

Susanne Popp

Als alles noch offen war.
Das 5. Max-Reger-Fest in Frankfurt und die Reger-
Rezeption im Jahr 1927

veröffentlicht 22. Januar 2021

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

SUSANNE POPP

Als alles noch offen war.

Das 5. Max-Reger-Fest in Frankfurt und die Reger-Rezeption im Jahr 1927

1. „Frontwechsel“ im „Neuen Frankfurt“?

Als viertes in der zehnjährigen Geschichte der Max Reger-Gesellschaft war das Essener Max-Reger-Fest im Juni 1926 unter Leitung von Max Fiedler und der beflügelnden Mitwirkung von Fritz und Adolf Busch samt Busch-Quartett sowie Rudolf Serkin wohl unbestritten das gelungenste gewesen; der Mitgliederstand hatte mit 1850 seinen nie wieder übertroffenen Höhepunkt erreicht. Auf der während des Festes abgehaltenen Mitgliederversammlung am 10. Juni war der Antrag Meiningsens angenommen worden, 1927 das nächste Reger-Fest in der Stadt auszurichten, in der Reger von Herbst 1911 bis Sommer 1914 Hofkapellmeister gewesen war. Am 17. August 1926 jedoch unterrichtete der Geschäftsführer der Max Reger-Gesellschaft Adolf Spemann den Vorstand, bestehend aus Fritz Busch als erstem, Karl Straube als zweitem Vorsitzenden und Edith Mendelssohn Bartholdy als stellvertretender Schriftführerin, dass der Leiter des Meininger Orchesters Peter Schmitz nach Dessau berufen worden sei, weshalb der Meininger Intendant Franz Nachbaur auf die Ausrichtung des Fests vorläufig verzichte, da die Durchführung zu sehr von der Persönlichkeit des Nachfolgers abhängе.¹ Nun sei die Stadt Frankfurt am Main mit dem Ersuchen an ihn herangetreten, das Fest im nächsten Jahr unter Leitung von Clemens Krauß mit dem Opern- und Museumsorchester auszurichten. Den Interessen Regers und der Max Reger-Gesellschaft würde nach Meinung Spemanns ein Fest in Frankfurt sehr viel mehr als in Meiningen dienen. Denn nicht nur sei die finanzielle Sicherstellung dort viel leichter – der Antrag signalisiere zudem einen „auffallenden Frontwechsel“.²

¹ Musikdirektor in Meiningen wurde noch im selben Jahr Heinz Bongartz, der den Posten bis 1930 behielt und als Reger-Dirigent bekannt wurde; 1945 bis 1952 kehrte Schmitz als Musikdirektor nach Meiningen zurück.

² Brief Adolf Spemanns (Max Reger-Gesellschaft) an den Vorstand der Max Reger-Gesellschaft vom 17. 8. 1926, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4531.

Die Bemerkung verwundert angesichts der Präsenz von Regers Werken auf Frankfurter Podien; in den Kammermusik-Abenden der Frankfurter Museums-Gesellschaft bildeten sie seit der Uraufführung des *Streichquartetts d-moll* op. 74 am 30. Dezember 1904 einen kontinuierlichen Anteil, allein elfmal mit dem Komponisten am Klavier;³ und auch nach seinem Tod wurde seine Kammermusik regelmäßig von berühmten Ensembles – dem Rosé-Quartett, dem Busch-Quartett, dem Busch-Serkin-Duo u. a. – gespielt. Die Orchesterwerke standen ebenfalls mit großer Regelmäßigkeit auf dem Programm: Zwischen 1907 und 1920 widmete sich ihnen Willem Mengelberg als Leiter der Museumskonzerte.⁴ Bei seinem Nachfolger Hermann Scherchen, einem entschiedenen Protagonisten der Moderne, gehörte die Reger-Pflege zum Grundkonzept: „Vier Absichten bestimmten das Gesamtbild meiner Programme von 1922–24: Das Bewußtsein des die Zeit aufwühlenden Werkes Gustav Mahlers (IX., III., II. Sinfonie), das Heranführen des sie neu befruchtenden Geists Arnold Schönbergs, die Erweckung der sie vorbereitenden musiksöpferischen Feinstkraft im Werk Max Regers, und die Aufzeigung der vorgereiften Großwerke Richard Strauss'schen Komponierens.“⁵ Da Scherchen schon nach zwei Jahren vorzeitig aus seinem Vertrag schied, schlug sich die Absicht in Frankfurt nur in zwei Aufführungen nieder; doch blieb er zeitlebens den Werken des ‚Vorbereiters‘ Reger treu. Seit 1924 leitete Clemens Krauß, zuvor zwei Jahre Dirigent an der Wiener Staatsoper, die Museumskonzerte und wirkte zugleich als Intendant der Frankfurter Oper, ein Dirigent, der sich zwar noch nicht besonders mit Reger hervorgetan hatte, aber auch nicht als Gegner bekannt war. Allerdings galt seine Vorliebe der Oper, und viele stellten „den Konzertdirigenten Krauss hinter den Theaterkapellmeister“ zurück.⁶

Schon wenige Tage nach seiner ersten Anfrage konnte Spemann noch im August 1926 den Vorstand davon unterrichten, dass Meinungen von seinem Anspruch zurückgetreten und damit der Weg für Frankfurt frei geräumt sei.⁷ Elsa Reger war damit nicht einverstanden und beschwerte sich nach ihrer Gewohnheit beim Geschäftsführer; dieser suchte sie zu beschwichtigen, die Stadt Frankfurt habe einen gut begründeten Antrag

³ Zwischen dem 30. 12. 1904 und dem 17. 3. 1916.

⁴ Willem Mengelberg leitete die Frankfurter Aufführungen der *Hiller-Variationen* op. 100 (8. 11. 1907 und 4. 12. 1908), des *Symphonischen Prologs zu einer Tragödie* op. 108 (3. 12. 1909), die Uraufführung des *Konzerts im alten Stil* op. 123 (4. 10. 1912) und Erstaufführung der *Ballett-Suite* op. 130 (9. 1. 1914). In einem gemeinsamen Konzert der Museums-Gesellschaft überließ er Reger die Dirigate seiner Opera 132 und 140 (19. 2. 1915). Zweimal engagierte die Museums-Gesellschaft Reger mit seiner Meininger Hofkapelle (1. 2. 1912, 4. 2. 1914). In einem Gedenkkonzert im September 1916 erklangen unter Mengelberg die *Orchesterserenade*, der Orchestergesang *An die Hoffnung*, drei instrumentierte Reger-Lieder und die *Hiller-Variationen*.

⁵ Hermann Scherchen. *Werke und Briefe in 8 Bänden*, Bd. 1. *Schriften*, hrsg. von Joachim Lucchesi, Berlin 1991, S. 190.

⁶ So in einer Konzertkritik von Karl Holl in der *Frankfurter Zeitung* vom 22. 1. 1927, zitiert nach *Das »Museum«. Einhundertfünfzig Jahre Frankfurter Konzertleben 1808–1958*, im Auftrag der Frankfurter Museumsgesellschaft hrsg. von Hildegard Weber, Frankfurt a. M. 1958, S. 155.

⁷ Brief Adolf Spemanns (Max Reger-Gesellschaft) an den Vorstand der Max Reger-Gesellschaft vom 20. 8. 1926, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4532.

vorgelegt: „und ein Fest in dem reichen Frankfurt unter Leitung von Clemens Krauß, der eine außerordentlich starke Resonanz namentlich in allen jüdischen Kreisen und in der jüdischen Presse hat, ist für die Sache das Allerbeste, was uns passieren kann.“ Die Gesellschaft mit Elsa Reger einbezogen sollte „auf eine aufstrebende Stadt mit großen Mitteln unsere Karten setzen“.⁸ Frankfurt hatte damals den höchsten jüdischen Bevölkerungsanteil unter deutschen Großstädten;⁹ Mitglieder der jüdischen Gemeinde erfüllten wichtige Funktionen in der städtischen Politik, der Wissenschaft und im Finanzwesen und bereicherten das kulturelle und soziale Leben durch großzügige Stiftungen. Oberbürgermeister war von 1924 bis zu seiner 1933 aus rassistischen Gründen erfolgten Entlassung der Liberale Dr. Ludwig Landmann, der großen Anteil am Aufstreben der Stadt hatte. Seiner Initiative verdankte sich u. a. ein modellhaftes Wohnungsbauprojekt, in dem 12.000 von dem zum Stadtbaurat berufenen Architekten Ernst May entworfene, weitgehend typisierte Kleinwohnungen¹⁰ in größeren Siedlungskomplexen das Bild des *Neuen Frankfurt* prägten. Das dem Bauhaus verwandte Projekt wurde von einem gleichnamigen, von May herausgegebenen Magazin begleitet, das erstmals im Oktober/November 1926 mit einem Geleitwort von Oberbürgermeister Landmann erschien (Abb. 1) und Fragen des Städtebaus bis hin zur Straßen- und Reklamebeschilderung behandelte. Zu seinen Autoren zählten regelmäßig Marcel Breuer und Walter Gropius.¹¹

Dass sich eine derart dem Fortschritt verschriebene Stadt für ein konventionelles Komponisten-Fest stark machte, ist umso bemerkenswerter, als ihm ab dem 11. Juni 1927 die internationale Ausstellung *Musik im Leben der Völker* folgen sollte (siehe Abb. 2);¹² im „Sommer der Musik“ wird sie, verbunden mit dem erstmals in Deutschland stattfindenden Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, 800.000 Besucher anziehen. In knapp zwei Monaten wollte man nicht weniger als die gesamte Musikkultur aller Epochen und Kontinente präsentieren: Musikinstrumente aus aller Welt wurden ausgestellt, von afrikanischen Trommeln und Harfen über ein vollständiges Gamelan-Orchester und einen von Ferdinand Kramer, einem der Architekten des *Neuen Frankfurt*, für die Firma Baldur im Bauhausstil entworfenen Flügel bis hin zu neuen Elektro-Musikinstrumenten wie dem von Jörg Mager entwickelten Sphärophon mit 72-facher Unterteilung der Oktave, das zeitgenössische Komponisten in Zukunftseuphorie versetzte. In über 100 Konzerten erklangen Werke der klassischen Hochkultur neben Neuer Musik und Populärmusik, Marimba-Kapellen traten neben sowjetischen

⁸ Brief Adolf Spemanns an Elsa Reger vom 10. 9. 1926, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4533.

⁹ Mit rund 30.000 Mitgliedern war sie nach Berlin die zweitgrößte jüdische Gemeinde in Deutschland.

¹⁰ Die von Margarete Schütte-Lihotzky entwickelte „Frankfurter Küche“ auf knapp sechseinhalb Quadratmetern wurde als Inbegriff rationaler Haushaltsführung in Tausende von Sozialwohnungen eingebaut.

¹¹ *Das neue Frankfurt. Monatsschrift für die Fragen der Grosstadtgestaltung* erschien von 1926 bis 1932, wurde dann in *Die neue Stadt. Internationale Monatsschrift für architektonische Planung und städtische Kultur* umbenannt, musste aber im März 1933 als politisch unerwünscht ihre Tätigkeit beenden.

¹² Vgl. *Katalog der Internationalen Ausstellung Musik im Leben der Völker*, hrsg. von Kathi Meyer-Baer, Frankfurt a. M. 1927; Max Bartsch unter Mitarbeit von Fried Lübbecke, *Führer durch die Ausstellung Musik im Leben der Völker*, Frankfurt a. M. 1927.



