

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



Andreas Arand

Max Reger als Interpret seiner eigenen Orgelwerke
Neue Erkenntnisse anhand der Mutterrollen seiner
Einspielungen für die Firma M. Welte & Söhne

veröffentlicht 2. Mai 2025

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

ANDREAS ARAND

Max Reger als Interpret seiner eigenen Orgelwerke Neue Erkenntnisse anhand der Mutterrollen seiner Ein- spielungen für die Firma M. Welte & Söhne

Das Foto, auf dem Max Reger am Spieltisch der Welte Philharmonie-Orgel in Freiburg i. Br. sitzt (Abb. 1), ist in Orgelkreisen sehr bekannt. Und man kann beobachten, dass im Gesichtsausdruck derjenigen, denen man es zeigt, stets ein Lächeln aufscheint.

Max Regers Musik gilt vielen als problematisch und schwer zugänglich, anekdotische Nachrichten aus seinem bewegten Leben erfreuen sich aber anhaltender Beliebtheit. Welchem Betrachter des Fotos möchte man es verargen sich vorzustellen, wie der Meister an der Orgel wohl seine Phantasie und Fuge über B-A-C-H gespielt hätte.¹

Hinter diesem Foto verbergen sich jedoch Antworten auf viele Fragen, die sich jedem stellen, dem Regers Werke etwas bedeuten. Was Reger an dieser Orgel am 28. Mai 1913 spielte, ist von einem Tintenschreiber genau aufgezeichnet worden. Während meiner mittlerweile jahrzehntelangen Beschäftigung mit den Welte-Rollen, auf denen er sechzehn eigene Orgelstücke selbst interpretiert, habe ich die Erfahrung gemacht, dass die meisten Orgelmusikfreunde und auch die meisten Professionellen diesen einmaligen Tondokumenten mit großer Skepsis begegnen. Das Schrifttum während der über 110-jährigen Geschichte von Regers Orgel-Einspielungen bei Welte ist außerordentlich schmal geblieben, die Reger-Forschung ist an seinen Welte-Orgel-Rollen fast ganz vorbeigegangen.

Das ist schade. Denn die glücklicherweise erhalten gebliebenen Originalrollen, die der restlosen Zerstörung des Firmengebäudes von Welte durch alliierte Bomber 1944 entgangen sind, bergen eine Fülle von Einzelheiten über Regers eigenes Orgelspiel. Gezweifelt wird jedoch vielfach an der damaligen Aufnahmetechnik, und ganz besonders ist es Regers in vieler Hinsicht ungewöhnliche und oft merkwürdige Spielweise, die Verständnisschwierigkeiten verursacht. Letzteres wird auch von ernsthaft um die Sache bemühten Orgelkennern regelmäßig einem angeblichen Unvermögen Regers im Orgelspiel angelastet.

Die meisten bisherigen Äußerungen über Regers Welte-Orgel-Einspielungen fußen auf dem Anhören von Tonträgern. Da jede akustische Aufnahme auf einer der seltenen

¹ Bekanntlich hat Reger öffentlich keines seiner großen Orgelwerke gespielt, im Gegenteil ist seine Tätigkeit als Organist im Vergleich zu seiner Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent marginal.



Abbildung 1. Max Reger an der Welte Philharmonie-Orgel im Welte-Saal zusammen mit (v. l. n. r.) Kommerzienrat Berthold Welte und Edwin Welte, Freiburg i. Br. 28. Mai 1913. Max-Reger-Institut: Ft. 1913/21

erhalten gebliebenen Welte Philharmonie-Orgeln, bei denen die Papierrollen von einem komplizierten pneumatischen Abspieldautomaten abgetastet werden, jedoch mit vielen Unwägbarkeiten behaftet ist (technischer Zustand der Orgel, Grad ihrer Authentizität, bauliche Veränderungen, Justierungs- und Bedienungsfehler), wurde mir schon vor vielen Jahren klar, dass nur die gründliche Untersuchung der originalen sogenannten Mutterrollen zuverlässige Analyseergebnisse zeitigen kann. Das Max-Reger-Institut in Karlsruhe hat mir in den letzten Jahren ermöglicht, die Originalrollen in den Räumen des Institutes zu untersuchen.

