegen seiner unzureichenden musikalischen Ausbildung,

noch nicht bewältigen konnte. Alle vier Symphonien gehören einer späteren Schaffensperiode an. Mehr als zwanzig Jahre liegen zwischen den Klaviersonaten und den ersten Orchesterwerken: den *Haydn-Variationen* aus dem Jahr 1874 und den beiden ersten Symphonien 1876 und 1877 (die beiden letzten folgen 1884 und 1886), und auch jetzt erst wagt sich Brahms an die Komposition von Streichquartetten. Wollte Brahms dem Vorbild Beethovens gerecht werden? (Vielleicht hat er wegen des hohen Anspruches, den er an seine eigenen Werke stellte, Bruckners Symphonien so brüsk abgelehnt, die ihm wie Collagen erscheinen mussten.

Etwas Vergleichbares kennen wir nicht von Reger. Seine Vier Sonatinen sind originäre, routinierte und meisterhaft geschriebene Klaviermusik, kokettieren im Titel damit, dass sie auch für Laien spielbar wären, was die Verleger sich wirklich wünschten, und belehren den klavierspielenden Laien beim ersten Studium eines besseren. Es gibt von Reger wohl zwei frühe Symphoniesätze aus den Jahren 1889 und 1890, die aber nicht die programmatische Bedeutung für sein Schaffen haben wie die drei Klaviersonaten von Brahms. Andererseits erreicht seine Sinfonietta aus dem Jahr 1905 gewaltige Ausmaße.

Regers Schwerpunkt liegt in der Komposition von Orchestersuiten, einer Gattung, die am Ende des 19. Jahrhunderts in Europa mehr und mehr in Mode kam, dem neuen Zeitgeist Rechnung trug, und in der Gattung Variationen und Fuge, die allerdings von Brahms in seinem op. 24 und in den *Haydn-Variationen* mit einer Passacaglia eingeführt war. Es spricht einiges dafür, dass Reger sich von dem klassischen Symphonieschema abwandte. Seine *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* sind Programmmusik und zeigen, dass sich Reger von dem Übervater Riemann und seinen Verdikten, aber auch von Brahms gelöst hat. Auch hat Reger ein umfangreiches Werk für Sologeige, Cello und Viola hinterlassen und schließt damit an Bach an und er hat sich der Orgel gewidmet. Werkgattungen wie Solosonaten und Solosuiten kommen nach Bach praktisch nicht mehr vor. (Der „Teufelsgeiger“ Paganini präsentierte vor allem Virtuosenstücke wie seine Capricen.)

Sicher haben sowohl für Brahms als auch für Reger einige Werke der Vergangenheit Pate gestanden: Mozarts Klarinettenquintett, Mozarts Requiem, Beethovens „Eroica-Variationen“, die Klavierquartette und das Klavierquintett von Brahms für Reger, Beethovens Streichquartette, seine Streichsextette, Franz Schuberts und Robert Schumanns Liedschaffen. Beide haben sich der seit der Klassik eingeführten Werkgattungen bedient, ohne daraus epigonale Stilkopien zu machen.

Am Beispiel der Bach-Verehrung zeigen sich bereits die unterschiedlichen persönlichen und ästhetischen Positionen: Regers jugendliche Vermessenheit, mit seiner herausfordernden Widmung den großen Bach zu beschwören und seine Aussage, dass nur der unsterblich wird, der etwas Neues schafft und ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen imstande ist. Reger will Bach und Brahms adaptieren und weiterentwickeln und so zur Unsterblichkeit kommen und er nimmt die Herausforderungen Bachs an. Sein Ziel ist die „Weiterentwicklung des Stils“, Respekt vor dem „Urtext“ hat er nicht. Regers Verehrung für Bach ist unbestritten, ist aber auch Teil seiner Profilbildung. Brahms wählte einen anderen Weg: Er schreibt im Juni 1877 an Clara Schumann:

„Liebe Clara, ich würde glauben, Dir lange nichts so Amüsantes geschickt zu haben, wie heute – wenn Deine Finger das Vergnügen aushalten! Die Chaconne [aus der d-Moll-Partita für Violine solo von J. S. Bach] ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Wollte ich mir vorstellen, ich hätte das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätte mich verrückt gemacht [...]. Nur auf eine Weise, finde ich, schaffe ich mir einen sehr verkleinerten, aber annähernden und ganz reinen Genuss des Werkes – wenn ich es mit der linken Hand allein spiele! Mir fällt dabei sogar bisweilen die Geschichte vom Ei des Columbus ein! Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik, das Arpeggieren, alles kommt zusammen, mich – wie ein Geiger zu fühlen!“

Der Brief erklärt die erschreckte Reaktion auf Regers Widmung, Brahms muss sie grundsätzlich für unangebracht halten. In seinen Augen fehlen Reger hier das richtige Maß und der Respekt. Brahms hat einen anderen Zugang zu den Meistern der Vergangenheit: Er respektiert und verehrt sie, er will nicht in ihre Werke eingreifen oder gar sie weiterentwickeln. Er ist mehr als viele andere Musiker seiner Zeit an der Bewahrung alter Musik interessiert und besorgt zum Beispiel die Revision des Mozart'schen Requiems für die alte Gesamtausgabe. Das Manuskript von Mozarts g-Moll-Symphonie ist sein hoch geschätztes Eigentum. Brahms „Selbstversuch“ beim Spielen der Chaconne zeigt seine Haltung und tiefe Verbundenheit mit dieser Musik – und mit Bach –, die er aber nicht nach außen dokumentieren will.

Es sind letztlich zwei Seiten derselben Medaille: Die romantische Idee einer deutschen Nation entsteht als Reaktion auf die französische Revolution, die Befreiungskriege und die Restauration, im Gefolge des entstehenden Nationalismus die Rückbesinnung auf die große Vergangenheit. Brahms hat sein *Triumphlied* dem Kaiser des Deutschen Reichs gewidmet und auch von Reger gibt es eine *Vaterländische Ouvertüre*. Brahms wie Reger entstammen beide „kleinen“ Verhältnissen und orientierten sich gesellschaftlich am Bürgertum, das sich zum Kulturträger entwickelte, sich aber aus dem politischen Leben mehr und mehr zurückzieht und in der Bildung einen Lebenszweck entwickelt. Ein europäisches Denken, das zum Beispiel auch die französische Kultur einbezog, war wohl beiden fremd. Mehr als Reger in Weiden hat Brahms in der Hafen- und Auswandererstadt Hamburg die politischen Entwicklungen spüren können – der ungarische Geiger Ede Reményi, mit dem er auftrat, war so ein Flüchtling. Ein revolutionärer Gestus fehlt ihm, aber auch Max Reger, völlig. Die Mittel nach oben zu kommen waren Fleiß, Unbeugsamkeit, Bildung und Qualitätsbewusstsein. Er ist so ein Kind seiner Zeit, der Gründerzeit. Regers Startposition war in mancherlei Hinsicht günstiger. Er hatte einen sehr guten Lehrer und Mentor in Adalbert Lindner. Er wuchs zwar in einem kleinstädtischen Milieu auf, das ihm aber eine unbeschwertere Jugend ohne Nachtarbeit in Kneipen ermöglichte, erhielt eine umfassende Ausbildung bei Hugo Riemann und konnte in wenigen Jahren eine beispiellose Karriere machen. Seine Euphorie am Anfang des Krieges wich aber einer tiefen Skepsis bereits im Jahr 1915. Vielleicht hatte er im Jahr 1916 die Gnade eines frühen Todes. Reger und Brahms waren beide zu unterschiedlichen Zeiten im bürgerlichen, konservativen Lager, Internationalismus im Sinne von Liszt war ihnen fremd und die Besinnung auf die große Vergangenheit, vor allem auf Bach war ihnen gemeinsam.

Reger selbst empfindet sich selbst als Neuerer und Avantgardist, auch wenn er immer wieder beteuert, dass er doch nur die „Weiterentwicklung des Stils“ anstrebe. Brahms ist für ihn einerseits identitätsstiftend, da er sich in der Ahnengalerie Bach-Beethoven-Brahms sieht und auch gesehen werden will, andererseits ist sein Naturell dynamischer, eruptiver. Gerade die Klavierwerke, die sich auf Brahmsvorlagen beziehen, zeigen, dass Reger Brahms und Hugo Riemanns Ästhetik überwinden will. Reger liebt das Abrupte, das Grandiose, das mystisch Verklärte, die Improvisation. Er stellt sich nicht unter die Großen der Vergangenheit, sondern neben sie.

Reger und Brahms: eigentlich ein Widerspruch. Für Reger auf dem Weg in die Moderne eine Station auf dem Weg wie Hugo Riemann. Reger hat die Harmonik revolutioniert, er hat neue Kompositionstechniken entwickelt, seine Klangwelt ist bis dahin unerhört und seine Arbeit lebt vom Experiment. Seine Rückkehr zum sentimentalischen und melancholischen, aber in sich ruhenden Ausdruck der Musik des späten Brahms am Ende seines Lebens, in Kriegszeiten und dem sich ankündigenden Untergang der alten Kultur und ihrer Werte beruht vielleicht auf der Sehnsucht nach Harmonie. Max Reger konnte seinen Weg nicht zu Ende gehen, wenn man nicht an die Vorbestimmung des Lebens glaubt. Er starb mit nur 43 Jahren. Er hat kein Spätwerk geschaffen sondern war auf der Suche nach einem eigenen Weg, der ihm nicht in einer Weise vorgegeben war wie Johannes Brahms, der sein Leben und Werk mit langem Atem plante und vollendete.

„Der Kammersänger Joseph Loritz weilt nicht mehr unter uns. Nach schweren qualvollen Leiden hat er am 27. Dezember [1908] das treue Auge geschlossen. [...] Nur ein Alter von 44 1/2 Jahren erreichte Loritz.“¹ Dies sind nur einige Zeilen aus dem Nachruf auf einen Sänger, der in verschiedenerlei Hinsicht für den Komponisten Max Reger von besonderer Bedeutung war.

Das Licht der Welt erblickte Joseph Loritz am 26. April 1864 als sechstes Kind der Kaufmannseheleute Wilhelm und Maria Loritz (geb. Waldmann) im oberpfälzischen Nittenau. Zunächst schien es ihm bestimmt, eine Lehrerausbildung einzuschlagen; seit 1890 war er Seminarhilfslehrer in Eichstätt, wo er (nach einer Musikausbildung in München) hauptsächlich Musikunterricht erteilte. Seit dieser Zeit konzertierte er auch als Sänger, „als erster Bass des Regensburger Liederkranzes erregte er [...] durch seine große, umfangreiche und schöne Stimme Aufsehen.“² Ab 1895 wirkte er als Präparandenlehrer in Regensburg; im selben Jahr heiratete er Anna Liebold aus Eichstätt.