Abbildung 1. *Das neue Frankfurt. Monatsschrift für die Fragen der Grosstadtgestaltung*, 1. Jg. (1926/1927), 1. Heft (Oktober/November 1926), S. 1 mit Geleitwort von Ludwig Landmann. Das vollständige Digitalisat des Heftes ist verfügbar unter https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1926_1927.

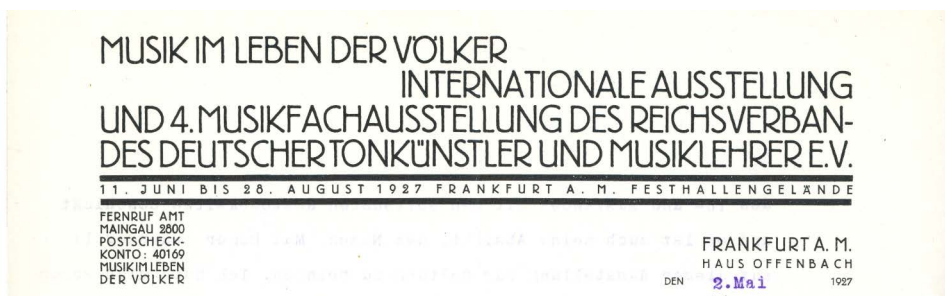


Abbildung 2. Briefkopf „Musik im Leben der Völker“ aus dem Brief Ludwig Kochs an Elsa Reger vom 2. 5. 1927, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4543.

Arbeiterchören und Jazz-Ensembles auf.¹³ Auch Reger wurden zwei Orgelkonzerte gewidmet, und in der Ausstellung „Musik im Leben der Völker“ waren in einer „Erinnerungsecke“ Exponate wie sein Taktstock, seine Uhr und Fotografien zu sehen, die Elsa Reger zur Verfügung gestellt hatte.¹⁴ Dem für beide Feste berufenen Ehren-Ausschuss unter Vorsitz von Oberbürgermeister Landmann gehörten Persönlichkeiten wie der Präsident der Handelskammer, die Bankiers Otto Hauck und Oscar Franklin Oppenheimer, der Rektor der Universität Professor Wilhelm Gerloff und der Präsident der Reichsbahndirektion Dr. Roser ebenso an wie „Frau Prof. Reger, geb. von Bagenski, Weimar“¹⁵ und, ohne Berufsbezeichnung, Paul Hindemith. Als besondere Ehrung beschloss die Stadt, eine Straße im Stadtteil Sachsenhausen nach Max Reger zu benennen.¹⁶

Bei der Planung für das dem internationalen Fest vorausgehende Reger-Fest kam es zu einer Missstimmung, als sich Elsa Reger im Oktober 1926 über Spemanns Kopf hinweg mit Clemens Krauß in Verbindung setzte und ihn bat, Regers alten Freund Carl Wendling mit seinem Quartett zu engagieren. Spemann Beschwerde¹⁷ ließ sie nicht gelten: „Ihren Brief habe ich erhalten, bin aber maßlos erstaunt über dessen Ton.“¹⁸ Dabei war es Spemann nicht um die unbestrittenen Verdienste Wendlings,¹⁹ sondern um eine bessere Kommunikation gegangen: Höflich hatte er die Witwe gebeten, in Zukunft vor Verabredungen mit Festdirigenten den Vorstand der Max Reger-Gesellschaft einzubeziehen, um ähnlich peinliche Situationen zu vermeiden, wie sie schon 1926 in Essen wegen der Doppelbesetzung der Altistin eingetreten waren.²⁰ Woraufhin Elsa Reger tiefbeleidigt klagte: „Ich [...] erhielt von Spemann einen der Art abkanzelnenden Brief, daß ich mich besinnen mußte, ob ich wirklich Regers Frau sei, die man sich erlaubt, der Art zu behandeln.“²¹

¹³ Eine Folge der Ausstellung war im folgenden Jahr die Einrichtung der ersten Jazzklasse Europas am Hoch'schen Konservatorium durch Hindemiths früheren Lehrer Bernhard Sekles.

¹⁴ Briefe von Ludwig Koch, der für die Ausstellung verantwortlich zeichnete, an Elsa Reger vom 2. 5. 1927 mit der Bitte um Exponate und Dank desselben vom 18. 5. 1927, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4543 bzw. 4545.

¹⁵ Oberbürgermeister Landmann bat Elsa Reger persönlich, dem Ehrenausschuss für beide Veranstaltungen anzugehören; Brief vom 9. 3. 1927, Max-Reger-Institut.

¹⁶ Laut Brief von Stadtrat Dr. Heinrich an Elsa Reger vom 9. 4. 1927, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4542.

¹⁷ Brief Adolf Spemanns an Elsa Reger vom 9. 10. 1926, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4534.

¹⁸ Brief Elsa Regers an Adolf Spemann vom 18. 10. 1926, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4535.

¹⁹ Carl Wendling, Konzertmeister und Quartettführer in Stuttgart, hatte sich seit 1905, oft gemeinsam mit Reger, für dessen Kammermusik eingesetzt; die Dankbarkeit des Komponisten schlug sich in Widmungen u. a. seines letzten Werks, des *Klarinettenquintetts A-dur* op. 146 nieder.

²⁰ Brief Adolf Spemanns an Elsa Reger vom 19. 10. 1926, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4536. Max Fiedler hatte mit Emmi Leisner verhandelt, Elsa Reger favorisierte Anna Erler-Schnaudt, während schließlich die von Adolf Busch empfohlene Altistin Frieda Dierolf engagiert wurde.

²¹ Brief Elsa Regers an Adalbert Lindner vom 19. 11. 1926, Max-Reger-Sammlung Weiden. Während Spemann im Juni 1928 sein Amt als Geschäftsführer wegen der Einmischungsversuche der Witwe (Fritz Stein nannte sie „Cosima Weimariensis“, Brief an Adolf Spemann vom 28. 1. 1928, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4539) niederlegte, reagierte Karl Straube gelassener: „Solange Frau Reger nicht den Ehrgeiz hat die Regerfeste selber dirigieren zu wollen, mag sie in dem Traum ihrer weiblichen Eitelkeit weiter blühen!“

Am 21. Februar 1927 war der Beschluss über das 5. Reger-Fest zwischen der Max Reger-Gesellschaft und der Stadt Frankfurt perfekt; die Stadt übernahm die Kosten der zwischen dem 26. und 30. April angesetzten fünf Konzerte und richtete eine Geschäftsstelle im Rathaus ein, die Gesellschaft haftete mit einer Garantie von 3.000 Mark im Fall eines Verlusts.²² Drei Tage darauf übernahm Spemann die nicht leichte Aufgabe, Elsa Reger die Mitwirkenden schmackhaft zu machen, zumal auch das Engagement anderer bewährter Reger-Interpreten gescheitert war: „Mein Bemühen, neben dem nicht zu umgehenden, in Frankfurt beheimateten Amar-Hindemith-Quartett auch noch das Wendling-Quartett hinzu zu verpflichten, scheiterte an dem Etat und an der Weigerung der Stadt Frankfurt, die den Löwenanteil an der Finanzierung übernimmt. [...] ergänzend bemerke ich, daß neben dem in Frankfurt ansässigen und daher nicht zu umgehenden Herrn Hoehn als Pianist zunächst Professor Edwin Fischer und dann, als eine Einigung nicht zustande kam, Frau Kwast-Hodapp offiziell aufgefordert wurde, doch kam es auch hier nicht zu einem Abschluß. Nunmehr ist Herr Giesecking gewonnen worden, da unbedingt ein Pianist von internationalem Format²³ mitwirken sollte.“²⁴ Auf die sehr persönliche Einladung von Stadtrat Dr. Heinrich Langer, Magistratsdezernent für das Musikwesen und Vorsitzender des Arbeitsausschusses für das Reger-Fest, vom 17. März 1927 notierte die schmollende Witwe „dankend abgelehnt“.²⁵ Sie wird trotz seiner sehr schmeichelhaften Wiederholung der Einladung²⁶ dem Fest fernbleiben und in ihren Erinnerungen erklären: „Das große Regerfest 1927 in Frankfurt mitzerleben, war mir nicht möglich. Ich weilte erkrankt in Hofgastein.“²⁷

Dabei gab das Fest einen guten Überblick über Regers Schaffen: An Orchesterwerken erklangen die *Sinfonietta* op. 90 (erstmalig bei einem Reger-Fest), der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108, die *Ballett-Suite* op. 130 und die *Mozart-Variationen* op. 132, die Kammermusik war mit zwei frühen Werken – *Klavierquintett c-moll* WoO II/9 und *Streichquartett A-dur* op. 54 Nr. 2 – über das Leipziger *Streichquartett fis-moll* op. 121 bis zum *Klavierquartett a-moll* op. 133 der späten Meininger Zeit sowie

(Brief an Fritz Stein vom 28. 8. 1927, zitiert nach Karl Straube. *Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von Wilibald Gurlitt u. Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, S. 76).

²² Laut Brief Adolf Spemanns (Max Reger-Gesellschaft) an den Vorstand der Max Reger-Gesellschaft vom 21. 2. 1927, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4537.

²³ Alfred Hoehn (1887–1945), Klavierschüler von Lazzaro Uzielli und Dirigierschüler von Fritz Steinbach in Köln und schon 1907 von Iwan Knorr als Klavierdozent ans Hoch'sche Konservatorium geholt, hatte durchaus große, teilweise auch internationale Erfolge: Schon 1909 war er unter Arthur Nikisch in Berlin mit Tschaikowskys *1. Klavierkonzert* aufgetreten, im folgenden Jahr hatte er den Rubinstein-Preis in Sankt Petersburg erhalten. Er spielte unter berühmten Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler, Eugen Jochum, Hermann Abendroth und Hans Knappertsbusch und tat sich seit Beginn der 1930er-Jahre, bald die durch Rudolf Serkins Emigration entstandene Lücke füllend, besonders als Interpret von Regers *Klavierkonzert* hervor. 1935 übernahm er die Leitung der Klaviermeisterklasse am Hoch'schen Konservatorium.

²⁴ Brief Adolf Spemanns an Elsa Reger am 24. 2. 1927, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4538.

²⁵ Brief Heinrich Langers an Elsa Reger vom 17. 3. 1927, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4541.

²⁶ Brief Heinrich Langers an Elsa Reger vom 9. 4. 1927, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4542. Es würde für das Fest „eine besondere Weihe bedeuten“, wenn sie sich doch noch zu ihrem Erscheinen entschließen könne.

²⁷ Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 206.

der Ende 1915 in Jena entstandenen *Suite für Viola D-dur* op. 131d Nr. 2 vertreten; auch das Erfolgsstück *Beethoven-Variationen* für zwei Klaviere op. 86 fehlte nicht, während die *Choralphantasie* „*Straf' mich nicht in deinem Zorn*“ op. 40 Nr. 2, die zweite *Sonate d-moll* op. 60 sowie die *Introduktion und Passacaglia f-moll* aus op. 63 das Orgelschaffen repräsentierten²⁸ und an Vokalwerken neben einigen Liedern der *100. Psalm* op. 106, zwei *Motetten* a cappella op. 110 Nr. 2 und 3 sowie die Orchestergesänge op. 124 und 136 erklangen.