*

Zu Beginn ein Rückblick auf eine außergewöhnliche Schallplatteneinspielung aus dem Jahr 1961: *Reger spielt Reger*: entstanden auf einer WeltePhilharmonie-Orgel, die im Feierraum der Firma Radium Elektrizitäts-Gesellschaft in Wipperfürth im Rheinland stand. Initiator dieser Veröffentlichung war der damalige Leiter des Max-Reger-Institutes in Bonn, Ottmar Schreiber. Das Instrument wurde von Orgelbaumeister Werner Bosch (1916–1992) betreut, der in der Firma Welte die Lehre absolviert und danach dort gearbei-

tet hatte. Als musikalischer Berater war Hans Klotz² beteiligt, der auch den LP-Begleittext verfasste. Für die Aufnahme, die am 19. April 1961 erfolgte,³ wurde eine Auswahl aus dem Rollenrepertoire getroffen, das Max Reger am 28. Mai 1913 im Aufnahmesaal der Firma Welte in Freiburg im Breisgau eingespielt hatte. Diese Initiative von Ottmar Schreiber muss man als wirkliche Pioniertat bezeichnen, denn die Langspielplatte passte weder vom Repertoire, noch vom Interpreten, noch vom Instrument her in die damalige Zeit – etwas krampfhaft wurde sie als Folge 123 der Electrola-Reihe *Unvergänglich – unvergessen*, sonst bestehend aus historischen Monoaufnahmen aus den Archiven, veröffentlicht.⁴ Ein „typisch romantischer“ Orgelklang und ein undeutliches Klangbild der Aufnahme sowie das durchweg „bedächtige“ Spiel Regers erweckten keine Begeisterungstürme. Auf der LP konnte man beispielsweise hören:

[Hörbeispiel 1. Max Reger, Choralvorspiel „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ op. 67 Nr. 45, gespielt von Max Reger \(Welte-Rolle Nr. 1302\). Einspielung 1961 in Wipperfürth \(LP EMI Electrola 1 C 053-28 925 F\).](#)

Regelrecht fatal wirkte sich beim unbefangenen Anhören eine technische Eigenart der Rollenwiedergabe aus, die im Plattenbegleittext unerwähnt blieb: die sogenannte Pedalvorverschiebung.⁵ Um die Auswirkungen der Pedalvorverschiebung der Welte Philharmonie-Orgel deutlich zu machen, sei hier ein Ausschnitt aus *Benedictus* Des-Dur op. 59 Nr. 9 eingefügt, gespielt von Max Reger an der Welte-Orgel in Wipperfürth:

[Hörbeispiel 2. Max Reger, Fuge aus Benedictus op. 59 Nr. 9 \(ab T. 25 mit Auftakt\), gespielt von Max Reger \(Welte-Rolle Nr. 1295\). Einspielung 1961 in Wipperfürth \(LP EMI Electrola 1 C 053-28 925 F\).](#)

Man kann hier sehr deutlich hören, dass jeder Pedalton um denselben Zeitwert vorgezogen ist, was beweist, dass die mangelnde Übereinstimmung zwischen Manual- und Pedalspiel nicht vom Interpreten Reger herrührt.

² Hans Klotz (1900–1987) war ein deutscher Kirchenmusiker und Hochschullehrer. Nach Studien in Frankfurt und Paris (bei Charles-Marie Widor) wurde er 1954 Professor und Leiter des Instituts für Kirchenmusik an der Kölner Musikhochschule. 1956–1966 war er Herausgeber der Orgelwerke im Rahmen der Reger-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel. Siehe auch Martin Weyer, *Der orgelbewegte Reger: Ein Stück Interpretationsgeschichte*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVII), S. 679–687.

³ Verlegung vom 13. auf den 19. April laut Korrespondenz im Max-Reger-Institut.

⁴ *Max Reger spielt eigene Orgelwerke*, Columbia 80 666 bzw. EMI Electrola 1 C 053-28 925 F.

⁵ Vgl. Andreas Arand, *Die Edition der Mutterrolle und die „Pedalumschaltpneumatik“ der Welte Philharmonie-Orgel*, in *Das Mechanische Musikinstrument* Nr. 142 (2021), S. 7–18.