1899 gab Loritz den Lehrerberuf auf und widmete sich ganz der Musik. Seine Stimme ließ er ab Mai 1900 in München bei Eugen Gura (1842–1906), dem berühmten Wagner- und Liederbassbariton, ausbilden. Unter der Anleitung des Altmeisters überragte Loritz diesen bald an stimmlicher Kraft, Umfang, Glanz und Musikalität. Über seine Gesangkunst war unter anderem zu lesen: „Wer ihn gehört, empfangt von ihm einen Eindruck, den nur wahrhaft bewunderungswerte, auf den Zauber einer bezwingenden Individualität sich stützende künstlerische Persönlichkeiten auszuüben pflegen. Zwei Hauptfaktoren sind es, deren Zusammenwirken Loritz seine hervorragende Kunst zu verdanken hat: einerseits ein vom gr. Es bis zum eingestrichenen h reichender, klangschöner, in allen Lagen gleichkräftiger, biegsamer Bariton oder besser ‚baritonaler Tenor‘, andererseits sein geist- und seelenvoller, die Grenzen wahrer Kunst nie überschreitender Vortrag.“³ Schon 1901 hatte sich Loritz einen Namen gemacht und wurde durch die bedeutendste Konzertagentur Deutschlands vertreten, Hermann Wolff in Berlin.

Neben seiner regen Konzerttätigkeit widmete sich Loritz der Ausbildung von Sängerinnen und Sängern und erwarb sich auch hierin eine ausgezeichnete Reputation. Dr. Röder, ein damals bekannter Spezialist für Hals- und Stimmerkrankungen, betonte, dass er „bei Loritz noch nie einen stimmkranken Sänger oder Sängerin beobachtet hätte.“⁴

Loritz war ein gefragter Solist in ganz Deutschland, besonders in Hamburg, Thüringen, Westfalen und am Rhein; der Bayerische Prinzregent Luitpold und Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen ernannten ihn zum Kammersänger.

Max Reger lernte Joseph Loritz Ende 1898 kennen und konzertierte seit 1899 häufig mit ihm; nachgewiesen sind Auftritte u.a. in Weiden, Regensburg, Berlin und Nördlingen. Bereits im Jahr 1899 widmete Reger Loritz zwei Lieder (*Dein Auge* op. 35 Nr. 1 und *Abschied* op. 43 Nr. 4). Seit Regers Umzug nach München traten die beiden vor allem auch dort gemeinsam auf. Zudem waren sie

¹ Anton Wiener, *Josef Loritz*, Oberpfalz, Januar 1909, S. 25.

² *Theater und Konzert*, Münchner Post vom 30. Dezember 1908.

³ Friedrich Schaffner, *Joseph Loritz*, Illustriertes Salonblatt 4. Jg. (München 1902), 125. Heft, S. 995.

⁴ Anton Wiener, *Josef Loritz*, Oberpfalz, Januar 1909, S. 25–27.

Nachbarn. Max wohnte in der Wörthstraße Nummer 35, später Nummer 20, Loritz' Adresse war die Nummer 39. Der Kritiker der Münchner Allgemeinen Zeitung schrieb bereits über das Konzert im Münchner Museumssaal am 26. Oktober 1901: „Zum Schlusse [...] kamen noch drei interessante Lieder des neuerdings oft genannten M. Reger, der besonders für sein groteskes Lied ‚Der Narr‘ und das in seiner humorvollen Charakterisierung an die Meistersinger erinnernde ‚Gute Nacht‘ überraschend kühnen Ausdruck gefunden hat. Nicht vergessen dürfen wir, daß Herr Reger auch außerdem sich Verdienste um den Abend erworben hat, durch seine in der denkbar feinfühligsten Weise durchgeführte Klavierbegleitung.“

Ende Januar 1902 stellte Reger seine Sechzehn Gesänge op. 62 fertig, die er Loritz widmete – *Strampelchen* Nr. 9 trägt eine zusätzliche Widmung an Loritz' damals dreijährige Tochter Käthe. Elsa Reger berichtet rückblickend: „Gerade die kleine Dreijährige hatte sich innig mit Reger befreundet, kletterte ihm auf die Knie, frug nach tausend Dingen und nannte sich ‚seine Braut‘. Sie strahlte, wenn er kam, und konnte nur durch ein Machtwort des Vaters, wenn er mit Reger musizieren wollte, aus dem Zimmer verbannt werden.“⁵ Es war ein Liederabend mit Loritz am 27. Februar 1902 in München (auf dem Programm standen Lieder von Reger und Ernst Boehe), auf dem sich nach längerer Zeit Max Reger und Elsa von Bercken wiedersahen, ein Liederabend, in dessen Folge Reger sein Werben um ihre Hand wieder aufnahm – sehr zur Trauer der kleinen Käthe.

Ab 1903 kam es zur Entfremdung zwischen Reger und Loritz, nachdem dieser von Reger erwartete, ausschließlich mit ihm zu konzertieren und nicht auch mit anderen Sängern wie Ludwig Heß oder Franz Bergen. Nachdem sich Reger über Loritz' Auswahl der Lieder für zwei Liederabende im Rahmen der oberpfälzischen Kreislehrerversammlung in Amberg Ende August 1904 zutiefst verärgert gezeigt hatte (die ausgewählten Lieder waren ihm zu wenig anspruchsvoll), sollte ein schon länger terminierter gemeinsamer Auftritt am 23. November 1904 in Regensburg ihr letzter sein. Auch Loritz war zutiefst gekränkt – bis zu seinem Tod war er nicht mehr bereit, Reger'sche Werke aufzuführen.

Doch zunehmend machten sich bei Loritz immer stärker werdende asthmatische Herzbeschwerden bemerkbar. Es wird berichtet, dass ihn bereits 1901 keine Lebensversicherungsgesellschaft mehr aufnahm.⁶ Entsprechende finanzielle Einbußen sollten in den nächsten Jahren folgen – und selbst wenn eine Annäherung zwischen ihm und Reger möglich gewesen sein sollte, ermöglichte Loritz Gesundheitszustand gemeinsames Musizieren kaum noch. Eine Herzklappenentzündung zwang Loritz im Winter 1908 auf das Krankenlager. Die letzten Wochen konnte er, von schwerer Atemnot gepeinigt, nicht mehr im Bett liegen und verbrachte Tag und Nacht im Sessel sitzend. Am 27. Dezember 1908 abends um halb elf Uhr starb Joseph Loritz in München. Angesichts der prekären finanziellen Situation von dessen Witwe bemühte sich Reger um Unterstützung durch großzügige Geldgeber. Der Allgemeine Deutsche Musikverein und der Verlag C. F. Peters stellten daraufhin der Witwe eine größere Summe zur Verfügung, was Reger dazu bewog, 1909 diesem wieder beizutreten. In den Jahren 1909 bis 1912 überwies Reger selbst der Familie Loritz jedes Jahr zu Weihnachten eine feste Summe als Weihnachtsgeschenk.

Die Gemeinde Nittenau feiert Joseph Loritz dieses Jahr mit verschiedenen Veranstaltungen, darunter zwei Konzerte unter dem Titel ... *Von Nittenau zum hohen C – der phänomenale Kammersänger Josef Loritz*. Am 12. Mai 2008 um 20.00 Uhr und am 18. Mai 2008 um 16.00 Uhr finden zwei Liederabende mit Gesängen von Carl Loewe und Max Reger statt, bei denen u.a. die Sechzehn Gesänge op. 62 von Max Reger zu hören sind. Es singen Peter Schöne (Bariton) und Kirstin Schulz (Sopran), am Klavier begleitet von Boris Cepeda und Naoko Marutani. Beide Veranstaltungen werden moderiert von *imrg*-Mitglied Professor Kurt Seibert. Vor dem Konzert am 18. Mai wird das von Thomas Göttinger verfasste Buch über Joseph Loritz der Öffentlichkeit vorgestellt.

⁵ Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 37.

⁶ Anton Wiener, *Josef Loritz*, Oberpfalz, Januar 1909, S. 26.

Elsa Reger mit Maria und Elsa Lohmeier, 1942/43

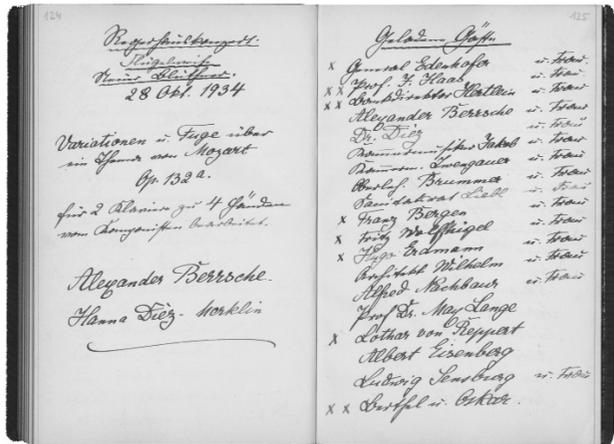


Meine Mutter war als Haushälterin bei Frau Reger in München in den Jahren 1932–1936 beschäftigt und nach ihrer Heirat 1936 immer sehr mit Frau Reger verbunden, die sie mein Mariechen nannte; ich wurde ihr Patenkind. Geboren bin ich 1938 und habe den Vornamen meiner Taufpatin Elsa Reger erhalten.

1943 war Frau Reger (meine Schwester und ich nannten sie Oma oder Omi) bei uns in Nannhofen zu Gast,¹ später blieb sie für anderthalb Jahre, da ihre Schwabinger Wohnung² ausgebombt war. In dieser Zeit, die Frau Reger Ende des Krieges bei uns in Nannhofen zubrachte,³ hat sie viel Besuch empfangen. Ich erinnere mich an Joseph Haas mit ausladendem Schnurrbart. Soviel ich mich erinnere, waren meine Eltern zur Uraufführung seiner Oper *Tobias Wunderlich* eingeladen.⁴ Sehr oft hat uns der Student Josef Groenbaum besucht, der dann in Frau Regers Wohnung bei der Bombardierung ums Leben kam. Er war ein äußerst liebenswürdiger, frommer Mann und wir vermuteten später, dass er der „Weißen Rose“ verbunden war. Dafür habe ich keine Beweise und kann auch niemand mehr fragen.

Oft erzählte meine Mutter von den Münchner Hauskonzerten zu ihrer Zeit, bei denen sie sich um das leibliche Wohl der Gäste gekümmert hat.

Oma Reger saß jeden Vormittag am Schreibtisch. Überhaupt war sie, so glaube ich, ein sehr angenehmer, bescheidener Gast. Meine Mutter hat ihr sicherlich jeden Wunsch von den Augen abgelesen. Uns Kindern hat Oma Reger eigentlich alles nachgesehen. Das einzige Originalmanuskript Max Regers, das durch Oma Reger in meinen Besitz gelangte, habe ich schon vor



Doppelseite aus Elsa Regers Gästebuch, Flügelweihe am 28. Oktober 1934

¹ Elsa Reger selbst berichtet, dass sie nach einem leichten Schlaganfall, seitdem ihr „linker Fuß [...] ein wenig“ schleppt (Brief an Charlotte Brock vom 20. 5. 1949, im Besitz der Familie Brock), auf ärztlichen Rat Erholung auf dem Land gesucht hatte. Sie traf am 26. Juli 1943 bei den Lohmeiers ein.