Und auch die Protagonisten waren vielversprechend: neben dem Opern- und Museumsorchester unter Clemens Krauß der Thomaskantor und Gewandhausorganist Günter Ramin, die renommierte Berliner Altistin Emmi Leisner, die schon im Januar 1915 den Orchestergesang *An die Hoffnung* unter Leitung des Komponisten gesungen hatte, begleitet von dem im Vorjahr nach 33-jähriger Tätigkeit als Erster Kapellmeister des Frankfurter Opernhauses zurückgetretenen Dr. Ludwig Rottenberg (seit 1924 Schwiegervater Paul Hindemiths),²⁹ die vereinten Chöre des Cäcilien- und des Rühl'schen Gesangsvereins in Frankfurt, der schon 1911 unter Reger die Doppelaufführung des *100. Psalms* in Darmstadt bestritten hatte, die von dem Reger-Schüler und damaligen Schriftleiter der Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft Hugo Holle gegründete Madrigalvereinigung Stuttgart mit nur zehn Sängern, die Pianisten Alfred Hoehn und Walter Giesecking und nicht zuletzt das Amar-Hindemith-Quartett, damals bestehend aus Licco Amar und Walter Caspar, Violine, Paul Hindemith, Viola, und seinem Bruder Rudolf Hindemith, Violoncello, (der im Sommer von Maurits Frank ersetzt wurde).

Schon das Schriftbild des Frankfurter Programmhefts (Abb. 3) mit der von dem an der Städelschule lehrenden Graphiker Paul Renner erfundenen Futura-Schrift spiegelt ähnlich den oben abgebildeten Beispielen der Zeitschrift (Abb. 1) und des Briefkopfs (Abb. 2) die Modernität, unter deren Zeichen die Frankfurter Kultur und damit das Reger-Fest im Jahr 1927 standen. Zur jugendfrischen Dynamik des Schriftbilds kontrastiert das im Programmheft abgebildete Porträtfoto, das den erschöpften Melancholiker Reger zu Beginn seiner letzten Konzertsaison zeigt (Abb. 4).

²⁸ Hiervon weicht der Eintrag in der *Südwestdeutschen Rundfunk Zeitung* vom 26. 4. 1927, S. 11, ab: „7:30 Uebertragung von der Paulskirche: Orgel-Konzert des Max Regerfestes – op. 40,2 op. 110,3; Orgelsonate op. 60, op. 135b“. Laut Vorstands Rundschreiben vom 15. 3. 1927 waren ursprünglich zwei Orgelkonzerte geplant worden, in denen auch die *Phantasie und Fuge d-moll* op. 135b gespielt werden sollte.

²⁹ Nach Giselher Schubert wurde Ludwig Rottenberg (1864–1932) 1926 „unter entwürdigenden Umständen zugunsten des jungen Clemens Krauss ausgebootet“ (vgl. „*Viola un leon!*“ *Paul Hindemiths Frau Gertrud, geborene Rottenberg*, in *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 8. Jg., 2014, 4. Heft, Oktober, S. 516–522, hier S. 518).



Abbildung 3. Programmheft des 5. Max Reger-Festes, Frankfurt 1927, Umschlag.



Max Reger

Abbildung 4. Programmheft des 5. Max Reger-Festes, Frankfurt 1927, S. 1 mit dem Foto Max Regers von Hermann Weiler, Kassel, Oktober 1915.

2. Vom „nicht zu umgehenden Amar-Hindemith-Quartett“

Auch das Engagement des von Spemann zunächst mit nur schwachem Argument verteidigten „nicht zu umgehenden, in Frankfurt ansässigen Amar-Hindemith-Quartett“ legte einen Akzent auf die Zukunftsperspektive. Denn das Quartett, das sich 1921 eher zufällig zusammengetan hatte, um eine Aufführung von Paul Hindemiths 3. *Streichquartett* op. 16 bei den Donaueschinger Kammermusiktagen zu retten, war seit seiner offiziellen Gründung im Folgejahr zu einem der führenden Ensembles in der Neue-Musik-Szene geworden, das sich neben der zeitgenössischen Produktion auch älteren Werken widmete, die noch keine angemessene Bekanntheit erlangt hatten.

Und dazu gehörte ganz eindeutig Max Regers Œuvre: Bis Hindemith das Ensemble im April 1929 verließ, setzte dieses in 94 von knapp 500 Konzerten ein Reger-Werk aufs Programm, beginnend mit dem *Streichquartett* op. 121 am 5. Dezember 1922 im Wiener Musikverein und endend mit dem *Streichtrio d-moll* op. 141b am 20. April 1929 in Essen, beim letzten gemeinsamen Spiel. Vermutlich war Hindemith für die starke Berücksichtigung Regers verantwortlich. Sein Geigenlehrer Adolf Rebner, der seit 1904 sowohl im Frankfurter Museums-Quartett als auch im Frankfurter Konservatoriums- bzw. Rebner-Quartett ein anerkannter Reger-Interpret war,³⁰ hatte ihn früh mit dessen Werk vertraut gemacht; noch als Rebners Schüler hatte Hindemith in einem Vortragsabend des Konservatoriums am 23. April 1914 den Geigenpart in Regers *Streichtrio a-moll* op. 77b übernommen³¹ und das Werk, nachdem er im Winter 1915 als zweiter Geiger ins Rebner-Quartett aufgenommen worden und bald zur Bratsche übergewechselt war, in zwei Frankfurter Konzerten am 24. und 25. November 1919, jeweils zusammen mit Regers *Streichquartett Es-dur* op. 109, erneut gespielt. Zuvor hatte er auch das *Quartett fis-moll* op. 121 für ein Konzert in Eisenach am 31. März 1919 einstudiert; und am 29. März 1921 hatte auch das kühne *Quartett d-moll* op. 74 auf dem Programm gestanden.³²

Die von Michael Kube erfassten Listen von Hindemiths Auftritten mit dem Rebner- und dem Amar-Quartett lassen hinsichtlich Regers Werken deutliche Vorlieben erkennen: Spitzenreiter ist das an Mozart orientierte, beim Frankfurter Fest ausgesparte *Streichtrio* op. 77b von 1904 mit 32 Aufführungen, dicht gefolgt vom *Streichquartett fis-moll* op. 121 mit 30 Aufführungen und dem *Streichquartett A-dur* op. 54 Nr. 2 mit 29 Aufführungen; das zweite *Streichtrio* op. 141b aus der Jenaer Spätzeit ist mit 12 Aufführungen in den letzten Jahren (zwischen 4. November 1925 bis 20. April 1929) vertreten, während die opulenter besetzte Klavierkammermusik nur in wenigen Aufführungen erklang (nur einmal das noch stark an Brahms orientierte frühe *Klavier-*

³⁰ Dabei hatte er u. a. an der Uraufführung des *d-moll-Quartetts* op. 74 mitgewirkt.

³¹ Giseler Schubert, *Hindemiths Anfänge als Musiker. Eine Dokumentation nach Materialien seines Nachlasses*, in *Hindemith Jahrbuch* 2001/XXX, Mainz u. a. 2001, S. 8–23.

³² Michael Kube, *Am Quartettspult. Paul Hindemith im Rebner- und Amar-Quartett*, in den *Hindemith Jahrbüchern* 1991/XXII bis 1993/XXII bis Mainz u. a. 1993–1994; die Konzerte mit dem Rebner-Quartett in *Hindemith Jahrbuch* 1991/XX, Nr. 78, 101, 102 und 186.



Abbildung 5. Das Amar-Quartett (Walter Caspar, Rudolf Hindemith, Licco Amar und Paul Hindemith), Fotografie von Pietsch in *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung* 3. Jg. (1927), Nr. 17 vom 24. 4. 1927, S. 2.

quintett c-moll WoO II/9, je zweimal dessen unmittelbarer Nachfolger, das expressive *Klavierquintett c-moll* op. 64 sowie das klangschöne späte *Klavierquartett a-moll* op. 133). Beim Frankfurter Reger-Fest spielten also Protagonisten der Moderne und zugleich ausgesprochene Reger-Profis zwei ihrer Lieblingswerke – Opus 54 Nr. 2 zum 26. und Opus 121 zum 24. Mal, während sie eigens für das Fest das späte *Klavierquartett* mit Walter Giesecking und das frühe *Klavierquintett* mit Alfred Hoehn einstudieren mussten.

3. Paul Hindemiths Reger-Rezeption

Was reizte Hindemith an den beiden sehr unterschiedlichen Streichquartetten? Opus 54 Nr. 2 war im Frühjahr 1901 als letztes Weidener Kammermusikwerk entstanden, unmittelbar nach dem *Klavierquintett* op. 64, einem Werk voller Emotionen und massiver Klang-Eruptionen. Die nach dessen Vollendung erklärliche Sehnsucht nach Entspannung mag Ursache dafür gewesen sein, dass das *A-dur-Quartett* geradezu modellhaft Regers musikalischen Humor zeigt, der mit Überraschungen metrischer und harmonischer Art und ironischer Motorik arbeitet.³³ Schon der Eröffnungssatz *Allegro assai e bizarro* macht das deutlich: Bizarro ist der Wechsel zwischen Spiel, Meditation und Ausbrüchen, bizarro die auf jedem Taktteil wechselnde Harmonik, bizarro auch die Auflösung des musikalischen Geschehens in eine Vielfalt von Einzelereignissen. Dem Variationssatz liegt der Satzbezeichnung *Andante semplice* zum Trotz ein asymmetrisches 13-taktiges Thema von harmonischer Mehrdeutigkeit zugrunde. Auch das Finale *Allegro vivace, con spirito* ist von sprühendem Witz, den viele Zeitgenossen noch weniger als Regers Ernst verstehen konnten, so dass Reger nach den ersten Proben verzweifelte: „ich bin entsetzt, entrüstet, wütend, darüber, wie die Herren mein so liches Quartett op 54 No 2 verschandeln. Da ist nicht ein Accord rein; keiner weiß, was u. wie er zu spielen hat! [...] in Folge dessen klingt mein Quartett, als wenn es ein absolut betrunkenen Faun komponiert hätte!“³⁴ Hindemith wird vermutlich gerade diese übermütige Spiellaune gereizt haben.

Das bestätigt auch seine Vorliebe für das *Streichtrio* op. 77b, das beim Frankfurter Fest zwar nicht gespielt wurde, aber doch das am häufigsten aufgeführte Reger-Werk schon im Amar-Trio war, dem Hindemith auch nach Antritt der Kompositionsprofessorenstelle an der Berliner Hochschule treu blieb; in seinem im Juli 1929 gegründeten Streichtrio mit Josef Wolfsthal und Eduard Feuermann, in das nach Wolfsthals Tod im Jahr 1931 Szymon Goldberg, seit September 1930 Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, eintrat, wird er das Trio bis zu dessen letztem, seit Beginn des Nazi-Regimes nur noch im Ausland möglichen Konzert im März 1934 neunmal aufführen.³⁵ In seiner um 1930 geführten Repertoireliste ist das Werk mit 45 Aufführungen vertreten.³⁶

³³ Vgl. Susanne Popp, „Sein Ernst ist schon bizarr genug.“ *Regers musikalischer Humor*, in *Regers-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, hrsg. von Alexander Becker, Gabriele Gefäller u. Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XIII), S. 103–120.