Die Pedalvorverschiebung

Die Pedalvorverschiebung bei der Welte Philharmonie-Orgel ist dadurch bedingt, dass für die Pedaltöne im Skalablock (siehe S. 8) keine Spuren vorhanden sind. Die für den Pedalumfang eigentlich erforderlichen dreißig Spuren hätten das ganze System unpraktikabel gemacht. Welte hat das Problem mit einer Multiplexsteuerung gelöst, die den Nachteil der Pedalvorverschiebung mit sich bringt. Im Seewener Forschungsprojekt hat man eine Software entwickelt, mit der die Pedalvorverschiebung rückgängig gemacht wird.⁶ Die praktische Anwendung ist gleichwohl sehr aufwendig, da jeder einzelne Pedalton für sich bearbeitet werden muss. Unabhängig davon kann man die Frage stellen, ob CD-Veröffentlichungen mit dieser digitalen Veränderung noch als authentische Wiedergabe gelten können.

Das Pedal klingt durch die Pedalvorverschiebung durchweg ein wenig früher als die Manuale, so dass man glaubt, das Spiel von Manual und Pedal sei unkoordiniert. In Wirklichkeit haben die Interpreten jedoch koordiniert gespielt. Man muss das beim Hören einer Welte-Rollenwiedergabe wissen. Der nicht eingeweihte Hörer der Electrola-LP-Einspielung hat das ungenaue Spiel dem Interpreten Reger angelastet, und damit wurden die unsäglichen Vorurteile gegenüber Regers angeblich mangelnder Spieltechnik nur noch verstärkt. Auch dem Ansehen des Welte-Systems war damit ein Bärendienst erwiesen. Nur wenigen Spezialisten war damals Näheres über die Welte-Technik bekannt, und so kursierten die merkwürdigsten Vorstellungen. Soweit es um Interpretationsästhetik ging, hielt man allgemein Schallplattenaufnahmen für die zuverlässigeren Quellen früherer Interpretationskonzepte.⁷

In den 1980er-Jahren hatte ich das Glück, eine außerordentlich gut und authentisch erhaltene Welte Philharmonie-Orgel mit einer großen Rollensammlung näher kennenzulernen. Sie stammte aus dem Schloss der Lady Burton in Antibes/Cote d'Azûr. Der Sammler Klaus Fischer hatte sie erworben und 1984/85 vom Originalstandort in die Burg Linz am Rhein überführen lassen. Dort wurde sie von Horst King und seinem Sohn mitsamt ihrem pneumatischen Papierrollenabspielautomaten restauriert. Viele Jahre wurde die Orgel im Museum vorgeführt und funktionierte bis zuletzt ohne größere Störungen. Bedauerlicherweise wurde die ganze Sammlung mit den selbstspielenden Instrumenten noch vor der Jahrtausendwende in die USA verkauft, wodurch diese Welte-Orgel mit der Rollensammlung heute nicht mehr zugänglich ist.

⁶ *Wie von Geisterhand. Aus Seewen in die Welt – 100 Jahre Welte Philharmonie-Orgel*, Red. Christoph E. Hänggi, Seewen [2011], S. 76.

⁷ Die frühesten Schallplattenaufnahmen von Orgelmusik Regers entstanden erst lange nach Regers Tod, und zwar 1927 durch Alfred Sittard (siehe Anm. 20).

*Welte Philharmonie-Orgel der Sammlung Klaus Fischer, Linz am Rhein*⁸

- 1925 für das Schloss der Lady Burton in Antibes an der Côte d'Azur, Frankreich, erbaut, 20 Register, ca. 2500 Papierrollen (inkl. Welte-Mignon)
- 1984 Erwerb durch Klaus Fischer und Einbau ins Musikmuseum Burg Linz am Rhein, Restaurierung durch Horst King
- 1997/98 (?) Auflösung des Museums und Verkauf der Sammlung an die Milhous Collection, Boca Raton, Florida, Vereinigte Staaten von Amerika⁹
- 2012 (?) Erneuter Besitzerwechsel (anonym)

Disposition¹⁰

Pedal (<i>C bis f'</i>):	Manual I (<i>C bis a'''</i>):	Manual II (<i>C bis g'''</i>):
Bourdon douce 16'	Harfe	Flute viennoise 8'
Subbass 16'	Viola d'Orchestre 8'	Viola 8'
Cello 8'	Viola di Gamba 8'	Aeoline 8'
	Basson 8'	Bourdon 8'
	Flöte 4'	Trompette 8'
	Montre 8'	Cor 8'
	Voix celeste 8'	Hautbois 8'
	Flute traverse 8'	Clarinette 16'
		Tremulant
		Voix humaine 8'
		Voix humaine - Echo