² Elsa Regers Wohnung in der Friedrichstraße 19 wurde am 12. 7. 1944 ausgebombt (Schadenslisten im Max-Regger-Institut).

³ Ausführliche Korrespondenz Elsa Regers aus Nannhofen befindet sich heute im Karlsruher Max-Regger-Institut.

⁴ Die Uraufführung von *Tobias Wunderlich* fand am 1937 in Kassel statt.

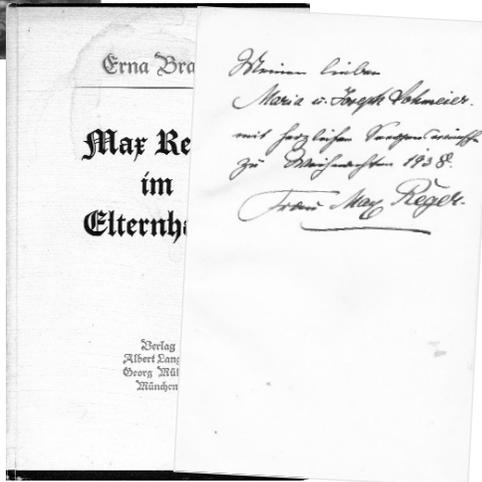


Elsa Reger in Bonn an ihrem 80. Geburtstag am 25. Oktober 1950.

Jahren dem Max-Reger-Archiv in Weiden vermach. Soweit ich mich erinnere, handelte es sich um ein Lied.⁵

Frau Reger zog von uns weg zu ihrer Pflegeschwester Berthel von Sensburg nach Planegg, wo wir sie oft besucht haben. Später lebte sie bei ihrer Nichte Dela Reil in Bonn, wo sie auch starb. In Bonn haben wir sie 1949 das letzte Mal besucht und sie hat uns durch die Reils alles geboten, was möglich war. Selbst habe ich sie noch in ihrem Lehnstuhl in Erinnerung.

Meine Erinnerungen an Oma Reger sind nur positiv. Ich weiß, dass sie nur dem Gedenken an Max Reger gelebt hat und vielleicht doch manche positive Erwähnung verdient hätte, auch wenn sie in ihrem Eifer nicht alles richtig gemacht hat und so für die Forschung einiges verloren gegangen ist. Das ist sehr schade, aber ich möchte für Elsa Reger sprechen, sie war eine sehr gütige, von uns geliebte Frau, der ich immer ein wohlwollendes Andenken bewahre.



Erna Brand, *Max Reger im Elternhaus*, erschienen 1938, mit Widmung Elsa Regers für Elsa Langs Eltern Maria und Joseph Lohmeier. Schenkung von Elsa Lang an das Max-Reger-Institut 2007

⁵ Es handelt sich laut Informationen der Stadtarchivarin Petra Vorsatz um das Lied *Unterwegs* op. 68 Nr. 2.

Die **Mitgliederversammlung der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft** findet am **15. Juni 2008 um 11.00 Uhr im Salon Brahms des Hotels Sächsischer Hof in Meiningen** statt. Am 14. Juni um 19.30 Uhr musizieren Frauke May (Mezzosopran), Bernhard Renzikowski (Klavier) und Jörg Strodthoff (Orgel) im Konzertsaal/Schlosskirche des Meininger Schlosses Elisabethenburg unter dem Motto „Sommernacht“ (Moderation Jürgen Schaarwächter). Am 15. Juni um 9.30 Uhr bietet die Leiterin der Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv der Meininger Museen eine Sonderführung Schloss Elisabethenburg/Stadtgebiet für die Mitglieder der *imrg*.

Ein beeindruckendes Programm bietet das **Max-Reger-Forum Bremen *Aufbruch in die Moderne*** von 29. Mai bis 8. Juni 2008, veranstaltet von Hochschule für Künste Bremen (künstlerische Leitung Professor Kurt Seibert) und dem Haus im Park in Kooperation mit den Musikhochschulen Leipzig und München, dem Max-Reger-Institut sowie der Domgemeinde Bremen. Das relativ kurzfristig anberaumte Projekt greift die große Veranstaltung *aus der Seelentiefe ...* (1995) auf und bietet an elf Tagen nicht weniger als dreizehn Veranstaltungen. Bereits das Eröffnungskonzert bietet neben der Suite im alten Styl op. 93 und der Klarinettensonate B-dur op. 107 als Rarität den Symphonischen Prolog zu einer Tragödie op. 108 in Regers vierhändiger Klavierfassung. Weitere Kammerkonzerte thematisieren *Bach im Spiegel der Nachwelt* in Klavierbearbeitungen von Reger, Liszt, Mendelssohn Bartholdy und Bülow bzw. die Violinsonate um 1900 (Sonaten von Reger und Busoni, gespielt von Professor Esther van Stralen und Kurt Seibert). Ein Konzert mit Klavierquintetten steht unter dem Titel *Der junge Max Reger und Johannes Brahms* und wird durch Professor Dr. Michael Zywiets moderiert. Domorganist Professor Wolfgang Baumgratz gestaltet mit dem Tenor Clemens Löschmann einen Orgellieder-Abend im Bremer Dom, in dem Professor Edgar Krapp (München) in einem weiteren Konzert Regers d-moll-Sonate op. 60 darbieten wird.

Drei Veranstaltungen stehen unter dem Thema *Max Reger in der Literatur*, konzipiert und moderiert von Professor Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut). Am 30. Mai wird Erik Roßbänder aus Hermann Hesses *Eine Sonate* (1906) lesen; Hesse hat sich in seinem *Simplificissimus*-Beitrag mit größter Wahrscheinlichkeit auf Regers Violinsonate C-dur op. 72 bezogen; die Sonate wird interpretiert durch Professor Nachum Erlich (Karlsruhe) und Professor Rudolf Meister (Mannheim). Am 31. Mai wird Regers Introduction, Passacaglia und Fuge h-moll op. 96 für zwei Klaviere (gespielt von Kurt und Christian Seibert) umrahmt durch Ausschnitte aus Max Brods Erinnerungen *Streitbares Leben* und seinem Roman *Tycho Brahe*, in dem der Schriftsteller eine Begegnung mit Reger im Jahr 1910 verarbeitet. Regers Vertonungen jüdischer Dichter (Ludwig Jacobowski, Stefan Zweig, Oskar Wiener und Heinrich Heine) thematisiert am 1. Juni das Konzert im Haus der Wissenschaft, Erik Roßbänder liest Gedichte der Autoren, Studierende der Gesangsklassen Professor Gabriele Schreckenbach, Professor Thomas Mohr und Professor Mihail Zamfir bringen teilweise äußerst selten zu hörende Liedvertonungen Regers zu Gehör. Ein weiterer Liederabend mit Liedern aus opp. 62 und 75, vorgetragen von Peter Schöne (Bariton) und Boris Cepeda (Klavier) steht am 6. Juni auf dem Programm.

Das Max-Reger-Forum endet mit einem Vortrag von Dr. Albrecht Dümmling (Berlin) zum Thema *Ausbruch aus dem Salon – München nach der Jahrhundertwende* mit Musik von Richard Strauss, Max Reger und Hans Pfitzner sowie einem Kulturdinner mit Musik *München um 1900*.

Weitere Informationen mit detailliertem Programm wird voraussichtlich bald auf der Website der Hochschule für Künste (<http://www.hfk-bremen.de/>) abrufbar sein.

Die **Max-Reger-Biennale 2008** (29. August bis 7. September, künstlerische Leitung Professor Dr. Christoph Bossert, Würzburg) steht unter dem Motto *Reger – Schubert – Wanderer*. Wandern wird dabei musikalisch, biografisch, aber auch transzendent verstanden: Beide Komponisten waren Wegsucher, die im Dienst des Ausdrucks vor allem mit ihrer kühnen Harmonik ihre Zeitgenossen erschrecken. Beide waren heimatlos – Schubert lebte in Wohnungen seiner Freunde, Reger führte, um für seine Werke eine Aufführungstradition zu schaffen, ein rastloses Leben „auf der Eisenbahn“ und in Hotels. Beide konzentrierten sich in ihrem kurzen Leben ausschließlich auf die Musik und fanden in diesem Medium letztgültige Aussagen: Dem Thema Tod als Ziel der Wanderschaft räumten sie eine zentrale Rolle in ihrem Schaffen ein.

Die Biennale 2008 wird sich in Kammer-, Orgel- und Sinfoniekonzerten sowohl jenen Werken widmen, die Reger aufführte und die ihre Spuren in seinem Œuvre hinterließen, als sie auch wesentliche Beiträge beider Komponisten mit engem Bezug zum Thema des Wanderns herausstellt. Einen wichtigen Bereich werden Bearbeitungen einnehmen – Werke auf der Wanderschaft und Suche nach einem neuen Gewand. Da Schubert keine originalen Orgelwerke geschaffen hat, werden Klaviersonaten in einer Orgelfassung des künstlerischen Leiters des Festivals Professor Dr. Christoph Bossert ihre Uraufführung erleben; von Reger orchestrierte Schubert-Lieder werden Zeugnis seiner intensiven Beschäftigung mit dem großen Vorbild, aber auch vom Klangempfinden seiner Zeit ablegen.

Wie bereits 2006 wird abermals ein Internationaler Orgelkurs unter der Leitung von Christoph Bossert die Link-Orgel der evangelische Stadtkirche Giengen zum Tönen bringen, wissenschaftlich betreut durch Mitarbeiter des seit Anfang 2008 laufenden Projekts der wissenschaftlich-kritischen Neuausgabe von Werken Regers am Max-Reger-Institut Karlsruhe.

Das Max-Reger-Institut begleitet die Veranstaltungen außerdem mit Konzerteinführungen. In einer Ausstellung im Obergeschoss des Bürgerhauses Schranne wird es das Biennale-Thema auch visuell darstellen: In Bildern, Manuskriptseiten und Dokumenten wird der Mensch und Künstler Reger in seiner Doppelfunktion als Interpret und Komponist ebenso lebendig werden wie der traditionsbewusste Bearbeiter, der musikalische Neuerer und nicht zuletzt der Wanderer auf der Suche nach seiner unverwechselbaren Position in der Musikgeschichte.

Für Zuhörer, die gerne singen und sich gerne selbst an der Biennale beteiligen möchten, wird erstmals ein Chorprojekt angeboten; Stücke eher leichten bis mittleren Schwierigkeitsgrads von Schubert und Reger werden durch die Kantorin der evangelischen Kirchengemeinde Giengen Ursula Wilhelm einstudiert (nähere Informationen und Anmeldung unter kirchenmusik@giengen-evangelisch.de). – Der SWR Hörerclub bietet eine Clubreise nach Giengen für den Zeitraum 6. bis 9. September an (weitere Informationen hierzu durch den Leiter der Städtischen Musikschule Giengen, gerhard.mueller@giengen.de).