³⁴ Brief Max Regers an Theodor Kroyer vom 25. 4. 1904, Staatliche Bibliothek Regensburg, IP/4Art.714.

³⁵ Vgl. Klaus Ebbeke, *Zu Hindemiths Reger-Rezeption in Hindemith-Jahrbuch 1987/XVI*, Mainz 1991, S. 73–93. Ebbeke geht dem Wandel des Hindemith'schen Reger-Bilds im Kontext von dessen eigener kompositorischer Entwicklung nach.

³⁶ Andres Briner, Dieter Rexroth u. Giseler Schubert, *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich u. Mainz 1988, S. 113. Vgl. auch Susanne Schaal-Gotthardt, *Hindemith als Bratschist im Streichtrio*, in *Hindemith Jahrbuch* Bd. XLI/2012, Mainz u. a. 2013, S. 122–132.

Chopin
Vivace. (Op. 102.)
 3/4
 F#
 mp
 sempre f
 p
 f
 sf
 pizz
 arco
 pp
 33

34

Handwritten musical score for three staves. The notation includes various dynamics and markings:

- Staff 1:** *pp*, *meno pp e*, *crea*, *celu*, *man*.
- Staff 2:** *sf*, *meno pp e*, *crea*, *celu*, *man*.
- Staff 3:** *pp*, *meno pp e*, *crea*, *celu*, *man*.

The score is written in a system of three staves, with various dynamics and markings indicating performance instructions. The notation includes notes, rests, and slurs, with some parts being heavily marked with red ink.

ist von der deutlichen Gegenübersetzung von *espressivo*- und *agitato*-Partien geprägt; an Stelle prägnanter Themen werden kleinste Tongruppen permanent verwandelt, so dass Alles mit Allem verwandt erscheint und doch durch Selbstähnlichkeit vage und skizzenhaft wirkt; die auf Terzschichtungen aufgebaute chromatische Harmonik lässt die Tonart in der Schweben, asymmetrische Bildungen verschleiern die Taktordnung. Nach einem typischen Scherzo bringt der fast religiöse langsame Satz (*Adagio*) den Ausdrucksschwerpunkt des Werks, der am ehesten mit dem Gesichtsausdruck des im Programmheft abgebildeten Komponisten (Abb. 3) korrespondiert. Das spritzige Finale – *Allegro con spirito* in spielerischem *grazioso*, *pp* und *staccato* ein Gegenstück zum *Allegro espressivo* des Eröffnungssatzes – steckt voller Überraschungen und „galant servierter“⁴⁰ kontrapunktischer Feinheiten; Reger führt den Hörer regelrecht aufs Glatteis und freut sich, als ein Kritiker darauf hereinfällt.⁴¹ Klarheit und Eindeutigkeit sind Regers Kompositionsziel nicht, eher Verunklarung und Vieldeutbarkeit.

Mitte der 1930er-Jahre wird sich Hindemith von Regers Vermeidung von Eindeutigkeit distanzieren und im Entwurf seiner *Unterweisung im Tonsatz* von 1935/36 hierfür ein Negativ-Beispiel aus dem oft gespielten Eröffnungssatz des *fis-moll-Quartetts* (T. 352–373) bringen, nicht ohne Regers Verunsicherung des Hörers als möglicherweise gewollt im Raum stehen zu lassen: „Es wird keinen Hörer geben, dem die ganze Stelle nicht etwas verworren erschiene“. Hier setze Reger dem durch aufsteigende kleinteilige Sequenzen ausgelösten „Gefühl des Vorwärtsdrängens“ durch einen Orgelpunkt eine „zu kräftige Bremse“ entgegen. „Diesen Widerspruch nimmt das Ohr mit einem gewissen Mißbehagen hin; wie weit das Absicht des Komponisten ist, können wir nicht beurteilen.“⁴² Auch seine Bearbeitung des *100. Psalms* aus dem Jahr 1955 wirkt wie eine Distanzierung von Regers Verunklarung: Sie gibt dem Werk nach Wolfgang Ratherts Analyse jene Eindeutigkeit und Festigkeit, die der späte Hindemith bei Reger vermisste.⁴³ In den 1920er-Jahren dagegen scheint ihm Regers Absicht, auch wenn sie grundsätzlich von der eigenen Vorstellung klarer Gestaltung abweicht, geeignet erschienen

⁴⁰ So beschreibt Reger die harmlos erscheinende, doch raffinierte Kompositionstechnik in seiner *Orchester-Serenade* op. 95: „Die Melodik, Harmonik, Rhythmik etc etc ist spezifisch ‚regerisch‘ – ‚es tanzt alles‘! [...] es passieren in op 95 eine Unmasse gar nicht harmloser Dinge; nur ist eben alles höchst ‚galant serviert‘!“ (Brief vom 22. 7. 1906 an seine Verleger Lauterbach & Kuhn, in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 14], S. 164).

⁴¹ „Was wollte denn nun jenes Rindvieh aus Dresden, der da schimpfte u. sich in seiner echt deutschen Kritikerborniertheit dazu verstieg, zu behaupten, der letzte Satz dieses Streichquartetts wäre eine Fuge! Über diese Behauptung haben sogar meine Schüler Thränen gelacht“ (Brief vom 4. 11. 1911 an Henri Hinrichsen, in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 13], S. 465).

⁴² Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, erste Fassung von 1935/36 (Original im Paul-Hindemith-Institut, S. 130–133 des theoretischen Teils), zitiert nach Klaus Ebbeke, *Zu Hindemiths Reger-Rezeption*, in *Hindemith-Jahrbuch* 1987/XVI, Mainz 1991, S. 73–93, hier S. 88f.

⁴³ Wolfgang Rathert, *Max Reger, Paul Hindemith. Der 100. Psalm op. 106 (1909/1955)*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 147. Jg (1986), 6. Heft, S. 32–36. 1957 entstand eine Aufnahme dieser Bearbeitung mit dem Sinfonie-Orchester des Norddeutschen Rundfunks, mit dem damals auch die *Hiller-Variationen* aufgenommen wurden.

sein, die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten zweier der Tradition bewusster und dennoch ganz eigenen Wegen folgender Komponisten in Aufführungen erklingen zu lassen.

Dies bestätigen nicht zuletzt die in seinen Konzerten gewählten Kombinationen mit eigenen Werken, die durchaus Gegensätze, allerdings in den Grenzen einer im Grundsatz übereinstimmenden Ästhetik bringen. Ähnlich wie Reger unter dem Motto „ich will nur Musik machen“⁴⁴ ohne Zugeständnisse an den Zeitgeist, an Interpreten und Zuhörer komponiert hatte, argumentierte auch der junge Hindemith: „Musik, die fehlt unserer Musik! Und ich will immer nur Musik machen. Ganz Wurscht, ob sie einem Menschen gefällt. Wenn sie nur wahr und echt ist!“⁴⁵ Dem *fis-moll-Quartett* op. 121 stellte Hindemith in zehn von dreißig Aufführungen sein dreisätziges Opus 16 (1920) gegenüber, das ihm 1921 in Donaueschingen den Durchbruch zum anerkannten Komponisten beschert hatte. Mit ihrer radikalen Abkehr von der Romantik bieten die Ecksätze nach Alfred Einstein „eine rhythmische und melodische Kraft, eine Klarheit und Übersichtlichkeit der Form, die durch ihre Vitalität auch den Widerwilligen überzeugt“. Der langsame Mittelsatz steht dagegen mit seiner „Empfindungstiefe“ (Einstein) Reger näher.⁴⁶ Fünfmal kombinierte Hindemith Regers Opus 121 mit seinem *Streichquartett* op. 32, welches das Bemühen um dichte Konzentration zeigt und in seinem *Finale: Kleiner Marsch – Passacaglia – Fugato: So schnell wie möglich* auch von Reger geschätzte Satzmodelle verwendet. In weiteren fünf Aufführungen stellte Hindemith Regers Opus 121 seine *Sonate* für Bratsche allein op. 25 Nr. 1 zur Seite, womit er dem Neuerer der nach Bachs Tod vergessenen Gattung der Solostreicherwerke Reverenz erwies. Nur einmal, und wie zum Ausprobieren, kombinierte er Regers Opus 121 mit seinem fünfsätzigem *Streichquartett* op. 22 (1921), dessen Ecksätze *Fugato* und *Rondo* eine Reger-nahe Tendenz zur Polyphonie zeigen, während ihm der zweite und vierte Satz mit motorischem Rhythmus ferner stehen. Passender scheint ihm Regers *Quartett* op. 54 Nr. 2 gewesen zu sein, das in sieben Konzerten neben seinem *Streichquartett* op. 22 erklang.

In Hindemiths Briefen an seine Frau äußert sich ein sympathisches und Reger nicht unähnliches Verantwortungsgefühl, die Werke des Älteren „anständig“ vor das Publikum zu bringen: So schreibt er am 9. April 1931 aus Tübingen nach einer Aufführung von Regers *g-moll-Suite* für Bratsche allein op. 131d Nr. 1: „Meinen Reger hatte ich nachmittags auch noch schön geübt, so daß er gut ging. Das Publikum war sehr brav.“⁴⁷ Am 26. November 1931 stellte er unter Leitung Othmar Schoecks seiner *Konzertmusik* für Solobratsche und größeres Kammerorchester op. 48 Regers *Suite D-dur* für Viola

⁴⁴ Max Reger am 10. 7. 1905 an Felix Mottl, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 262. Hiermit verteidigt er seine *Sinfonietta* op. 90 als Gegenentwurf zur zeitkonformen Programmmusik.

⁴⁵ Paul Hindemith, Brief vom Mai 1917 an Emmy Ronnefeldt, veröffentlicht in *Jugendbriefe von Paul Hindemith aus den Jahren 1916–1919*, in *Hindemith-Jahrbuch* 1972/II, Mainz 1972, S. 181–207, hier S. 186.

⁴⁶ Alfred Einstein, *Paul Hindemith*, in *Moderne Musik III*. 1926, Nr. 3, zitiert nach dem Sammelband *Nationale und universale Musik. Neue Essays*, Zürich u. Stuttgart, 1958, S. 133–141, hier S. 138.

⁴⁷ Paul Hindemith, „*Das private Logbuch*“. *Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. von Friederike Becker u. Giselher Schubert, Mainz u. München 1995, S. 81.

allein op. 131d Nr. 2 zur Seite;⁴⁸ nach der BBC-Übertragung desselben Reger-Werks fragte er seine Frau am 31. Januar 1936: „Hast Du gestern Reger gehört? Ich glaube, es war anständig.“⁴⁹



Abbildung 8. Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung 3. Jg. (1927), Nr. 17 vom 24. 4. 1927, S. 1 mit der Zeichnung Max Reger von Heinrich Gottselig, Frankfurt.

⁴⁸ Ebdt., S. 85.

⁴⁹ Ebdt., S. 128.

4. Kritiken zum Frankfurter Reger-Fest

Die Titelseite der in Frankfurt zum Reger-Fest erscheinenden *Südwestdeutschen Rundfunk-Zeitung* schmückte eine für diese angefertigte Originalzeichnung des in Polen geborenen Malers Heinrich Gottselig (1884–1935), der u. a. am Städelschen Kunstinstitut studiert hatte und viele deutsche Geistesgrößen, darunter Thomas Mann und Gerhart Hauptmann, Richard Strauss und Franz Schreker, porträtierte. Als Vorlage nutzte er das von Rudolf Dührkoop 1908 in Hamburg aufgenommene Foto Max Regers am Klavier (Abb. 8).