Normalkoppeln und II-I super, II-I sub, I super, II super
Festkombinationen, Generalschweller

Da in der dazugehörigen Rollensammlung alle von Reger eingespielten Stücke vorhanden waren, eröffnete sich mir die Möglichkeit, die Wiedergaben auf der EMI-LP von 1961 mit denen der Linzer Welte-Orgel zu vergleichen. Ich entwickelte die Methode der vergleichenden Analyse. Denn jeder ernsthaft an Regers Orgelwerken Interessierte stellt die

⁸ „Ihre Disposition entspricht derjenigen der Aufnahmeorgel von 1909 ohne Glocken und die beiden Posaunen.“ (Kurt Binnerer, *Die Welte Philharmonie-Orgel*, in *Acta Organologica* Bd. 19, 1987, S. 179–207, hier S. 207). Vgl. auch *Museum für mechanische Musikinstrumente Burg Linz am Rhein*, hrsg. von Gesellschaft für mechanische Musikinstrumente K. Fischer mbH., Linz 1986, S. 121.

⁹ Vgl. Gerhard Dangel, *Die Firma Welte und die Welte Philharmonie-Orgeln weltweit – Eine Bestandsaufnahme*, in *Wie von Geisterhand* (siehe Anm. 6), S. 143.

¹⁰ Die Reihenfolge der Register folgt der Spurlage im Skalablock und entspricht somit nicht der Anordnung im Spieltisch.

Frage nach der Authentizität der technischen Wiedergabe von Regers Interpretationen, also die Frage, ob Reger wirklich so gespielt hat. Mit dieser Methode kam ich zu neuen Erkenntnissen über Regers Orgelaufnahmen, die ich unter anderem während zweier Studientage für Organisten in der Mitte der 1990er-Jahre an der Welte Philharmonie-Orgel in Linz vorstellte. Ab 2013 stand dann sogar noch als drittes Instrument die restaurierte Welte Philharmonie-Orgel im Museum für Musikautomaten in Seewen (Schweiz) zur Verfügung, wodurch die Datenbasis für die Analysen nochmals wesentlich erweitert wurde.¹¹ Vom 7. bis zum 10. Mai 2017 fand in Freiburg im Breisgau die Fachtagung der Gesellschaft der Orgelfreunde *Tunes on rolls for the world* statt, bei welcher ich ein Interpretationsseminar anbot. In diesem sollte der Frage nachgegangen werden, inwieweit die vor über einhundert Jahren eingespielten Orgelwerke für unsere heutige Interpretation von Belang sein können. Während Technik und Klang der Welte-Orgel inzwischen in der organologischen Fachliteratur weitgehend untersucht worden sind, steckt die quellenkritische Auswertung der in den Welte-Papierrollen fixierten Musik bis dato noch in den Kinderschuhen. Die Freiburger Tagung führte hierbei zu einer Vertiefung des Wissensstandes.

*

Um zu belastbaren Antworten auf meine Frage nach der Authentizität der Rollenwiedergabe auf einer Welte Philharmonie-Orgel zu kommen, müssen die hierfür wesentlichen Gegebenheiten der pneumatischen Aufnahme- und Wiedergabetechnik der Welte Philharmonie-Orgel kurz dargestellt werden. Anhand von exemplarischen Einzelfällen möchte ich zeigen, dass es mit Hilfe der vergleichenden Analyse von Wiedergaben sowohl „der gleichen“ als auch „derselben“ Rollen auf verschiedenen Welte-Orgeln möglich ist, fehlerhafte Stellen zu identifizieren und die korrekte Version nachzuweisen. Meines Wissens ist diese Methode im Fall von Regers Interpretationen an der Welte Philharmonie-Orgel bisher noch nie angewendet worden. Die vergleichende Analyse war mein erster Ansatz einer methodisch begründeten Auswertung der Reger-Rollen.