Weitere Informationen mit detailliertem Programm im Internet unter <http://www.reger-biennale.de/>

Zum mittlerweile zehnten Mal finden in diesem Jahr die **Weidener Max-Reger-Tage** statt. Zwischen 7. September und 2. Oktober 2008 beschäftigt sich das Festival in etwa 20 Veranstaltungen an teils außergewöhnlichen Konzertorten in Weiden und der Region mit dem Schaffen Max Regers und seiner Zeitgenossen, in diesem Jahr unter besonderer Berücksichtigung des *Epochenjahres 1908*.

Das Festival eröffnen in diesem Jahr am 7. September Alban Gerhardt und Markus Becker. Neben der kürzlich eingespielten Reger-Sonate für Cello und Klavier op. 5 (soeben auf CD bei Hyperion erschienen) spielen Gerhardt und Becker Richard Strauss' Romanze F-Dur und seine Sonate op. 6. Außerdem werden Bachs Präludium und Fuge in Es-Dur in der Bearbeitung von Reger und seine Cello-Suite BWV 1011 zu hören sein.

Um den Schwerpunkt *Epochenjahr 1908* drehen sich v.a. die Veranstaltungen der ersten Festivalwoche. Neben einer Einführung in das Thema durch Prof. Dr. Rathert am 7. September finden am 10. September und am 13. September unter dem Motto *Max Reger in seinen Konzerten* zwei Veranstaltungen statt, die jeweils ein vom Komponisten im Jahr 1908 gestaltetes Konzert wieder aufgreifen. Die Veranstaltung am 10. September mit Liedern von Brahms, Reger, Strauss und Wolf sowie Regers Klaviertrio op. 102 und seiner Suite für Violine und Klavier op. 103a bestreiten u.a. die Gewinnerinnen des letztjährigen Förderpreises der Weidener Max-Reger-Tage Sarah Wegener und Maria Kiosseva. Am 13. September stehen ausschließlich Reger-Werke auf dem Programm: Lieder aus op. 76, 97 und 104, die Suite im alten Stil op. 93 und die Beethoven-Variationen für zwei Klaviere. Die Konzerte werden moderiert von Prof. Dr. Popp und Prof. Dr. Cadenbach (Berlin). Den Abschluss der Woche bildet am 14. September das Orchesterkonzert mit dem Studentenorchesters Münster. Auf dem Programm: der von Max Reger 1908 komponierte Symphonische Prolog op. 108 und Richard Strauss' vier letzte Lieder.

Zwei Preisträger-Trios des 2. europäischen Kammermusikwettbewerbs Karlsruhe konzertieren beim traditionellen Sparkassen-Konzert am 24. September in Weiden und einer Matinée in Neustadt am 21. September. Das Berolina Trio spielt am 24. September neben Regers Klaviertrio op. 102 aus dem Jahr 1908 das Ravel-Trio a-Moll. Die Beethoven-Serenade op. 16, Dohnányis Serenade für Streichtrio op. 10 und Regers op. 77b stehen am 21. September beim Trio Lieto auf dem Programm. Preisträger des Liedwettbewerbs der Weidener Max-Reger-Tage gastieren am 25. September mit Stücken von Wolf, Busoni, Poulenc, Lazzari, Strauss und Reger in der Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne in Bayreuth.

Das diesjährige Motto nimmt nochmals der tschechische Geiger Jan Tomeš am 30. September auf: Neben Regers op. 103a (1908) erklingen Janáček's Violinsonate und Beethovens Sonate für Violine und Klavier op. 96.

Wie in jedem Jahr sind die Besucher wieder eingeladen, bei drei Meisterkursen die musikalische Arbeit und Auseinandersetzung von Studenten mit der Musik Max Regers zu verfolgen: vom 8. bis 13. September im Bereich Lied (Prof. Karl-Peter Kammerlander), zwischen dem 13. und 15. September beim Kurs für Klavier(duo) von Yaara Tal und Andreas Groethuysen und vom 29. September bis 2. Oktober beim Orgel-Kurs von Prof. Edgar Krapp. In Abschlusskonzerten am jeweils letzten Kurstag werden die Ergebnisse der Arbeit im Kurs präsentiert.

Weitere Informationen erhalten Sie auf der Homepage des Festivals (<http://www.max-reger-tage.de>) oder im Festival-Büro (Tel.: 0961 401-6531 zwischen 10.00 und 15.30 Uhr).

Übersieds möchten wir gerne auf die folgenden Veranstaltungen hinweisen:

Am 8. und 9. Mai findet im Carl-Orff-Zentrum und der Hochschule für Musik und Theater München ein Symposium zu dem Themenbereich *Die Münchner Schule und Max Reger – Neuromantik und Moderne um 1900* statt, u.a. mit Vorträgen von Herbert Rosendorfer, Siegfried Mauser, Wolfgang Rathert, Walter Werbeck, Susanne Popp, Peter Paul Pahl und Ute Jung-Kaiser; das Symposium wird umrahmt durch mehrere Konzerte. Weitere Informationen unter <http://www.musikhochschule-muenchen.de/>

Am 9. Mai spielt das Jacques Thibaud Trio Berlin mit dem Pianisten Wolfgang Kühnl um 19 Uhr in Schloss Achberg im

Rahmen des 20. internationalen Bodenseefestivals Regers Klavierquartett d-Moll op. 113 und Streichtrio d-Moll op. 141b.

Am 17. Mai ist um 20 Uhr in der Erlöserkirche Bad Homburg Regers 100. Psalm op. 106 zu hören, es musizieren der Bachchor der Erlöserkirche sowie Mitglieder der professionellen Frankfurter Orchester und Martin Lücker (Orgel) unter der Leitung von Susanne Rohn.

Am 28. Mai spielt Hartmut Haupt in der Stadtkirche Jena Regers Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b. Am 15. August spielt er in der Marktkirche Halle neben Op. 135b auch das von ihm selbst eingerichtete Andante (quasi Larghetto) op. 94 Nr. 5.

Im Rahmen des Europäischen Musikfests Stuttgart spielen am 27. August 2008 Martin Spangenberg und das Mandelring Quartett Regers Klarinettenquintett A-Dur op. 146, am 4. September spielt das Leipziger Streichquartett mit Gästen das Streichsextett F-Dur op. 118, am 5. September Arvid Gast Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b, und am 6. und 7. September ist u.a. mit der Gächinger Kantorei und den Stuttgarter Philharmonikern unter der Leitung von Hellmuth Rilling Regers lateinisches Requiem zu hören. Weitere Informationen finden Sie unter <http://www.bachakademie.de/de/nav/665.htm>.

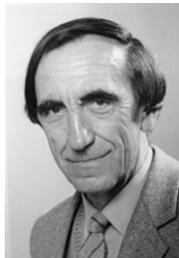
Von 1. bis 12. September 2008 findet in der Hochschule für Musik Köln der 1. Adolf-Busch-Violinwettbewerb mit Reger-Pflichtstück (2 Sätze aus der Violinsoloparte op. 91 Nr. 4) in der 1. Runde und Ausstellung des BrüderBuschArchivs im Max-Reger-Institut statt. Weitere Informationen im Internet (hoffentlich) unter <http://www.mhs-koeln.de/>.

Torsten Laux und Christian Schmeiser musizieren am 7. September 2008 um 19 Uhr in St. Nikolaus in Eschborn-Niederhöchstadt sowie am 9. November 2008 um 18 Uhr in der Apostelkirche Kaiserslautern Regers Orgelwerke op. 29, 129 und 135b.

Am 29./30. September 2008 findet in der Universität Leipzig ein umfangreiches vom Max-Reger-Institut konzipiertes Symposium *Max Reger* im Rahmen der Internationalen Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikulturen* statt. Weitere Informationen im Internet unter <http://www.uni-leipzig.de/gfmkongress2008/index.php?id=51>.

Für weitere Veranstaltungen beachten Sie bitte auch die Website <http://www.proreger.de>

Erst jüngst erfahren wir, dass am 25. Juli 2007 nach langer schwerer Krankheit unser Mitglied John Wesley Barker im Alter von 80 Jahren verstorben ist. Der gebürtige Engländer begann schon früh eine Karriere als Organist und gewann 1949 ein Stipendium für die Universität Durham (BA). 1961 zog er mit seiner Familie nach Australien, wo er 1965 an der Universität von Adelaide seinen BMus mit einer Arbeit über Regers Orgelmusik errang – damals eine absolute Pionierleistung. Aus dieser Zeit stammt auch seine Verbundenheit zum Max-Reger-Institut, die sich in zwei Aufsätzen von seiner Hand widerspiegelt (in *Reger-Studien 1*, 1978 und *Reger-Studien 7*, 2004). 1970 wurde Barker Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Otago (Neuseeland); daneben hatte er stets Organistenstellen inne, zuletzt als Director of Music an der Kathedrale von Nelson (2002–2007). Zum Abschluss seiner Trauerfeier in der Kathedrale von Nelson wurde Regers Introdution und Passacaglia d-Moll o. op. gespielt.



Bei dem 11. Dranoff-Klavierwettbewerb 2008 (vgl. Mitteilungen 15, S. 22) gewann das Klavierduo Richard und Valentin Humberger den 3. Preis und den von der Reger Foundation of America gestifteten Max-Reger-Preis für die beste Interpretation der Beethoven-Variationen op. 86. Die Preisträger sind Schüler von Rudolf Meister und Yaara Tal und Andreas Groethuysen. Wir gratulieren sehr herzlich!

Wir gratulieren unseren Mitgliedern Ruth Brandt-Stross zum 95. Geburtstag, Irmgard May zum 85. Geburtstag, Helmut Hoever zum 80. Geburtstag, Dr. Gunther Beck zum 75. Geburtstag, Dr. Andreas Burckhardt, Barbara Grobien, Helmut Peters und Dr. Gunter Widmaier zum 70. Geburtstag, Professor Dr. Hubertus von Voß zum 65. Geburtstag sowie Gotthold Müller und Hans-Gerd Röder zum 60. Geburtstag.

Bislang wurden vielfach ungenaue Daten bezüglich des Adoptionszeitpunkts kolportiert und dem einen oder anderen Leser mag aufgefallen sein, dass sich die Ausführungen in den Mitteilungen 14 (2007), S. 7–9 in dieser Hinsicht deutlich zurückgehalten haben. Elsa Reger nennt in ihren Erinnerungen stets nur den Zeitpunkt, als Lotti in den Haushalt kam. Die Originalakten belegen, dass das Königlich-Bayerische (!) Staatsministerium der Justiz die Annahme Lotti Meinigs an



Christa und Lotti Reger 1909

Kindes statt am 7. Dezember 1909 formell genehmigte. Bereits wenige Monate später, am 15. März 1910 beurkundete der Königlich Sächsische Notar Dr. Paulus Immanuel Röntsch (nebenbei Direktor des Königlichen Konservatoriums und Mitglied der Gewandhausdirektion) in Leipzig die Adoptionsurkunde, die am 29. April gerichtlich bestätigt wurde.