Seine allgemeine Würdigung eröffnete der Frankfurter Privatdozent Moritz Bauer mit der Feststellung: „Reger war eine der am leichtesten produzierenden Naturen, die die gesamte Musikgeschichte kennt, und man hat ihm aus dieser Leichtigkeit oft einen Vorwurf gemacht: wie mich dünkt mit Unrecht.“ Um dann unter dem Stichwort „Reizsamkeit“ die hohe Expressivität des Œuvres in den Vordergrund zu stellen, „die unendlich komplizierte Faktur, die unaufhörliche Folge ruhelos wechselnder kontrastierender Harmonien, die starke Bevorzugung des Prinzips der Umdeutung von Tönen und Akkorden“, die Regers „Musik oft ein psychisch überdifferenziertes, ja scheinbar krankhaftes Gepräge“ verleihe. Auch Bauer sah die beiden Seiten des Komponisten: „wir erleben in Reger einerseits die Ausdrucksformen des kühnen Neuerers; andererseits aber weisen seine Pfade auf das Bestimmteste zu den Großmeistern Bach, Beethoven und Brahms zurück.“ Und wohl als einer der ersten brachte er ein im Gedenkjahre 1973 oft aufgegriffenes Bild: „Ob in Regers Januskopf das rückschauende oder das in die Zukunft blickende Antlitz das lebensvollere ist, wir können es nicht sicher entscheiden; aber mich dünkt, schon dieses Doppelwesen sei etwas ebenso Seltenes wie Bedeutendes. Im übrigen aber wollen wir erst die ungeheure Fülle des Lebenswerkes redlich kennen und verstehen lernen, ehe wir uns an ein abschließendes geschichtliches Urteil wagen.“⁵⁰

Neben grundsätzliche Überlegungen über Regers Stellung zwischen Tradition und Moderne brachte der Musikschriftleiter der *Frankfurter Zeitung* Dr. Karl Holl auch die Kluft seiner Ausdruckskunst zur ‚Neuen Sachlichkeit‘ in die Diskussion: Reger gehöre zu denen, die „als Führer das fin de siècle mitbestimmt, die Krise unserer Zeit mit eingeleitet haben“. Seine Werke zu pflegen bleibe Verpflichtung, vor allem wegen „ihrer zeitverbindenden, vorfühlenden Kraft, die wohl erst nach weiteren Jahren, vielleicht sogar Jahrzehnten richtig eingeschätzt wird. Gerade Regers doppeltes Gesicht, rückwärts in eine große Vergangenheit, vorwärts in eine noch unklare, instinktmäßig gesuchte Zukunft blickend, dürfte uns in dieser Hinsicht noch manche Erkenntnis vorenthalten.“ Im Geistlichen Eröffnungskonzert habe sich die Distanz zwischen Regers Ausdruckstiefe und der aktuell geforderten Sachlichkeit gezeigt; doch auch die „jüngste schaffende Musikergeneration, die sozusagen aus Notwehr gern ihren Abstand zu Reger

⁵⁰ M. Bauer, *Zum Max Reger-Fest in Frankfurt a. Main*, in *Südwestdeutsche Rundfunk Zeitung* 3. Jg. (1927), Frankfurt a. M. u. Kassel, Nr. 17 vom 24. 4. 1927, S. 2–3. Prof. Dr. Moritz Bauer gehörte seit November 1916 dem „Ausschuss“ der Max Reger-Gesellschaft an (laut einem an alle Mitglieder der Max Reger-Gesellschaft versandten „Aufruf“ Georgs Sterns zur Unterstützung des Vereins).

betont, beugt sich im allgemeinen der Gewalt dieser instrumental spezifischen und geistig tief verankerten Klang- und Spielkunst [der Orgelwerke]. Neu, doch nicht minder gewaltig, war der Eindruck der Motetten [...], die für die Zeit ihrer Entstehung doch in außerordentlich kühner Linearität gehalten sind. Durch eine von der ‚neuen Musik‘ auf anderer seelischer Basis vielfach erst noch zu gewinnende Unmittelbarkeit des Ausdrucks zwingen sie Ohr und Herz des Hörers, tiefergreifend, wenn nicht erschütternd.“⁵¹

Auch der Kritiker der *Frankfurter Nachrichten*, Max Meisterbernd, leitete seine Besprechung des Eröffnungskonzerts mit einer prinzipiellen Einordnung ein: Die Prognose der nach Regers Tod gegründeten Max Reger-Gesellschaft, Reger werde es schwer haben, habe sich bewahrheitet: „die inzwischen verstrichenen zehn Jahre haben uns weiter von Reger entfernt, weder den Musikern noch dem Publikum bedeutet er heute mehr das, was er ihnen bei seinem Tode war. Daß ihn größere Geister überholt, stärkere Könnner in Schatten gestellt hätten, würden auch die überzeugtesten Anhänger der Moderne nicht beweisen können, die Genies bleiben dünn gesät.“ In den Augen des Kritikers litt die Wiedergabe der Motette unter der auf zehn Stimmen reduzierten Besetzung, die in der Tat zu der auf klangliche Überwältigung zielenden Uraufführung mit über 200 Sängern heftig kontrastierte.⁵²

Wohl nicht zuletzt dank der Interpretation durch das Amar-Quartett war die Kammermusik uneingeschränkter Sieger des Fests. Holls Kritik des ersten Beitrags mit dem *Streichquartett* op. 121, dem *Klavierquintett c-moll* von 1898 und Liedern, darunter den expressiven Beiträgen *Hymnus des Hasses* (Morgenstern) op. 55 Nr. 1 und *Ein Drängen* (Stefan Zweig) op. 97 Nr. 3, war rundum positiv, das frühe *Quintett* sah er als „genialische Kraftprobe auf dem Gebiet der Ensemblesmusik, mit der Reger seine Lehrjahre bei Hugo Riemann abgeschlossen und sozusagen den Grundstein zu seinem meisterlichen Schaffen gelegt hat.“ Zwar noch stark unter Brahms-Einfluss, offenbare es, zumal im zentralen Variations-Andante, „schon die ganze Fülle Regerschen Musik-Fühlens und -Denkens in inniger Verschmelzung“. Das reife *Quartett* op. 121 mit seinem „besinnlichen Allegro espressivo, dem für Reger typischen Scherzo und dem nicht minder eigenartigen Adagio in B dur“ sowie dem „musikantische[n] Finalsatz“ sei vom Amar-Quartett „zu schöner Geltung“ gebracht worden, während die Lieder in ihrer „rezitativisch-rhapsodischen Art“ unter dem „Mangel eines klar erkennbaren, fest gefügten Formschemas“ gelitten hätten. In den „Grenzen ihres etwas distanzierten Wesens“ habe sich Emmi Leisner mit ihrer „dunklen, tragenden Stimme“ in Regers Ausdruckswelt vollkommen eingefühlt.⁵³

Des Lobes voll war Meisterbernd vom zweiten Kammermusikabend, der die „bisher wärmste Stimmung bei der Zuhörerschaft“ aufkommen ließ, namentlich beim *Klavierquartett* op. 133, „bei reichem Inhalt auch gebündelt in der Form.“ Mit der *Bratschen-suite* „trug Paul Hindemith ein wesentlich Teil zum Erfolge des Abends bei. Nicht wie

⁵¹ Karl Holl, *Das Frankfurter Reger-Fest. Geistliches Konzert*, in *Frankfurter Zeitung* vom 27. 4. 1927.

⁵² Max Meisterbernd, 5. *Max Reger-Fest in Frankfurt*, in *Frankfurter Nachrichten* vom 27. 4. 1927.

⁵³ Hans Holl, *Das Frankfurter Regerfest: Die Kammermusik*, in *Frankfurter Zeitung* vom 30. 4. 1927.

sonst mit einem Blick auf Bach schrieb Reger dieses köstliche Stück, er gibt sich durchaus neuzeitlich, und Hindemith spielte es auch nicht konzertant, sondern intim, kammermäßig innerlich, in dem figurativen Teil vornehmlich so, also ob es sich gar nicht um einen großen Saal handle, und doch war der weiche warme Ton seines edlen Instruments von einer Tragfähigkeit, die nichts verloren gehen ließ.“ Vor allem wurden die Interpretationen der ausgeprägten Satzcharakteristik in Opus 54 Nr. 2 gerecht: „Das variierende Andante ist in seiner edlen Reife und Ausdruckskraft nach dem ‚bizarren‘ Allegro von vornehmer Gegensätzlichkeit, der die angeregte Lebendigkeit des Finales einen kraftvollen Abschluss gibt. Das Amar-Hindemith-Quartett setzte jedem Satz in bester Form die rechten Lichter auf.“ Begeistert war Meisterbernd auch vom Zusammenspiel Alfred Hoehns und Walter Gieseckings in den *Beethoven-Variationen*: „So durchsichtig sauber, so in allen Einzelheiten ausgefeilt und abschattiert ist das Werk vielleicht noch nie erkungen, und die Krone dieser Leistung, die genial gesetzte Fuge wurde mit einer Freude am Werk, einem technischen Elan und einer Virtuosität der feurigen Steigerung genommen, deren Bravour die lauten Beifallsausbrüche vollauf rechtfertigte, mit denen die beiden Künstler immer wieder gerufen wurden. Es war außerordentlich.“⁵⁴

Auf geteiltes Echo trafen dagegen die Orchesterwerke, allen voran der monumentale, dem Zeitgeist ferne *Symphonische Prolog* op. 108 im zweiten Sinfoniekonzert. In ihm habe sich Reger, so Holl, nach „der ersten Klärung seines Orchesterstils in der Serenade und in den Hiller-Variationen wieder in die abgründigen Elementargewalten seines Musikertums verstrickt“. Zwar habe Clemens Krauß alles getan, um „die Plastik des thematischen Gehalts und die kontrastreiche Klangsinnlichkeit“ zur Geltung zu bringen; doch müsse der Hörer dieses „Großkaliber der Symphonik“ mehrfach mit voller Aufmerksamkeit auf sich wirken lassen. Nur so könne die Komposition „die Kraft ihrer Intention und die spezifisch Regersche Logik ihrer inneren Entwicklung“ bestätigen, ohne jedoch „Zweifel an ihrer dauernden Wirkung“ restlos zu ersticken.

Der massiven Wirkung des „in der Größe seines Wurfs“ früh erkannten *100. Psalms* konnte sich Holl dagegen nicht entziehen: „Mit seinen stark auf Bach zurückgreifenden al Fresco-Ecksätzen und dem nervöseren, für Regers letzte Romantik bezeichnenden Mittelteil bezwang dieser Koloß vokaler und instrumentaler Klangmasse Ohr, Herz und kritischen Verstand.“ Die Aufführung habe „sich auf der Grenze zwischen dem klanglich Möglichen und Unmöglichen“ bewegt: „Trotzdem diese Gewalt des Eindrucks. Sie hat den Anwesenden in letzter Stunde den Namen und Begriff Reger als ein verpflichtendes Vermächtnis eingehämmert.“⁵⁵ Holls Résumé lautete, dass „das künstlerische Ergebnis der fünf Abende sowohl bezüglich der dargebotenen Werke als auch hinsichtlich ihrer Wiedergabe als ganz vorzüglich und fraglos nachhaltig bezeichnet werden“ dürfe.