Der Aufnahmevorgang

Das Welte-Aufnahmeverfahren mit seiner elektrischen Steuerungstechnik konnte die Tondauer als wesentliches Gestaltungsmittel des Orgelspiels präzise fixieren. Damit wurden Rhythmus, Artikulation und Tempo entsprechend dem Spiel des Interpreten genau aufgezeichnet.¹²

Die Aufnahmesitzungen fanden in einem salonartigen Raum der Firma Welte in Freiburg i. Br. an einer Orgel statt, die sich in der Disposition nicht von den kommerzialisierten Welte Philharmonie-Orgeln unterschied. Sie war lediglich an einen elektrisch gesteuert-

¹¹ Siehe S. 8.

¹² Ausführliche technische Erläuterungen bei Kurt Binnerer, *Die Welte Philharmonie-Orgel* (siehe Anm. 8), S. 179–207 und Daniel Debrunner, *Die Entwicklung des Musikrollenscanners der Berner Fachhochschule, in Wie von Geisterhand* (siehe Anm. 6), S. 35–62.

ten Aufnahmeapparat angeschlossen. Zu diesem Zweck wurden die Schaltimpulse, die vom Spieltisch zum Aufnahmeapparat gesendet wurden, mittels eines Tintenschreibers auf ein gleichmäßig durchlaufendes Papierband aufgezeichnet. Für jede Taste war eine Spur vorgesehen, so dass das Papierband in seiner Breite den gesamten Tastenumfang erfasste. Weitere ‚Spuren‘ waren für die Registrierung vorgesehen. Das Papierband lief von einer Rolle auf eine gegenüberliegende Rolle. Die Rollen waren je nach Dauer des Musikstückes durchschnittlich ungefähr 30 m lang. Hatte der Organist sein Spiel beendet, waren Tempo, Rhythmus, Artikulation, Phrasierung und Registrierung auf dem Papierband durch Tintenstriche fixiert. Ein kurzer Ton war ein kurzer Strich, ein langer Ton ein langer Strich. Die Betätigung des Schwellers und mithin die Dynamik wurde nachträglich durch einen Editor beigefügt (siehe S. 53f.).

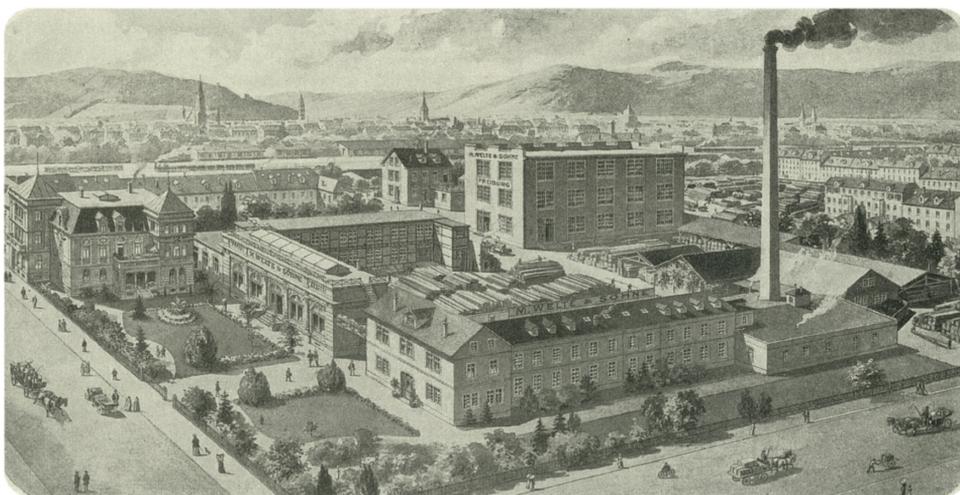


Abbildung 2. Das Firmenareal in Freiburg i. Br., um 1912, zeitgenössischer Stahlstich; links die Villa der Familie Welte, daneben die Aufnahmesäle.

Der Wiedergabevorgang

Damit nun die stolzen Besitzer einer Welte Philharmonie-Orgel die Interpretationen berühmter Organisten in ihrem eigenen Haus hören konnten, wurde aus dem als „erste Mutterrolle“ bezeichneten Papierband mit den Tintenstrichen die „zweite Mutterrolle“ hergestellt. Dabei wurde das Papier genau den Tintenstrichen gemäß von Hand mit Hilfe einer mechanischen Vorrichtung lochförmig ausgestanzt, was mit großer Sorgfalt zu geschehen hatte, denn jede Ungenauigkeit hätte ja zu einer Veränderung der eingespielten Interpretation geführt. Von dieser „zweiten Mutterrolle“ wurden in einem mechanisierten Verfahren die für den Verkauf bestimmten Kopien hergestellt. Welte bot zuletzt über achthundert sogenannte „Künstlerrollen“ an.