1919

Als Schülerin des Städtischen Lyzeums in Jena zeigte Lotti Reger seit 20. Oktober 1915 meist gute bis sehr gute Leistungen, wobei besonders ihr Fleiß und ihre Leistungen in Deutsch und Turnen hervorzuheben sind (Reger war stolz auf diese Zensuren und bezeichnete Lotti als „mein Mordker!“). In anderen Fächern, etwa Nadelarbeit oder Zeichnen, schwankten ihre Leistungen zwischen ungenügend und sehr gut – offenbar teilweise von den Lehrkräften abhängig. Besondere musikalische Begabung wird nicht hervorgehoben – durchgängig waren ihre Noten im Singen jedoch gut.

Gegen Ende der Schulzeit in Jena ließen Lottis Leistungen deutlich nach, im Zeugnis des Sommerhalbjahrs 1921 wurde sie nur noch im Turnen mit sehr gut bewertet.

Die Unterlagen aus Charlotte Brocks Nachlass erhellen auch, dass nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen Elsa Reger und ihrer „lieben Lotti“ eine Annäherung wieder stattfand. Sie schreibt ihrer Tochter freimütig: „Gott sei Dank ist mir der Nationalsoz. gänzlich fern geblieben. Ich habe Gelegenheit gehabt, in München hinter die Kulissen zu



1929

sehen.“ (Brief vom 19. Oktober 1948.) Vom ganzen Duktus her ist dies ein Schreiben, das nicht vermuten lässt, dass sie ihre Tochter 1943 enterbt und dies nie rückgängig gemacht hat. Gleichzeitig aber offenbart es die unüberwindliche Kluft, die mittlerweile zwischen ihr (und Lotti) und der anderen Adoptivtochter Christa liegt: „Was Du mir über Christa schreibst, ist mir nicht verwunderlich. Schon vor vielen Jahren war sie in Frankfurt am Main wohl in einer Psychiatr. Anstalt, und die Ärzte [...] legten auch ein Bild bei [...], das Christa mir in einem ganz traurigen Gesundheitszustand, im Bett liegend, zeigte. [...] Eine Bitte von ihr um Verzeihung für das, was sie mir angetan hat, ist nie zu mir gekommen. Ich nehme ihr das auch nicht übel. Ein jeder Mensch muß seine Verantwortung über das, was er getan hat, selbst tragen. Wohl ihm, wenn er damit fertig wird.“

1950 besuchte Joachim Brock, Lottis Ehemann, die Adoptivschwiegermutter, sehr zur Überraschung und Freude dieser. Allerdings war die Achtzigjährige mittlerweile durch den grauen Star (ein Erbe ihrer Mutter) und die Folgen eines weiteren Schlaganfalls stark geschwächt („Ich kann nicht alleine gehen und



Elsa Reger mit Charlotte Brock bei der Taufe von Charlotte und Joachim Brocks ältester Tochter Gesine, Elsa Regers Patenkind, Marburg 12. April 1930



Charlotte Brock mit ihren Kindern Gesine und Erlend in den 1930er-Jahren

bin an den Lehnstuhl gefesselt“, Postkarte vom 6. Dezember 1950), ihre Schrift krakelig und ihr Gedächtnis lückenhaft. Einem Besuch Lottis fühlte sie sich nicht mehr gewachsen.

In mehreren Schreiben erwähnt Elsa Reger Lottis schriftstellerischen Ambitionen, auch wenn sie schreiben muss: „Für mein Empfinden ist die Sprache für eine Frau fast zu glutvoll stellenweise. Aber unendlich viel zarte, feine

Gefühle zeigt die Episode auch.“ (Brief vom 28. Januar 1949.) Verschiedene schriftstellerische Arbeiten Lotti Brocks haben sich erhalten, die aber zum Abdruck an dieser Stelle zu umfangreich sind.

Dieser Beitrag erschien erstmals mit dem Untertitel „Eine vorsichtige Korrektur zum 100. Geburtstag des bedeutenden Bach-Interpreten am 27. Oktober 1907“ in *Ars Organi* 55 (2007), S. 167–170. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Helmut Walcha veröffentlichte in *Musik und Kirche* 1952 einen Aufsatz mit dem Titel *Max Regers Orgelschaffen – kritisch betrachtet* (damals auch als Sonderdruck erschienen).¹ Seine Abhandlung schloss mit dem Satz: „Aus dem Lehrplan des Kirchenmusikalischen Instituts der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt a.M. ist seit einigen Jahren das Orgelschaffen Max Regers gestrichen.“ Dieses Verdikt wirbelte damals in Fachkreisen viel Staub auf, der aber heute nur noch historische Bedeutung hat. Man bezichtigte Walcha der Intoleranz und verglich gar sein Vorgehen mit der braunen Kulturbarbarei (was ihn sehr getroffen hat!).² Bis in unsere Zeit ist Walcha den Verdacht nicht losgeworden, das Spielen Regerscher Orgelstücke sei unter ihm schlicht verboten gewesen. Da der am 11. August 1991 verstorbene Frankfurter Orgelprofessor längst als eine Persönlichkeit von einiger Bedeutung für die Geschichte des Orgelspiels, insbesondere für die Interpretation der Werke Bachs, angesehen wird und ich bis heute noch nichts darüber lesen konnte, Walcha sei bezüglich Reger in Wirklichkeit toleranter gewesen, möchte ich zu diesem Thema aus eigenem Erleben berichten.

Der Aufsatz erschien gegen Ende meines Studiums bei Walcha. Einige Wochen zuvor erläuterte er uns Studenten an einem Abend seine Einstellung zum Orgelschaffen Max Regers. Er begründete, weshalb er meine, wir müssten uns mit dieser Musik nicht befassen und führte durchaus gekonnt Stellen aus *Phantasie und Fuge B–A–C–H* auf dem Klavier (incl. Pedalstimme!) vor. Böse Zungen hatten behauptet, er verachte Reger, weil er als Blinder nicht fähig sei, seine Werke zu spielen; ältere Zeitgenossen wussten aber noch, dass er in den ersten Jahren seiner Frankfurter Tätigkeit seit 1928 große Regersche Stücke im Zyklus überzeugend dargeboten hatte. (1922, also mit 15 Jahren, war Walcha Schüler von Günther Ramin an der Leipziger Hochschule geworden und noch als solcher der Vertreter seines Lehrers an der 1908 unter Carl Straube erweiterten hochromantischen Sauer-Orgel der Thomaskirche in Leipzig). Er rügte Regers oft nur „scheinpolyphonen“ Satz, die vielen klaviermäßigen Oktavverdoppelungen, die Sprunghaftigkeit des harmonischen Fortschreitens und anderes mehr. Sehr behende spielte er Terzentonleitern aus der Phantasie und meinte dazu, das sei doch „leeres Geklingel“! Er konnte uns Studenten von seinen Ansichten durchaus überzeugen – allerdings aus dem für Regers Musik zu engen Blickwinkel der damals fast allein gültigen Barock- und Neobarockorgel.

(Ich selbst hatte als Kind und Jugendlicher andere Erfahrungen gemacht. Als Sohn eines Lehrersorganisten war ich an einer Klais-Orgel von 1903 (II/16) aufgewachsen. Den ersten geregelten Orgelunterricht hatte ich 1946 bei Franz Keßler in der Lutherkirche in Wiesbaden erhalten, wo ich an der Walcker-Orgel (III/44, 1910/11) meinen Lehrer mit der *Passacaglia f-Moll* op. 63 Nr. 6 von Reger hörte, für mich ein geradezu prägendes Erlebnis! Kurz darauf konnte ich die Noten zu Regers *Passacaglia d-Moll* o. op. als erstes nach dem Krieg wieder verlegtes Reger-Orgelwerk kaufen. Die kleine Klais-Orgel klang plötzlich für meine Ohren recht ungewohnt – der jeweilige Balgtreter war von den Oktavierungen im Pleno so wenig entzückt wie Helmut Walcha. Franz Keßler gab mir sehr gerne entscheidende Hinweise, und ich genoss – von der „Orgelbewegung“ noch kaum berührt – die schöne Walcker-Orgel.)

¹ *Max Regers Orgelschaffen – kritisch betrachtet*, *Musik und Kirche* 22. Jg. (1952), 1. Heft, S. 2–14.

² *Musik und Kirche* 22. Jg. (1952), 2. Heft, S. 49–57. Walchas Erwiderung erschien im 3. Heft, S. 106–110.

Am nächsten Morgen nach der Zusammenkunft mit Walcha hatte ich Orgelunterricht. Ich ließ meinen Lehrer wissen, seine Darlegungen seien für mich sehr einsichtig gewesen, dennoch müsse ich ihm ehrlich bekennen, dass ich trotz aller Bedenken Regers Orgelmusik gerne spiele. Er meinte daraufhin: „Dann spielen Sie sie doch!“ Ich wusste nicht, ob ich diese Äußerung ernst nehmen sollte. Damit war das Thema zunächst erledigt.

Bald darauf war mein Examensprogramm festzulegen. Bach bildete den Schwerpunkt, dazu Bruhns. Ein modernes Stück musste dabei sein. Walcha meinte: „Sie spielen doch gerne Reger!“ Ich traute meinen Ohren nicht und bejahte. „Was wollen Sie spielen?“ – als könnte ich mir nach Belieben ein Stück aussuchen! Ich schlug vor: *Choralphantasie „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“*. – „Bringen Sie zur nächsten Stunde die Noten mit!“ Einige Monate zuvor hatte ich durch Zufall ein Exemplar der noch vergriffenen Noten antiquarisch erwerben können und mich sogleich auf diese faszinierende Musik gestürzt. Für Walcha war Reger noch ein „moderner“ Komponist, denn er hatte sein Studium gerade sechs Jahre nach Regers frühem Tod begonnen. – Ich war natürlich begeistert, hätte aber von mir aus den Vorschlag nicht gemacht, weil ich Reger als bereits historisch begriff und weil ich wusste, dass Walcha erhebliche Vorbehalte hatte.