In einer Hinsicht nur gingen die Erwartungen der Max Reger-Gesellschaft an das *Neue Frankfurt* nicht auf: Nicht jeder Musikinteressierte nutzte die Chance, seine offen-

⁵⁴ Max Meisterbernd, *Fünftes Max-Reger-Fest*, in *Frankfurter Nachrichten und Intelligenz-Blatt* vom 30. 4. 1927.

⁵⁵ Karl Holl, *Das Frankfurter Reger-Fest. Zweites Orchesterkonzert*, in *Frankfurter Zeitung* vom 2. 5. 1927.

sichtlichen Vorbehalte durch Hören der Werke zu überprüfen: „ein großer Teil unseres eigentlichen Musikpublikums ist dem Fest ferngeblieben [...]; gerade solche Kreise, die als Freunde und Förderer der Musik sonst gern hervortreten und von denen man erwarten durfte, daß sie eine so ernste Veranstaltung finanziell und ideell unterstützen würden.“⁵⁶

Auch überregional fand das Fest Beachtung und forderte zur Stellungnahme heraus. Wichtig war die Stimme der 1920 von Hermann Scherchen als Organ der Neuen Musikgesellschaft ins Leben gerufenen Zeitschrift *Melos*, die sich zentral zeitgenössischer Musik widmete. In seinem Artikel *Max Reger* bekannte sich Hans David zu dem Komponisten und forderte, Schönbergs Bemühungen um größere Klarheit verwandt,⁵⁷ weitere Verständnishilfen: „Wir lieben und verehren heute Mahler und Reger, diese bei aller Verschiedenheit so eigenartig verwandten Naturen, wie sie kaum von ihren Zeitgenossen geliebt worden sind. Und so hat das diesjährige Regerfest unser inniges Verhältnis zum jüngerem der beiden Meister zutiefst bestätigt. Eine unerhörte Intensität beherrscht jedes der Regerschen Werke. Sie wird wohl von allen Hörern instinktiv empfunden. Aber nur wenige Menschen fühlen den Knochenbau, der den Körper der einzelnen Schöpfung trägt und zusammenhält. So scheint allzuvielen die Einzelheit verworren, das Ganze willkürlich und formlos. Hier sollten beständige Hinweise auf die zusammenfassenden Züge des Stils und Aufbaus das Verständnis des Regerschen Schaffens vertiefen und verbreitern.“⁵⁸ Als Charakteristika von Regers Stil nannte David „Verdichtung des Ausdrucks“ und „ein hohes Pathos“. Zwar seien wir „skeptisch geworden gegen alle pathetische Kunst [...]. Aber gegenüber dieser Musik versagen alle Bedenken.“ Denn nirgends spreche sich „ein willkürliches Streben nach Macht und Grossartigkeit, nach Wirkung oder gar Sensation“ aus, weshalb wir „von der Echtheit aller Empfindungen überzeugt“ seien.⁵⁹ Hiermit „Ende und Gipfel der von Beethoven ausgehenden musikalischen Entwicklung“, verweise Regers Musik mit anderen Zügen über das 19. Jahrhundert hinaus. Im *A-dur-Quartett* op. 54 Nr. 2, der *Sinfonietta* oder der *Ballett-Suite*, aber auch im *Klavierquartett* op. 133 etwa zeige Reger „Willen zu Beschränkung und Sparsamkeit“: „Heiterkeit und Leichtigkeit – das sind die Elemente, die die Brücke schlagen von Reger zu uns.“⁶⁰ Auf drei weiteren Seiten ging David auf die Ausführung ein, die ihn nicht befriedigte: „Vor allem vermisste man fast durchweg Klarheit der Darstellung.“⁶¹

In der *Zeitschrift für Musik* machte Hans Scholz den Orchesterwerken den bekannten Vorwurf zu dichter Instrumentierung, wovon er nur die „koloristisch so wirksame Ballettsuite (op. 130) mit ihrem echt wienerischen Walzer“ ausnahm. Tiefer berührt hät-

⁵⁶ H. [Karl Holl], *Ausklang des Regersfestes*, in *Frankfurter Zeitung* vom 3. 5. 1927.

⁵⁷ Vgl. Susanne Popp, „in ausgezeichneten, gewissenhaften Vorbereitungen, mit vielen Proben“. Zur Reger-Rezeption des Wiener Vereins für musikalische Privataufführungen, <https://maxreger.info/resources/files/Popp2020WienRSonline.pdf>.

⁵⁸ Hans David, *Max Reger*, in *Melos* 6. Jg. (1927), 5. Heft, S. 210–214, hier S. 210.

⁵⁹ Ebdt., S. 211.

⁶⁰ Ebdt., S. 212.

⁶¹ Ebdt., S. 213.

ten die Streichquartette „in der unvergleichlichen Interpretierung“ durch das Amar-Quartett; ebenso das *Klavierquartett* op. 133 als „Meisterwerk hohen Ranges. [...] Einen wahren Klangrausch aber zauberten Giesecking und Alfred Hoehn mit den Beethoven-Variationen für zwei Klaviere aus ihren Instrumenten hervor; Werk und Nachschöpfung wuchsen völlig ineinander.“ Den gewaltigsten Eindruck habe man „von der vortrefflichen Aufführung des hundertsten Palms“ gewonnen: „Das ist Geist vom Geiste Bachs, ausgedrückt selbst in der Form – und dennoch ein echter Reger: Verwandtschaft, nicht Nachahmung!“⁶² Trotz der offenbar enttäuschenden Besucherzahl konnte Stadtrat Heinrich Langer nach dem Fest Elsa Reger eine glänzende Bilanz aufstellen: „Der musikalische Erfolg des V. Max Reger-Festes ist nach dem übereinstimmenden Urteil der gesamten Presse wie auch nach den unmittelbaren, vielfach geradezu stürmischen, zum Teil sogar in Frankfurt noch nicht erlebten Gefühlsausbrüchen der Zuhörerschaft glänzend gewesen.“⁶³

5. Theodor W. Adornos Ablehnung

Eine große Ausnahme war ihm vielleicht noch nicht bekannt: Für Theodor Wiesengrund Adorno, Kritiker der Zeitschrift *Die Musik* und Dozent am 1924 gegründeten Institut für Sozialforschung, schien ein Fest für Reger nicht mehr aktuell: „Die Unmöglichkeit, sinnvoll ein Reger-Fest zu veranstalten, und der Zwang, es doch damit gerade zu versuchen, – beides hat einen Grund, beides den gleichen. Er liegt im Werk selbst. Denn dies Werk ist von der bestehenden Gesellschaft verlassen und bedarf der bestehenden Gesellschaft eben, um zu bestehen. Es ist konstitutiv zeitfremd, nicht der Zeit voraus, kaum isoliert in ihr, durchwegs bloß zurückgeblieben hinter der Aktualität.“⁶⁴ Apodiktisch stellt Adorno fest: „anstatt mit der Kraft der Improvisation, wenn sie noch Kraft ist, hinüber zu schlagen in ein frisches Phantasiebereich [sic] der Freiheit, konserviert er die Formen, die ihn nicht mehr tragen und die er nicht mehr füllt, gießt die breiten improvisatorischen Ströme hinein, die nicht die Wände schmelzen, sondern zäh darin erkalten.“ Auch ein Quäntchen Anerkennung für Regers Kompromisslosigkeit wird getrübt: „Gewiß, er verzichtet darauf, der herrschenden Schicht Oberflächenmusik zu liefern, ihre Veranstaltungen zu illuminieren; nicht zu Unrecht erklärt sie sich darauf desinteressiert. Aber seine Musik treibt nicht kritisch über die herrschende Schicht hinaus, sondern versteckt sich vor ihrem Diktat im Vergangenen.“ Adorno definiert auch die Max Reger-Gesellschaft: „Das Soziale: Regers Musik, die Innerlichkeit im Schutz der toten Formen – denn bloße Innerlichkeit hat zur Bildung neuer Form keine Kraft – ist eine Angelegenheit des exproprierten, gebildeten Vorkriegsmittelstandes, dessen Geschmack aus ökonomischen

⁶² Hans Scholz, *Regerfest in Frankfurt a.M.*, in Rubrik *Musikfeste und Festspiele*, in *Zeitschrift für Musik* 94. Jg. (1927), 5. Heft, S. 364f.

⁶³ Brief Heinrich Langers an Elsa Reger vom 14. 6. 1927, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 4546.

⁶⁴ Theodor Wiesengrund Adorno, *Konzert. Frankfurt a. M.* in *Die Musik* 19. Jg. (1926/27), 9. Heft (Juni 1927), S. 683f., hier S. 683.

Gründen die öffentliche Musikübung nicht mehr beherrscht und der, sich überhaupt nur zu erhalten, der organisierten Interessengemeinschaft bedarf: so daß man sich eine Max Reger-Gesellschaft wohl als eine Art musikalischer Aufwertungspartei ansehen darf.“

Nach diesen „Rahmenerkenntnissen zum Reger-Fest“ wendet sich Adorno den einzelnen Werken zu: etwa den *Mozart-Variationen*, „geklärt zwar, aber eher im Verzicht als in der Bewältigung und in Wahrheit bloß harmonische Umschreibungen des konstruktiv unberührten Materials unternehmend“, eine These, die kaum einer Analyse standhalten dürfte. Unter den Streichquartetten vereine „das frühe in A-dur [...] alle Fehler, die die banale Reger-Kritik notiert“. Die Orgelwerke aus der frühen Schaffenszeit lehnte er ab, da sie „das Regersche Vermögen weniger qualitativ als durch die extensive Gewalt, mit der breite Zeitstrecken von immerhin dichter, wenn auch etwas farbloser Musik besetzt werden“, zeigten. Die späten Motetten seien „zu arm an Kontrasten, zu lang als a cappella-Satz und in der in sich unterschiedslosen Chromatik.“ Die *Bratschensuite* sei „trotz Paul Hindemiths erstaunlicher Interpretation“ ebensowenig zu halten wie „das nachgelassene, überaus redselige, dabei stilistisch gleich den Orgelwerken unentfaltete Klavierquintett“. Selbst die „exzeptionelle, der an zwei Klavieren kaum realisierbaren Präzision sehr angenäherte Interpretation“ der *Beethoven-Variationen* „vermochte dem monumental geplanten Werk nicht die Konsistenz [zu] erzwingen, an der es ihm von innen mangelt.“ Im *Symphonischen Prolog* sah Adorno die „originär sinfonischen Intentionen“ und den „Zug zu großer Architektur [...] im Labyrinth von Durchführung und Reprise verschleppt“. Die *Ballett-Suite*, „kein eigentlicher Reger, aber ein guter dafür“, sei von Krauß „entzückend“ dirigiert worden; zu denken gebe die vom Publikum eingeforderte Wiederholung des Walzers, des „unregerischsten aller Stücke“. „Der hundertste Psalm endlich brachte die Chormassen des Rühlschen und des Cäcilienvereins gemeinsam zum Klingen und den Hörern die Illusion, sie seien eine Gemeinde – nach dem Walzer.“⁶⁵

Adorno begegnete bekanntlich auch Hindemith mit starken Vorbehalten; anfangs haderte er mit dessen Wende zum Neoklassizismus, später stempelte er ihn als „Musikanten“ ab, der durch bedenkenloses Musizieren die Hand zur ideologischen Aufladung mit deutschnationalen Zwecken gereicht habe. Hindemith-Forscher haben dem in zahlreichen Abhandlungen widersprochen.⁶⁶ Adornos Sicht macht Gemeinsam-

⁶⁵ Ebdt., S. 683 und S. 684.