Jede Welte Philharmonie-Orgel verfügte über einen Rollenabspielautomaten, der für die gestanzten Papierrollen vorbereitet war. Bei ihm lief das Papierband über den so-

nannten Skalablock, auch Gleitblock genannt, der für jede der einhundertfünfzig Spuren eine viereckige Öffnung enthielt, die mit der pneumatischen Traktur der Orgel verbunden war. Wurden die Öffnungen beim Abspielen der Rolle abgedeckt, befand sich die jeweilige Funktion in „Aus“-Stellung. Traf eine Perforierung auf die Öffnung, wurde durch Zusammenbrechen des Windes die Schaltfunktion ausgelöst, zum Beispiel das Erklingen eines bestimmten Tones. Das Ende der Perforierung steuerte dementsprechend das Ende des Tons. Da jede von Welte verkaufte Rolle eine exakte Kopie der „zweiten Mutterrolle“ war und da die Abspielgeschwindigkeit genormt war (mit Eichrollen einzustellen), reproduzierte jede Welte Philharmonie-Orgel das in der Rolle fixierte Musikstück auf dieselbe Art und Weise.

*

Als ich mich daran machte, möglichen Verfälschungen nachzuspüren und diese dingfest zu machen, wurde mir schnell klar, dass die überzeugendsten Nachweise der Authentizität die eingehende Untersuchung der Mutterrollen sein würde. Aber bis vor wenigen Jahren war nur wenigen bekannt, wo sich diese befanden, von der Zugänglichkeit ganz abgesehen. Die Linzer Welte Philharmonie-Orgel bot mir immerhin die einmalige Gelegenheit, Augen- und Ohrenzeuge einer Rollenwiedergabe an Ort und Stelle zu sein, unter Ausblendung des Mediums einer Tonträger einspielung. Dabei ergaben sich wertvolle Einblicke in die Technik und Bedienung des Abspielapparates. Der damalige Techniker des Museums, Herr Hahn, hatte sich durch die tagtägliche Vorführung der Orgel eine erstaunliche Routine angeeignet, die immer wieder kapriziöse Apparatur zum Laufen zu bringen. Im Nachhinein kann ich es als einen wirklichen Glücksfall bezeichnen, dass ich damals die Möglichkeit hatte, private Tonaufnahmen mit der Linzer Welte Philharmonie-Orgel zu machen, die dann für die Vorbereitung der Freiburger Fachtagung ausgewertet werden konnten.

Mit der Auflösung des Museums und dem Verkauf von Orgel und Rollensammlung in die Vereinigten Staaten von Amerika gehört eine solche Chance der Vergangenheit an. Zu diesem Zeitpunkt war auch die Wipperfürther Welte Philharmonie-Orgel schon längst verkauft worden, und zwar 1970 an den Schweizer Sammler Dr. h.c. Heinrich Weiss-Staufacher (1920–2020), der sie in seinem Museum in Seewen in der Schweiz aufstellen ließ.

Das Schicksal der Wipperfürther bzw. Seewener Orgel ist verwickelter als das der Linzer. Der Saal, in dem sie nach der Restaurierung durch die Firma Orgelbau Kuhn aus dem schweizerischen Männedorf unter der Leitung von Wolfgang Rehn 2007 aufgestellt wurde, ist bereits ihr fünfter Standort. Zudem ist sie bei jedem Standortwechsel verändert worden, darunter fällt eine erhebliche Erweiterung im Sinne der Orgelbewegung.

Nachdem die Welte Philharmonie-Orgel in Seewen 2013 restauriert war, tat sich für mich wieder die Möglichkeit auf, das Thema zu vertiefen. Ein Ergebnis war unter anderem die Planung der Fachtagung in Freiburg. Die Idee dazu hatten Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann und ich schon viele Jahre zuvor entwickelt. Die Restaurierung der Wipperfürther bzw. Seewener Welte Philharmonie-Orgel und die Ergebnisse der dortigen

Welte-Forschung boten nun die Möglichkeit, durch die vergleichende Analyse von Papierrollenwiedergaben zu neuen Einsichten zu gelangen.