In der folgenden Stunde spielte ich meinem Lehrmeister die Introduction vor. Zu einer harmonisch ziemlich turbulenten Passage meinte er: „Schauen Sie ganz genau auf die Noten! Sie haben ein Auflösungszeichen übersehen!“ Jetzt wusste ich endgültig, dass mein Lehrer auch für Reger zuständig war! Als ich die beiden ersten Seiten der Fuge gespielt hatte, in der die Stimmen noch klar zu verfolgen sind, meinte er, was nun folge, gefalle ihm nicht. Das sei doch keine Fuge mehr! Er bemängelte das Fehlen der musikalischen Logik, und übersah aber dabei, dass die Fuge als musikalische Form schon seit Haydn neue Lösungen erfahren hatte, die von der Reinheit des Bachschen Stils mehr und mehr abwichen.³ Meines Lehrers kritische Distanz zu Reger wirkte sich keineswegs dahingehend aus, dass er seine generelle Forderung nach akkuratem Spiel eingeschränkt hätte. Er ließ mir allerdings freie Hand in der klanglichen Gestaltung, denn hierbei musste ich ohnehin fortwährend zu erheblichen Kompromissen greifen. Die Orgel der Dreikönigskirche war 1949 nach Walchas Angaben unter Einbeziehung der elektropneumatischen Laden der im Krieg beschädigten Walcker-Orgel (1909/10) in extrem neobarockem Stil von Förster & Nicolaus mit III/40 neu errichtet und von Fritz Abend sehr sorgfältig intoniert worden. Kein Werk war schwellbar. Ein Registercrescendo wäre nur mit Inkaufnahme empfindlicher klanglicher Brüche möglich gewesen, also musste ich mich – nach meiner sehr positiven Erfahrung mit der Walcker-Orgel in Wiesbaden – notgedrungen auf die Terrassendynamik beschränken, bei häufig wechselnden Klangfarben – für mich damals recht unbefriedigend! Ich spürte, dass das neobarocke Brustwerk zu Reger gar nicht passen wollte und war ziemlich ratlos! Zu Fragen des Registrierens bei Reger äußerte sich Walcha mit keinem Wort; ich fragte ihn auch nicht. Was hätte er mir auch raten sollen? – Bei meinem Orgelexamen war Regers „Morgenstern“-Phantasie das einzige Werk, das ich vollständig spielen durfte; von den übrigen Stücken wollte die Prüfungskommission unter Walchas Vorsitz nur kurze Ausschnitte hören.

In seinem tiefsten Inneren muss also auch Walcha noch einen Rest von Sympathie für Regers Orgelmusik gespürt haben, für jene persönliche Sprache, die uns bei allen bedeutenden Komponisten anrührt und die mit dem Verstand letztlich nicht voll zu erfassen ist! Heute weiß ich,

³ Zu dieser Frage äußert sich Martin Weyer eingehend in *Die Orgelwerke Max Regers*, Wilhelmshaven ²1992, S. 253f.

dass zwischen Reger und Walcha wesensmäßig Welten lagen – für Walcha vielleicht das Kernproblem! Wenn beide von sich sagten, sie seien große Verehrer Bachs, dann beweist diese Hochschätzung nur, dass sich Menschen mit ziemlich unterschiedlichen Charakteren und damit verbundenen künstlerischen Ansichten gleichermaßen von Bachs Musik fasziniert fühlen können.

Walcha muss zunächst an der Thomas-Orgel in Leipzig tiefe Eindrücke von Regers Orgelmusik erhalten haben. Nach eigener Aussage hat er in diesen Jahren mit einiger Anteilnahme auch mehrere Aufführungen von *Tristan und Isolde* in der Leipziger Oper vom Stehplatz aus erlebt. Bald nach Beginn seines Studiums fand sein Lehrer



Helmut Walcha an der Weigle-Orgel der Friedenskirche Frankfurt, Frankfurter Wochenschau Heft 52, 26. 12. 1937, S. 604

Ramin anlässlich eines Konzerts in St. Jakobi in Hamburg im Jahr 1923 Interesse an der Barockorgel,⁴ was Walcha ganz sicher nicht verborgen blieb. Während Straube und Ramin eine Synthese der Romantischen Orgel mit barocken Elementen anstrebten,⁵ war es bei Walcha bereits zur schicksalhaften Begegnung mit der Silbermann-Orgel in Rötha⁶ gekommen, welche die innere Abkehr nicht nur von der Romantischen Orgel und der zu ihr gehörenden Musik, sondern auch von der Straube-Schule insgesamt einleitete.⁷ Dennoch spielte er nach eigener Aussage zu Beginn der 1930er-Jahre oft und gerne Reger, so auch die *Sonate d-Moll* op. 60 1932 in Radio Frankfurt. Im gleichen Jahr hörte er in Frankfurt Albert Schweitzer mit Bachs *Praeludium und Fuge f-Moll*, mit nur wenigen Registern ohne Registerwechsel dargeboten – für ihn ein sehr entscheidendes Erlebnis! Er selbst hatte dieses Stück noch in Leipzig dynamisch differenziert unter Verwendung Freier Kombinationen gespielt.⁸ Er berichtete mir sehr erheitert, er habe in jungen Jahren die Dorische Fuge mit der Äoline begonnen, um dann nach und nach mittels Rollschweller gegen Ende das Tutti zu erreichen! – Die intensive Beschäftigung mit dem *Wohltemperierten Klavier* seit seinem 30. Lebensjahr habe ihn zu der Erkenntnis gebracht, dass es um die „Substanz“ einer Musik geht. Klänge seien „aufgepfropft“. Wer ihn nicht verstanden habe, dem empfehle er, einmal eine Mittelstimme einer Regerschen Fuge auswendig zu lernen, so wie er das gemusst habe. Regers Fugen seien „vertikal orientiert“. Nach dem Beginn des Krieges habe er sich „mehr nach innen gewendet“ und gedacht, Reger sei für ihn „vorbei“. Er „quäle seine Schüler damit auch gar nicht“. Einige, die wollten, habe er Reger spielen lassen, er „habe es ertragen“⁹ (mich und sicher auch seine anderen Schüler, die Reger

⁴ Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge*, Innsbruck 1995, S. 201.

⁵ Summereder, a.a.O., S. 150ff.

⁶ *Mit Helmut Walcha im Gespräch*, ausführliches Interview mit Dr. Christine Finkbeiner im Hessischen Rundfunk am 5. 10. 1986; siehe auch Summereder, a.a.O., S. 204ff, wo ausführlich über Walchas Ansichten berichtet wird

⁷ *Mit Helmut Walcha im Gespräch*, a.a.O.

⁸ Summereder, a.a.O., S. 150ff.

⁹ *Mit Helmut Walcha im Gespräch*, a.a.O.

spielten, hat er damit keineswegs gequält!). 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!

Viele seiner damaligen Fachkollegen teilten damals Walchas Ansichten bezüglich der Romantischen Orgelmusik im allgemeinen und auch Reger im besonderen, oder standen ihnen mehr oder weniger nahe. Studenten waren noch sehr autoritätsgläubig und wagten es nicht so leicht, einem Lehrer zu widersprechen. Walcha hatte aufgrund seiner musikalischen Kapazität ein hohes Ansehen. So konnte es nicht ausbleiben, dass sich in seiner Umgebung eine bisweilen beträchtliche Intoleranz gegenüber anderen orgelmusikalischen Konzepten breitmachte, die mit einer merkwürdigen Selbstsicherheit einherging. „Romantische Orgel“ war ein Schimpfwort! Eine „dicke“ Flöte 8¹⁰ konnte man, da für einen Generalbass untauglich, nur verschrotten, so wie es mit der Großen Michaelisorgel in Hamburg und zahlreichen anderen Orgeln aus der gleichen Zeit wirklich geschah! Ein „Orgelvirtuose“, der Liszt spielte, wurde verachtet – vielleicht auch insgeheim eher bewundert (diese Spezies war ohnehin selten geworden). Organisten, die nicht in das „neobarocke“ Schema passten, hatten auch außerhalb von Frankfurt bisweilen einen schweren Stand. Ob sich Walcha dessen bewusst war, das weiß ich nicht.

Walcha hatte den Überblick über die Orgelkunst, die von Ramin gelehrt worden war. Er kannte deutsche Barockmeister – von deren Werken waren noch während seines Studiums im Zusammenhang mit den Orgeltagungen 1925/26/27 z.T. erstmals Neuausgaben erschienen –, vor allem Bach, Praeludien, Fugen und Sonaten von Mendelssohn; aber auch Stücke von Rheinberger sollen zu seinem Repertoire gehört haben. Von Karg-Elert, seinem Tonsatzlehrer in Leipzig, den er sehr hoch schätzte, und an dessen Kritik an Reger er sich später lebhaft erinnerte, spielte er einige Werke.¹⁰ Er erzählte mir eines Tages mit dem ihm eigenen trockenen Humor: „Stellen Sie sich einmal vor, was ich gestern im Radio gehört habe: *Weinen und Klagen* von Liszt! Ich wusste ja gar nicht mehr, dass es dieses komische Stück noch gibt!“ Seine eigene kompromisslose Einstellung und das konsequente Eintreten für das, was er als richtig erkannt hatte, führten schließlich fast folgerichtig zum oben zitierten Passus des Lehrplans der Frankfurter Hochschule. Er meinte aber offensichtlich nur, Regers Orgelmusik zu spielen solle in Frankfurt nicht mehr verbindlich sein! Auch zwei Studienkollegen von mir studierten bei ihm große Regersche Orgelwerke, jeder von uns Studenten wusste das. Wahrscheinlich hätte Walcha auch weiteren Schülern den Wunsch, sich bei ihm mit Reger zu befassen, nicht abgeschlagen (ich hatte noch nicht einmal den Wunsch geäußert). Die damalige Situation in der Hochschule war also bezüglich Reger gänzlich undramatisch. Wir Studenten führten die heftigen Reaktionen in der Fachwelt auch darauf zurück, dass unser verehrter Meister überzogen formuliert hatte. – Im Lehrplan fehlte nicht nur Reger, man suchte darin auch vergeblich die deutschen romantischen Meister. Französische Orgelmusik insgesamt wurde damals nicht einmal erwähnt! Fast unter dem Siegel der Verschwiegenheit war es mir auf meine Bitte hin gelungen, im Rahmen des Faches Liturgisches Orgelspiel bei Friedrich Troost den Choral a-Moll von César Franck zu studieren. Der Unterricht fand in St. Leonhard an der mit einem Schwellwerk versehenen ersten Nachkriegsorgel von Walcker statt. Der immer noch herrschende extreme Mangel an käuflichen Noten war auch ein gravierendes Hindernis zum Kennenlernen französischer Orgelmusik. Es kam hinzu: Sowohl die Neobarockorgeln als auch die wenigen damals

¹⁰ Ebdä.

noch vorhandenen deutschen Orgeln aus der Zeit um 1900 waren für eine stilgerechte Darbietung französischer Klassik und Romantik gar nicht oder nur wenig geeignet. Erst die Auswirkungen der Elsässischen Reform hatten in Deutschland bezüglich der Romantik neue Möglichkeiten eröffnet, z.B. an der Sauer-Orgel im Landeskonservatorium Leipzig (1910). Auf dem um barocke Register erweiterten Instrument¹¹ spielte Ramin 1927 u.a. den Choral a-Moll von Franck – es steht dahin, ob dieses ganz stilgerecht geschah. Ich habe nie etwas darüber gehört, Walcha habe französische Musik gespielt. Er kam später – der „Wellblechdynamik“ (ein damals gängiges Schimpfwort) des „romantischen“ Jalousieschwellers überdrüssig – verallgemeinernd zu der Auffassung, der Klang der Orgel sei in seinem Wesen statisch. Seinen Grundsätzen ein klein wenig untreu geworden ließ er sowohl die 1959 von Beckerath geschaffene Orgel in der Musikhochschule als auch die 1961 von Schuke/Berlin mit III/47 gebaute neue Schleifadenorgel der Dreikönigskirche mit Brustwerksschwellern versehen, ganz sicher nicht im Hinblick auf die Interpretation romantischer Musik, sondern wohl eher zur besseren dynamischen Anpassung beim Begleiten.