⁶⁶ So wichtig ist dieser Konflikt, der von Adorno in der Essay-Suite: *Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation* in den *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze* (Frankfurt a. M. 1968, S. 51–87) noch einmal vollständig ausgebreitet wurde, in der Hindemith-Forschung, dass ihm Andres Briner, damals Mitglied des Stiftungsrats, später dessen Präsident, gleich im ersten Jahrbuch des Hindemith-Instituts einen Artikel widmet: *Hindemith und Adornos Kritik des Musikanten. Oder: Von sozialer und soziologischer Haltung*, in *Hindemith-Jahrbuch* 1971/I, S. 26ff.; es folgen: Rudolf Stephan, *Adorno und Hindemith. Zum Verständnis einer schwierigen Beziehung*, in *Hindemith-Jahrbuch* 1978/VII; Giseler Schubert, *Polemik & Erkenntnis. Zu Hindemiths späten Schriften*, in *Neue Zeitschrift für Musik*, September/Oktober 1995, S. 16ff.; Ferdinand Zehentreiter, *Musikalische Physiognomik oder bildungsbürgerliches Ressentiment? Theodor W. Adornos musiksoziologisches Hindemith-Bild*, in *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV; Erich Reimer, *Der Musikant. Ein begriffsgeschichtlicher Exkurs zu Adornos ‚Kritik des Musikanten‘*, in *Hindemith-Jahrbuch* 2010/XXXIX. Siehe auch Wolfgang Lessing, *Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos*, Mainz 1999.

keiten der Komponisten deutlich: Beide betonten, „nur Musik“ machen zu wollen und stellten sich, dem verteuflten „Musikanten-Bild“ gefährlich nah, gegen weltanschauliche Aufladung der Musik; beide begriffen die Beherrschung des Handwerks als Voraussetzung des Komponierens; beide waren einem Geschichtsbild verpflichtet, das nicht am linearen Fortschritt orientiert war; und nicht zuletzt teilten beide das Herkommen aus Nicht-Akademiker-Familien, worüber sie sich mit großem Fleiß hinweg setzten. Ihre Arbeitswut, ihre intensive Auseinandersetzung mit tradierten Werken, ihren kaum zu stillenden Literaturhunger tat Adorno mit dem Urteil ab, Hindemith habe wie Reger „Bildungsgüter angehört, statt geistige Kontinuität zu wahren“.⁶⁷

Adorno wird Regers Werke weiterhin ablehnen – so die *Hiller-Variationen*, „die auch nicht mehr so dicht sind wie noch vor fünf Jahren; was von Reger bleibt, scheint mir überaus fraglich; das Scheinhafte der Monumentalität wird immer deutlicher, ohne daß der Schein aus der eigenen Leuchtkraft sich zu rechtfertigen vermöchte, da sein Anspruch ja gerade auf Tiefe und versunkene Innerlichkeit geht, die hier die behenden Modulationen vortäuschen.“⁶⁸ Wie extrem seine Position ist, macht neben dem genannten Beispiel aus der Zeitschrift *Melos* auch Paul Bekker deutlich, wie Hans David Apologet der Neuen Musik. Er nannte nach einer Aufführung der *Hiller-Variationen* im Januar 1927 als Kriterium für die Bedeutung eines Künstlers, in welchem Maß er „neue Stil- und Ausdrucksmöglichkeiten gefunden oder vorgefundene Möglichkeiten fortgebildet und erweitert habe“; in der typischen Ausformung seines Variationsstils habe Reger dies erreicht. Bekkers Analyse ist heute kaum etwas hinzuzufügen; er beschreibt Regers Vorgehen, das „Originalthema zu zerlegen, dann die den Motiven und Motivteilchen innewohnende, nach irgend einer Richtung entwicklungsfähigen Triebkräfte aufspürt, die zum gestaltenden Prinzip der einzelnen Variationen werden. Derartige Triebkräfte sind in buntem Wechsel melodischer, motiv-kombinatorischer oder auch nur rhythmischer Art [...] viel freieres, phantastisch bewegliches, ‚ungebundenes‘ Gepräge [...]. Gegner sprechen von Zerfaserung, Auflösung; aber: Reger geht viel weiter und beweist gerade damit [...] schöpferische und synthetische Fähigkeit.“ Der sachlichen Beschreibung lässt Bekker die Schlussapothese folgen: Die Kombination der Themen in der Schlussfuge erhebe sich „zu einem grandiosen Aufbau [...], wie es in der Musikliteratur einzig dasteht, wie ihn eben nur ein kontrapunktisches Genie wie Max Reger durchführen konnte.“⁶⁹

⁶⁷ Theodor W. Adorno, *Ad vocem Hindemith*, a. a. O., S. 83.

⁶⁸ Theodor Wiesengrund Adorno, *Konzert. Frankfurt a. M.* (Rezension über ein Montagskonzert des Orchestervereins), in *Die Musik* 23. Jg. (1930/31), 3. Heft (Dezember 1930), S. 213.

⁶⁹ Paul Bekker, Konzertbesprechung, in *Kieler Zeitung*, 17. 1. 1927.

6. Reger, der Expressionist

Wo in den Augen Hindemiths und mancher Kritiker gerade der „musikantische“, im Ausdruck reduzierte Reger den Einsatz lohnte, schätzten andere in ihm den Expressionisten. Schon 1921 hatte der Kieler Kritiker Bessell anlässlich einer Aufführung des *100. Psalms* die Frage aufgeworfen: „Es liegt nahe, den Expressionismus auch in der Musik zu suchen, Parallelen zu ziehen, und das Pathetische, das Abstrakte und das Elementare des modernen Malers auch bei dem modernen Musiker zu erkennen. ‚Die Melodie erstirbt im Aufschrei‘. Ist das nicht die prägnanteste Formel für den ersten Eindruck, den die Aufführung des 100. Psalm von Max Reger auf jeden in klassischer Kirchenmusik aufgewachsenen Musikfreund macht? Dieser beabsichtigte Verzicht auf jede gewohnte Harmonie, dieses starre Festhalten an unerhörter, unharmonischer Chromatik, dieses Pathos, verwebt in das Geflecht des abstraktesten Kontrapunktes!“⁷⁰

Die Problematik, den für die Zeit zwischen 1908 und 1923 in den Nachbardisziplinen Malerei und Dichtung geprägten Epochenbegriff Expressionismus auf Musik zu übertragen, ist groß; denn Musik ist Ausdruckskunst par excellence, so dass eine zeitliche Einschränkung fast unmöglich ist. Dennoch hatte ihn Arnold Schering in seinem Beitrag *Die expressionistische Bewegung in der Musik*⁷¹ auf den frühen Schönberg bezogen, der um des Ausdrucks willen die Grammatikregeln und Konventionen verletze und hemmungslos Neues schaffe. Auch bei Hindemith spricht man von einer expressionistischen Phase, am gesichertsten in seinen frühen Vertonungen expressionistischer Dichtung, unter denen nach Hermann Danuser sein zwischen Ostern und Pfingsten 1917 entstandenes *Opus 9 Drei Gesänge für Sopran und großes Orchester* eine Schlüsselstellung einnimmt.⁷² Als Protagonist der Neuen Musik im Zeichen der Neuen Sachlichkeit distanzierte sich Hindemith später von diesen Werken.

Manche Werke Regers, exemplarisch die *Symphonische Phantasie und Fuge* für Orgel op. 57 und die Kammermusik der „wildten“ Münchner Jahre 1901 bis 1904, sind von einem so hemmungslosen Ausdrucksbedürfnis, dass ihr Schöpfer wiederholt für „verrückt“ erklärt wurde – ein Vorwurf, auf den er mit der Unterschrift „lebenslängliches Ehrenmitglied der Kreisirrenanstalt Eglfing bei München“⁷³ ironisch reagierte. In seinem zum Frankfurter Reger-Fest in den *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* erschienenen Aufsatz *Reger und das irrationale Weltbild*⁷⁴ plädierte der Münchner

⁷⁰ Prof. Bessell, *Die Kieler Herbstwoche*, in *Signale für die musikalische Welt* 79 Jg. (1921), 43. Heft, S. 1002. Seine Musikberichte aus Kiel erschienen seit 1917 in den *Signalen* unter dem Namen „Prof. Bessell“.

⁷¹ Arnold Schering, *Die expressionistische Bewegung in der Musik*, in *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, hrsg. von M. Deri, Leipzig 1919, S. 139ff.

⁷² Hermann Danuser, »Sturmüberlaggt« – Paul Hindemiths expressionistische Moderne in den drei Orchestergesängen opus 9, in *Hindemith Jahrbuch* 1987/XVI, Mainz 1991, S. 32–57.

⁷³ So unterschrieb Reger einen Brief vom 8. 7. 1906 an Philipp Wolfrum, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 1612.

⁷⁴ Walter Harburger, *Reger und das irrationale Weltbild*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, 6. Heft (April 1927), S. 1–5.

Komponist und Musikschriftsteller Walter Harburger⁷⁵ für diesen „wilden“ Reger, den er schon zum 50. Geburtstag des Komponisten 1923 in seinem Artikel *Max Reger als Expressionist* mit starken Bildern beschrieben hatte, nicht ohne vorausszuschicken, der Aufsatz dürfe „einiger paradox oder drastisch klingender Wendungen wegen nicht mißverstanden werden. Er gibt vielmehr den Weg an, auf dem das ‚Problem Reger‘ vielleicht einzig gelöst werden kann.“⁷⁶ Der Expressionismus habe „den Bereich der zulässigen Seelengebiete erweitert. Wenn vielen seiner Erzeugnisse das Urteil, ‚verrückt‘ oder ‚krank‘ entgegengeworfen wurde, so brauchte das den überzeugten Expressionisten nicht irre zu machen.“ Es habe keinen Sinn, Reger „zu einem Klassiker umdichten zu wollen. Er ist Schizothymiker von ungeheurer Genialität, wie auch der letzte Beethoven [...] Schizothymiker war. Aber er geht noch einen Schritt weiter in das unbekannte Land. Bei Beethoven lehnt sich noch ein Wille sich zusammenzureißen siegreich auf. Hier aber ist nichts mehr fest. [...] Nicht die Vorstellung von kräftigen Knochen, von festem kernigen Fleisch wie etwa bei Bach, hier drängt sich das Bild eines ungeheuren Weichtieres, eines Kraken, eine Riesenqualle vor. Zähflüssiges Geschiebe einer ‚nicht-euklidischen‘ Harmonik glitscht dahin, gallertartig schwanken melod. Linien herum, die Espressivo-Dynamik erbricht bald Tonmassen, bald saugt sie sie wieder in sich. Man beobachte nur das optische Bild der modernen Orgel z. B. beim Vortrag der symphonischen Phantasie und Fuge op. 57 [siehe Abb. 9]. Wie eine Kloake tut sich das Riesenswerk auf, alles mit der Brutalität der Masse zu Brei quetschend, wälzt sich seitenlang dahin, dann schließt der Schwellkasten die Jalousieen, wie eine Riesenschnecke die Füllhörner schluckt das Instrument die Massen dieser apokalyptischen Tonkolosse wieder ein, speit wieder aus wie ein Tank, panscht in schlammigem Brei. [...] Diese Inferno-Phantasie (es sind die Phantasien eines Massenmörders) ist wohl das ungeheuerste was Reger zeitlebens geschrieben.“⁷⁷ Wer dies für Ablehnung hält, irrt: Für Harburger fällt „der zahmere spätere Reger gegen den wilden (mittleren), hemmungslos jaulenden, kotzenden, schlammigen und breiig dicken Reger“ ab. „Einzig zu kämpfen ist um den wilden Reger, damit er nicht durch eine akademische Idealfigur verdrängt werde. Denn Reger gehört noch immer zur jungen Generation.“⁷⁸