Meine Betrachtungen möchte ich nicht schließen, ohne meines sehr verehrten alten Lehrers Helmut Walcha in großer Dankbarkeit zu gedenken! Einmal meinte er zu mir: „Ich bilde mir ja nichts ein, aber dass ich die gesamte *Kunst der Fuge* im Kopf habe, das macht mich doch ein ganz klein wenig stolz!“ Für ihn bedeutete dieses: alle Stimmen, so wie er sie sich einzeln eingepägt hatte, jederzeit aus dem Gedächtnis abrufen zu können, immer zu wissen, was sich in jedem Takt zuträgt! Das galt auch für fast alle Bachschen Orgel- und Cembalowerke, inklusive Konzerte, für die Kammermusik mit obligatem Cembalo, für Werke Buxtehudes, Pachelbels und anderer Orgelmeister des Barock, für Stücke von Hindemith, Hessenberg und andere zeitgenössischen Orgelwerke, sowie für seine eigenen Choralbearbeitungen – und für Regers Orgelwerke, die er Takt für Takt nach Vorspielen auswendig gelernt haben muss, denn mit der Blindennotenschrift war er nicht vertraut. Ein Impfschaden hatte bei ihm nach und nach zur völligen Erblindung mit 16 Jahren geführt. An die Notenbilder der Kompositionen, die er bis dahin studiert hatte, konnte er sich später so genau erinnern, dass er wusste, wo er mir im Unterricht umblättern konnte. Als dies eines Tages zwei Takte zu früh geschah, ich aus dem Konzept geriet und ihm die Ursache mitteilte, war er ganz ungehalten darüber, dass er die Wendestelle vergessen hatte, er gelobte Besserung! Er konnte nicht irgendwelche Orgelnoten, Partituren oder Bücher zur Hand nehmen, darin blättern und sich zunächst einen ungefähren Überblick verschaffen. Das Stöbern in einem Musikalienladen oder in einer Bibliothek und das Vombblattspielen zum Zwecke des Kennenlernens waren ihm nicht möglich. So ist verständlich, dass ihn französische Cembalomusik „nicht interessierte“. ¹² Schallplatten gab es, von ganz wenigen Aufnahmen abgesehen, erst später – er selbst gehörte mit seiner Bach-Gesamteinspielung zu den ersten Organisten überhaupt, die sich größeren Schallplattenprojekten widmeten. Wollte er ein Werk neu einstudieren, dann musste er zuvor – auf welchem Weg auch immer – die Gewissheit gewonnen haben, dass sich die viele Mühe auch lohnt. Bei Bach konnte er sich da sicher sein. Walcha spielte mit großer geistiger Konzentration. Nichts lief bei ihm mechanisch ab (diesen Eindruck habe ich beim Bach-Spiel mancher heutiger technisch untadeliger Interpreten). Er wies immer wieder auf den Pulsschlag als mögliche Richtschnur für das Tempo hin. Auf die Artikulation jeder einzelnen Stimme eines polyphonen Satzes nach dem Vorbild der Singstimme legte er großen Wert, um diese auf der Orgel lebendig werden zu las-

¹¹ Summereder, a.a.O., S. 150f.

¹² Mit Helmut Walcha im Gespräch, a.a.O.

sen. Bezüglich der Phrasierung eines Fugenthemas war er nicht doktrinär, bestand aber auf der Beibehaltung einer einmal gewählten Lösung für das ganze Stück. Alle Registrierungen waren gründlich durchdacht, sowohl was die geistliche Aussage einer Choralbearbeitung als auch die Verdeutlichung des formalen Aufbaus eines freien Stücks durch Manualwechsel anging. Er sprach oft vom substantiellen Gehalt eines Werks, der ihm für eine Beschäftigung mit einer Komposition ausschlaggebend war und verstand darunter vor allem eine Musik mit klaren kontrapunktischen Strukturen. Irisierende Klänge mit Vox coelestis hätten ihn nicht begeistert. Das gottesdienstliche Orgelspiel, das er auch nach Beendigung seiner Konzerttätigkeit noch beibehielt, war ihm wichtig. Hier pflegte er ausgiebig seine Kunst der Improvisation, für die er im Konzert keinen Platz sah.¹³ Er vertrat ganz entschieden die Auffassung, der Organist habe hinter dem Werk zurückzutreten, jede Neigung zur Selbstdarstellung sei fehl am Platz. Dazu passte sein eigenes Verhalten: bescheiden, gütig, nahbar, allen Starallüren fern. Er erzählte mir vom Besuch seines berühmten Kollegen Michael Schneider bei ihm zu Hause. Dieser habe sich an seine Hausorgel gesetzt und sich ausgiebig mit den Maßverhältnissen des Spieltischs und der Gängigkeit der Traktur befasst. Er, Walcha, habe ihn ermuntert, auch einmal die einzelnen Register auszuprobieren. Diese schienen aber seinen Gast nicht so sehr zu interessieren. Er sei ein ganz ausgezeichneter und absolut perfekter Spieler, während bei ihm, Walcha, schon einmal etwas danebengerate! Von meinem Orgellehrer, der sein Spielen derart verinnerlicht und ein solch immenses, kaum nachvollziehbares Arbeitspensum aufzuweisen hatte, konnte ich den sehr ernsthaften Umgang mit bedeutender Musik lernen, und darauf kommt es in erster Linie an! In seiner Interpretation der Orgelwerke Bachs und der deutschen Barockmeister war er für mich ein großes Vorbild. Walcha hatte ein überzeugendes geschlossenes, wenn auch – durch sein persönliches Schicksal und die Zeitumstände bedingtes – enges musikalisches Weltbild, mit dem er aber offenbar mit allem Anstand die Nazizeit geistig überleben konnte. Die damals moderne Musik – Strawinsky, Bartók, Hindemith, sogar Mahler, die Zweite Wiener Schule: – zwölf Jahre lang verboten! Kontakte über die Landesgrenzen hinweg waren lange Zeit sehr erschwert, unerwünscht, bzw. nicht möglich, z.B. zum „Erbfeind“ Frankreich und seiner großartigen Orgelkunst. – Das Wissen um die Orgel und ihre Musik als Allgemeingut der Organisten konnte in den wenigen Jahren seit dem Ende des Krieges, der auch die Zerstörung unzähliger Instrumente zur Folge hatte, nicht so schnell erweitert werden, zumal es größere Sorgen gab. Angehörige der heutigen jungen Generation können sich (gottseidank!) in diese Lage kaum hineindenken.

Herbert Manfred Hoffmann, Frankfurt (Main), berichtete mir übrigens von einem sehr erfreulichen längeren Gespräch, das er in Walchas letzten Lebensjahren mit ihm führen konnte und in dessen Verlauf Walcha erklärte, er würde bezüglich des Lehrplans inzwischen anders formulieren, wenngleich sich seine Einstellung zu Reger nicht geändert habe. Sie gehört – wenn auch eher im negativen Sinne – zur interessanten und wohl nie abgeschlossenen Geschichte der Reger-Interpretation.¹⁴

¹³ Ebda.

¹⁴ Hermann J. Busch, „*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. von Roland Behrens und Christoph Grohmann, Mettlach 2005, S. 65–71.

An earlier version of this article previously appeared in *The Strad*, vol.119, no.1415, March 2008 (<http://www.thestrاد.com>).¹

Those of us who frequent viola recitals often complain that while the repertoire for the instrument is vast, in the concert hall just a few works are constantly recycled. Even at specialist events I have never encountered Max Reger's B flat Sonata for viola and piano, op.107, and only rarely have I heard any of his three solo Viola Suites, op.131d. Yet the Sonata is a major piece of much beauty and the first Suite in G minor is one of the handful of great works for a solo string instrument, fit to be mentioned in the same breath as those by Bach, Bartók and Hindemith. Indeed the latter mentioned his debt to Reger on more than one occasion.

Max Reger (1873–1916) was a magnificent pianist of infinite delicacy – his sensitivity rather at odds with his bullish Bavarian looks – but he often told his wife Elsa that he would have liked to be a violinist. He created a vast amount of music for solo violin, as well as a violin concerto and a number of sonatas for violin and piano; and he counted leading fiddlers of his era among his close colleagues: Adolf Busch, Walther Davisson, Bram Eldering, Carl Flesch, Karel Halír, Gustav Havemann, Karel Hoffmann, Hugo Heermann, Josef Hösl, Henri Marteau, Waldemar Meyer, Palma von Pászthory, Henri Petri, Robert Reitz, Julius Ruthström, Alexander Schmuller, Ossip Schnirlin, Hans Treichler and Carl Wendling.

For the viola Reger showed a partiality as early as his op.2, an excellent trio for piano, violin and viola. Hearing one of Brahms's Clarinet Sonatas in 1900, he said: 'Fine, I'll write two things like that too' and within a fortnight produced a pair of works, his op.49. Although he did not think of them as being for viola as well, they have been successfully recorded on viola by Barbara Westphal and Josef Kluson, in very similar performances. In late 1908 and early 1909 Reger returned to the idea of a Clarinet Sonata and produced a large-scale one in B flat, op.107. This time he did follow Brahms's example and a version for viola duly appeared. (Like Brahms, he also made a violin edition; but as with the Brahms sonatas, the music loses some of its character on the higher instrument – violinists who are interested will find a recording in the ongoing CPO series of Reger violin sonatas by Ulf Wallin and Roland Pöntinen.)

Unlike Brahms, Reger did not rearrange the clarinet part to make it more viola-like: he contented himself with adjusting phrasing and articulation, so what emerged was a big sonata with a monodic viola part and all the chordal interest in the piano part. I feel sure that this was a conscious artistic decision, as Reger's last and finest violin sonata with piano, the C minor, op.139, also avoids double or multiple stopping. The B flat Sonata is permeated by a haunting eight-note phrase which is cleverly varied: it is most obvious in the first, third and fourth movements. Reger often composed witty scherzos but on this occasion his second movement is an unusual alternation of fast-slow-fast-slow: the eight-note motif is not clearly in evidence although its influence is felt. The third movement is a beautiful Adagio. At the end of the charming, easy-paced finale, Reger brings back the theme of the Adagio followed by the eight-note motif, to make a satisfying close. Reger himself usually played the B flat Sonata with clarinetists but took part in three viola performances, the first one on 3 March 1910 with Schnirlin (who on 31 October 1909 had given the viola premiere in Berlin with Elsa Rau).