In seinem Fest-Aufsatz von 1927 verweist Harburger auf die Erkenntnisse der Naturwissenschaft, die sich in der nichteuklidischen Geometrie mit vierdimensionalem Raum und imaginären Zahlen „außerhalb des begreifbar Erfassbaren“ stelle. Dem von Einstein in die allgemeine Relativitätstheorie eingebrachten Wort „Bezugsmolluske“ zufolge sei der Raum kein starrer Bezugskörper mehr, sondern ein vom lokalen Gravitationsfeld abhängiges Gebilde: „ein weichtierartiger Bezugskörper, je nach Ort, Zeit, Schwerfeld sich verbiegender, schrumpfender, schwellender.“ In dieser „chaotischen Ordnung“ verortet er

⁷⁵ 1926 war sein Buch *Form und Ausdrucksmittel in der Musik* in der von Adolf Spemann und Hugo Holle herausgegebenen Reihe der *Musikalischen Volksbücher*, Engelhorn's Nachfolger, Stuttgart, erschienen.

⁷⁶ Walter Harburger, *Max Reger als Expressionist*, in *Münchener Musik. Dur und Moll*, hrsg. von der Konzertdirektion Otto Bauer, München, 1. Jg. (1923), Nr. 4 (25. Februar), S. 1–3, hier S. 1.

⁷⁷ Ebd., S. 3f.

⁷⁸ Ebd., S. 3.

[illegible]

Abbildung 9. Max Reger, *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57 für Orgel. Stichvorlage, S. 1, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Dauerleihgabe der Universal Edition, UE 410. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

auch Reger, „ein Pantagruel von gigantischer Formlosigkeit scheinbar, und doch wieder von zwingender Notwendigkeit, primitiv und so äußerst differenziert, wie man es vorher nicht kannte, voll zarter und traumhafter Schönheiten und einem Reichtum an Herz-Empfindung, dann wieder unvermittelt brutal und dick wie eine Dampfwalze, Manifestation des blinden und ungehemmten Lebens, das das Dasein mit Millionen von Lebewesen überschwemmt.“ Reger schreibe „eben nichteuklidische Musik. Aber alles ist unbedingter, notwendiger, stärkster Ausdruck.“ Seine Werke spiegelten das „Bild des ungefesselten Lebens, mit all seinen Zartheiten und Brutalitäten“ und seien „von einem Format, daß man weit in der Reihe der großen Musiker zurückgehen muß, um eine Kraftäußerung des Kosmischen von vergleichbarem Kaliber zu finden, zugleich als etwas unbedingt Lebendiges, Aktuelles, von Früherem prinzipiell Verschiedenes; – als eine Elementargewalt.“⁷⁹

7. Das offene Regerbild von 1927

Das Nebeneinander der Meinungen macht eines deutlich: Im Jahr 1927 herrschte noch jene erstaunliche Gleichzeitigkeit widerstrebender Tendenzen, für die die Nachbarschaft der beiden Musikfeste – des traditionellen Max-Reger-Fests und der *Musik im Leben der Völker* – symbolisch ist. Auf Reger bezogen zeigt sich dies in vielen Facetten:

- Adorno lehnt den ungebildeten Kleinbürger und das „Scheinhafte der Monumentalität“ seiner Werke ab. Für ihn ist der Fall Reger abgeschlossen und schon das durch die Stadt Frankfurt und die Max Reger-Gesellschaft als „eine Art musikalischer Aufwertungspartei“ ermöglichte Reger-Fest 1927 war überflüssig.⁸⁰
- Noch wirken die der Neuen Musik verpflichteten Musiker wie Hermann Scherchen,⁸¹ Komponisten-Interpreten wie Paul Hindemith⁸² und viele Interpreten aus dem Schönbergkreis in Deutschland, die das Wegweisende oder intellektuell Herausfordernde in Regers Schaffen sehen und sich um Verständnis bemühen, da „noch keine Klarheit“ herrsche.⁸³
- Noch pflegen in Deutschland und über dessen Grenzen hinaus mit ihm befreundete Interpreten wie die Brüder Fritz und Adolf Busch mit seinem Schwiegersohn Rudolf Serkin eine tradierte Interpretation und räumen seinem Schaffen eine besondere Stellung in ihren Konzerten ein.⁸⁴

⁷⁹ Harburger, *Reger und das irrationale Weltbild*, a. a. O., S. 2–5.

⁸⁰ Dieser Gesellschaft gehörten Ende des Jahres auf dem Papier noch 1740 Mitglieder an, von denen allerdings nur 493 ihren Mitgliedsbeitrag bezahlten. Im Dezember 1927 wurde als Vereinsgabe ein Faksimile des Autographs von *Schönster Herr Jesu* (Nr. 10 der *Zwölf deutschen geistlichen Gesänge* WoO VI/13) in der Fassung für Singstimme und Orgel in 2000 Exemplaren gedruckt und an die Mitglieder verteilt; es ist so täuschend echt gemacht, dass es bis zum Erscheinen des Reger-Werk-Verzeichnisses 2010 mehrfach für das Original gehalten wurde.

⁸¹ Z. B. leitete er am 26. 1. 1927 die Erstaufführung des *Symphonischen Prologs* in Winterthur.

⁸² 1927 spielte Hindemith mit seinem Quartett in 16 Konzerten Regerwerke.

⁸³ Vgl. Popp, „in ausgezeichneten, gewissenhaften Vorbereitungen, mit vielen Proben“ a. a. O.

⁸⁴ 1927 spielt das Duo in sieben Sonaten- und Trioabende in Mailand, Nürnberg, Innsbruck, Zürich, Regers

- Noch gibt es Rezensenten, die um eine Einschätzung der historischen Stellung ringen und sehen, dass sich Reger einer einfachen Einordnung entzieht; die das Bild des Januskopfes prägen, das erst in den Diskussionen des Reger-Jubiläums 1973 wieder aufleben wird; die gerade in der Vieldeutbarkeit und Unmöglichkeit einfacher Einordnung das Bedeutende an Regers Schaffen sehen.
- Noch argumentiert Walter Harburger mit einer Heftigkeit, die seine positive Einstellung kaum glauben lässt, *für* den expressiven Reger. Auch manche andere sehen in ihm, durchaus nicht negativ verstanden, einen Initiator der „Zersetzung“ der Musik, der ihr ein „psychisch undifferenziertes, ja scheinbar krankes Gepräge“ gegeben (Bauer) und „die Krise unserer Zeit mit eingeleitet“ habe (Holl) – Ansichten, die zehn Jahre später nicht einmal mehr gedacht werden dürfen.
- Zugleich erscheint 1927 mit Emil Utitz' Abhandlung *Die Überwindung des Expressionismus*⁸⁵ ein Appell gegen die Vorherrschaft von Ausdruck, Tiefe und Gefühl hin zur Orientierung am Seienden, an den Sachen selbst. Die „Neue Sachlichkeit“, deren Vertreter Hindemith seit Anfang der 1920er-Jahre ist, bringt nicht zuletzt mit den Formen der Klassik eine Absage an den Expressionismus. Durch seinen Facettenreichtum kann Regers Werk auch hierfür zeugen, nicht nur mit Gebrauchsmusik, sondern auch mit Werken „im alten Stil“, mit motorischen Fugen und 'urfidelen' Tanzsätzen. Paul Bekker, Vorkämpfer der Neuen Musik, würdigt 1927: „Die Tendenz aber zu Lösung des harmoniegebundenen Gefühlsausdruckes, zur Anlehnung an die Formenkunst der alten Polyphonie haben Reger und Schönberg bei aller Verschiedenheit ihrer Individualitäten gemeinsam.“⁸⁶
- Schon gibt es Stimmen, die, jede Problematik verweigernd, den Komponisten als Bastion gegen Zersetzungstendenzen der Neuen Musik feiern. Wie klein der Schritt vom deutschnationalen Konservativismus zur NS-Ideologie sein wird, zeigt etwa Kurt Varges hymnische Beurteilung des Frankfurter Festes: „Um das unerschöpfliche Werk Max Regers, das für Millionen von Deutschen ein Heiligtum, ein Denkmal deutscher Kultur und deutscher Kunst ist, zu erhalten und fortzuführen, veranstaltete die Max Reger-Gesellschaft und die Stadt Frankfurt a. Main das fünfte Regerfest“. Den Erfolg, „wie er wohl kaum auf einem derartigen Feste zu verzeichnen gewesen“ sei, erklärt Varges mit der „Sehnsucht nach der Kunst des Meisters, die nicht sterben wird, solange ein deutsches Regerherz schwingt.“⁸⁷ Hier finden sich die Weichen zum zehn Jahre später bestimmenden nationalsozialistischen Reger-Bild gestellt.

Violinsonaten opp. 72, 84 und 139, ergänzt durch das *Klaviertrio e-moll* op. 102 und die *Telemann-Variationen*. Adolf Busch und Rudolf Serkin sind die beherrschenden Interpreten der beiden Solokonzerte.

⁸⁵ Emil Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus*, Stuttgart 1927.

⁸⁶ Paul Bekker, *Was ist ‚Neue‘ Musik*, in *Die Musik* 20. Jg. (1927/28), 3. Heft (Dezember 1927), S. 161–174, hier 170.

⁸⁷ Kurt Varges, *Das Frankfurter Regerfest*, in *Signale für die musikalische Welt* 85 Jg. (1927), 19. Heft, S. 710–712.

Denn 1937 war alles gelaufen, Reger zum deutschen Meister abgestempelt,⁸⁸ Hindemith als Neutöner verbannt. Wilhelm Furtwängler wird zu dessen Verteidigung in einer „Denkschrift“ zur Vorbereitung auf ein Gespräch mit Hitler Zweifel an dieser Etikettierung bringen: „Max Reger wird heute offiziell zum repräsentierenden Musiker des 3. Reichs gestempelt. Hat der Führer eins seiner charakteristischen Werke jemals gehört? Nach meiner Meinung ist Max Reger der eigentliche Initiator der Decadence in der Musik. Es widerspricht sich aufs lebhafteste, wenn Hindemith verboten wird, und Max Reger als der gegenwärtige Musiker bezeichnet wird. Besser wäre es, wenn sowohl das eine wie das andere unterbliebe, und man dem Publikum das Urteil darüber überließe.“⁸⁹ Sein Ruf verhallte ohne Wirkung.

⁸⁸ Vgl. Susanne Popp, *Regers Musik: „ein einziges, großes, umfassendes deutsches Volkslied“? Bilder und Gegenbilder*, <https://maxreger.info/resources/files/Popp2020DeutscherMeisterROnline.pdf>.

⁸⁹ Zitiert nach Fred K. Prieborg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 282.