For me, the most remarkable thing about this beautiful sonata is that it never reminds me of Brahms. Reger's melodic and harmonic profile is so much his own by this time that no comparisons (or apologies) need to be made. As I see it, the sole interpretative problem concerns the opening movement (Moderato). Of the eight recordings I know, four – by Ulrich von Wrochem (Rusty Records), Ulrich Koch (Bayer), Barbara Westphal (Bridge) and Josef Kluson (Praga) – take around

¹ Thanks to Dave Herrmann, John White, Dr Jürgen Schaarwächter (Max-Reger-Institut) and Tony Pickard.

10:30 minutes. Nobuko Imai (BIS) and Tanja Schneider (Ars Musici) take a minute longer; and both Ivo van der Werff (ASV) and Paul Cortese (Posh Boy) take about 13 minutes. You might expect the consensus to rule and the four fastest, most coherent performances to be the most credible; but for me, Imai and her impressive pianist Ronald Brautigam convey more of the Regerian wistfulness at the heart of the music than anyone else. The excellent Schneider also inclines me to this medium tempo: well recorded and well balanced with pianist Vassilia Efstathiadou, she has a beautiful tone but is just a tad unsafe in the high register. I find van der Werff's and Cortese's performances too diffuse and the latter's is unpleasantly recorded, emphasising the sense of strain in his A string tone. The most imaginative pianism comes from Sachiko Kayahara, partnering Kluson, in fact this violist, well as he plays, trails in the wake of his pianist. Westphal and her pianist Jeffrey Swann try to force the pace at several points in the Sonata, perhaps attempting to make something 'happen'. I am more convinced by the way Imai and Brautigam let the climaxes arise naturally from the musical flow. Ulrich von Wrochem and his pianist Wolfram Lorenzen are pretty plausible, too. Ulrich Koch's 1989 performance is full of understanding but the partnership with his wife Sachiko Nakamura is a little slack in tension and he gets far less out of the Adagio than Imai.

The three solo Suites, op.131d, come from the last summer of Reger's life, in 1915, and are contemporary with his three superb Cello Suites but simpler, reflecting a general simplification of his music in his last period when he lived at Jena. Reger contents himself with double-stops or three-note chords apart from points in the second and fourth movements of the G minor Suite where he goes into four voices. He was acquainted with quite a few violists but only two of the Suites were dedicated to string players, the violinists Richard Sahla and Josef Hösl. All three Suites were premiered by Else Mendel-Oberüber at the Bechstein Hall, Berlin, on 9 October 1917, 16 months after Reger's death. They were published at a bad time, in the midst of the Great War, and even such a viola champion as Lionel Tertis did not know about them until, in his old age, Paul Doktor acquainted him with them. When I mentioned them to the great Czech violist Milan Skampa, he said tersely: 'The G minor is derivative of Bach and the other two are derivative of the G minor.' I see what he meant, but 'derivative of Bach' applies to virtually all later music for solo stringed instruments. Certainly the G minor is the pick of the bunch. It is in slow-fast-slow-fast form: an exploratory, declamatory *Molto sostenuto* is followed by a scherzo and trio (*Vivace*), an *Andante sostenuto* – with one of the most beautiful themes ever written for a solo stringed instrument – and a *moto perpetuo* (*Molto vivace*). The Third Suite, in E minor, has a similar scheme but the Second, in D major, has a faster opening movement, a skittish *Con moto*, and so Reger reverses the order of the inner movements – the scherzo's trio is a beautiful *barcarolle*.

The G minor Suite was recorded several times on LP, starting in 1966 with a serviceable rendering by Werner Kloor (Da Camera Magna). The legendary Czech player Ladislav Cerny (Panton), closely connected with Hindemith, is idiosyncratic as usual but finds all sorts of little details – I am not sure about his speeding up and slowing down in the finale but he brings it off brilliantly. The young Yuri Bashmet (Melodiya) produces terrific depth of tone and amazing variations of tone and dynamics, with splendid articulation (this 1977 performance is far preferable to Bashmet's 1990 recording with the Moscow Soloists on an RCA CD – the orchestration by Victor Poltoratsky romanticises the Suite, removing the austerity that, paradoxically, is one of its attractions, and in the trio of the scherzo the scoring is revolting). Two brilliant solo viola LPs contain all three Suites between them: Walter Trampler (RCA) gives searching interpretations of nos 1 and 3 with splendid tone and marvellous rhythm in the faster movements; and Dino Asciola (Italia) emits fine tone in the D major but is almost too precise and pedantic in places – at least, as an Italian, he gets the little *barcarolle* right. The Max-Reger-Institut has a 1986 French Radio tape of the E minor Suite by the American violist Eric Shumsky (whose father Oscar used to play some of the solo violin music). I think

Shumsky Jnr underplays the Moderato first movement: his faster tempo enables him to shape it firmly but also contributes to an almost casual impression. The other movements are excellent.

Five separate performances of the G minor Suite are known to me on CD. Rainer Moog (Live Notes) is probing and exploratory in the first movement, achieves nice echo effects by adroit variations of dynamic in the scherzo and makes the most of Reger's wonderful melodic invention in the third movement, capping a memorable performance with a captivating finale. Kazuhide Isomura of the Tokyo Quartet (MusicMasters) gives a very well shaped reading, missing some of Moog's depth. Both Karel Dolezal (Arta) and Zahari Tchavdarov (BIS) drag the first movement out to five minutes but I enjoy the former's firm tone on a 1749 J.G. Hellmer and the latter's lively recording, in which you almost see the bow hitting the string in the scherzo. Ultimately Tchavdarov lacks the charisma of some rivals, as does Hungarian-born Robert Verebes, whose 1992 recording (SNE) finds him as musical as ever but a little past his best.

Of those offering all three suites, five players stand out for tonal finesse, phrasing, judgment of tempo and depth of characterisation. The German-born, Romanian-trained Ernst Wallfisch made his recording as long ago as 1969 but it sounds fine (Da Camera Magna): the performances bespeak the probity, clarity, delicacy and warmth that were features of this much-loved artist's playing, along with a welcome element of wit. In 1977 Luigi Alberto Bianchi, playing a magnificent 1595 Brothers Amati that was later stolen and never recovered, brought a new degree of virtuosity, tonal resource and chiaroscuro to the Suites, with a sense of fantasy in the more rhapsodic movements (Dynamic). His recording still stands as a landmark in solo viola playing. Then there is the superbly accomplished 1981 version (Signum) by the Hamburg-based Japanese virtuoso Hirofumi Fukai, whom I recall as a most engaging recitalist. Two digital recordings are exceptional: from 1998 the elegant but probing performances by the French violist Pierre Franck (Disques Pierre Verany); and from 2001 the typically sensitive readings by Nobuko Imai, on the same disc as her superior Sonata (BIS). I am glad to have all of them but if pressed, I might opt for Bianchi, who also contributes a 1992 digital recording of Reger's great A minor solo Violin Sonata (the one with the Chaconne).

Honourable mentions go to Hideko Kobayashi with her burnished tone and technical control (Telos), Vladimír Bukac with his admirably clean execution and excellent taste (Calliope) and Cortese, whose Suites are better played and recorded than his Sonata. The Scots-born session player George Robertson makes a pleasing impression without really being stimulating (ASV); and the Finnish violist Jouko Mansnerus is not in the running (Sibelius Academy). Listening closely to all these versions has again brought home to me what splendid music there is in the Suites, all three of which can be played in not much more than half an hour.

A tiny postscript. Reger promised a fourth Suite to Karl Doktor (father of Paul) but did not live to compose it. Doktor mentioned this loss to his quartet leader Adolf Busch when they were on a train journey in Italy in February 1924, whereupon Busch took out manuscript paper and wrote two movements of a Suite in A minor, completing it on the return journey. Busch's lovely little tribute to Reger departs from its models (or, to put it another way, moves closer to the original source, Bach) in having a Sarabande for its third movement and a Tempo di Bourée for its finale. In an affectionate reference to his master's liking for complicated opus numbers, the composer heads his manuscript 'Meinem lieben Karl Doktor zur Erinnerung an Vicenza-Padua und zurück, op.0.75m' (the violist adds a note to the effect that on this occasion the Busch Quartet travelled first class). The actual opus number is 16a, quite Regerian enough. The A minor Suite is published by Amadeus, in an edition by Paul Doktor, and in 2006 the Swiss violist Friedemann Jähnig recorded it (Müller & Schade MS 5045/2).

Viola Sonatas, op.49 & op.107:

Barbara Westphal & Jeffrey Swann
Josef Kluson & Sachiko Kayahara

Bridge BCD 9075
Praga PRD 25015-2

Viola Sonata, op.107:

Ulrich von Wrochem & Wolfram Lorenzen
Ulrich Koch & Sachiko Nakamura
Ivo van der Werff & Simon Marlow
Tanja Schneider & Vassilia Efsthadiadou

Rusty Records RRCL 606626
Bayer BR 100 085 CD
ASV CD DCA 976
Ars Musici AMP 5034-2

Op.107 & op.131d nos 1–3

Nobuko Imai (with Ronald Brautigam in op.107)
Paul Cortese (with Angel Soler in op.107)

BIS BIS-CD-1211
Posh Boy 8167-2

Three Viola Suites, op.131d nos 1–3

Ernst Wallfisch
Luigi Alberto Bianchi
Hirofumi Fukai
Pierre Franck
Hideko Kobayashi
Vladimír Bukac
George Robertson
Jouko Mansnerus

Da Camera Magna DaCa 77 504
Dynamic CDS 383
Signum SIG X38-00
Disques Pierre Verany PV799101
Telos TLS 004
Calliope CAL 9285
ASV CD DCA 875
Sibelius Academy SACD-8

Nos 1 & 3 only

Walter Trampler

RCA LSC 2974

No.1 only

Werner Kloor
Ladislav Cerny
Yuri Bashmet
Zahari Tchavdarov
Robert Verebes
Karel Dolezal
Kazuhide Isomura
Rainer Moog

Da Camera Magna SM 92704
Panton 11 0430
Melodiya S10-09467/8
BIS BIS-CD-081
SNE SNE-562-CD
Arta F1 0082-2
MusicMasters 7052-2-C
Live Notes WWCC-7424

No.2 only

Dino Asciolla

Italia ITL 70016

No.3 only

Eric Shumsky

Max-Reger-Institut tape (1987 broadcast)

No.1 only (orch. Poltoratsky)

Bashmet & Moscow Soloists

RCA RD 60 464

Im nächsten Heft: Reger und Otto Jägermeier; Diskografische Anmerkungen zu den Werken für Klarinette und Klavier u. v. m.

Wir freuen uns sehr über Kommentare und Anregungen, über Beiträge wie auch Mitteilungen über stattgehabte und noch stattfindende Veranstaltungen. – Redaktionsschluss für Heft 17 ist der 30. August 2008.