Disposition der Welte Philharmonie-Orgel Seewen¹³

Pedal (<i>C bis f</i>):	Manual I (<i>C bis a'''</i>):	Manual II (<i>C bis g'''</i>):
Violonbass 16'	Harfe (<i>G bis h'''</i>)	Wienerflöte 8'
Subbass 16'	Viol d'orchestre 8'	Harmonieflöte 8'
Cello 8'	Gamba 8'	Viola 8'
Posaune 16'	Fagott 8'	Aeoline 8'
Trompete 8'	Flöte 4'	Bordun 8'
Still Gedackt 16'	Principal 8'	Trompete harm. 8'
Clairon 4'	Vox coelestis 8'	Horn 8' ab g
Singend Cornett 2'	Traversflöte 8'	Oboe 8'
	Bourdon 16'	Clarinetten 16' ab g
	Gedeckt 8'	Vox humana
	Rohrflöte 4'	Vox humana-Echo
	Nachthorn 2'	Tremolo
	Mixtur 3-4 f.	Blockflöte 4'
	Trompete 8'	Quinte 2 2/3'
	Glocken <i>C bis g</i>	Terz 1 3/5'
		Sesquialter 2f.
		Quintzymbel 3f.

Normalkoppeln und II-I super, II-I sub, I super, II super.
Festkombinationen, Generalschweller.¹⁴

¹³ Vgl. Christoph E. Hänggi, *Die Seewener Welte-Philharmonie-Orgel*, in *Wie von Geisterhand* (siehe Anm. 6), S. 205. Die Unterschiede zum Wipperfürther Zustand lassen sich ablesen in der Disposition in Kurt Binninger, *Die Welte Philharmonie-Orgel* (siehe Anm. 8), S. 207. Die aus Wipperfürth stammende Welte Philharmonie-Orgel im Museum in Seewen wurde in den 20er- und 30er-Jahren des vorigen Jahrhunderts durch eine große Zahl von der Orgelbewegung inspirierter Register erweitert, die nachträglich auch an den pneumatischen Wiedergabeapparat angeschlossen wurden (Ausbau des 4' und 2'-Bereiches, Aliquote, Mixtur). Diese Orgel gibt die Welte-Künstlerrollen also auch immer mit den der Ästhetik der Orgelbewegung entstammenden Registern wieder, was immerhin eine historisch bedeutende Variante einer Welte-Orgel darstellt. Ob man es allerdings als sinnvoll auffassen soll, das Orgelspiel Regers mit dieser Klanggebung auf CD zu veröffentlichen, wie es die Seewener CD (*The Britannic Organ, Vol. 8: Max Reger*, Oehms Classics OC 847-1) tut (besonders krass in *Benedictus/Tutti-Stelle*), mögen die Leser selbst beurteilen.

¹⁴ Die Register der späteren Erweiterungen sind in Kursivdruck dargestellt.

Diese Orgel wurde anlässlich des Umzugs in das neue Museumsgebäude in Seewen mit einer Computersteuerung ausgestattet. Für eine computergesteuerte Wiedergabe der Welte-Aufnahmen ist es erforderlich, dass ein Programmierer, der über professionelle Fertigkeiten als Organist und professionelle Kenntnisse der Orgelmusikliteratur verfügen muss, die Informationen der Papierrolle vorher in eine digitale Software übertragen hat.

Hier ist nun der Ort zu erklären, wie die Bedienung der Rollenwiedergabe mit dem alten pneumatischen Abspielautomaten (Wipperfürth und Linz) bzw. wie sie computergesteuert (Seewen) vor sich geht.

Pneumatisch (Wipperfürth und Linz)

Vorausgesetzt wird, dass sowohl die Justierung der Spurlage als auch die genormte Abspielgeschwindigkeit mittels der „Eichrolle“ vom Orgelbauer korrekt eingestellt wurden. Der Bediener spannt die Rolle ein und entscheidet über die Registrierung und die Abspielgeschwindigkeit. Er kann wählen zwischen der in der Rolle programmierten oder einer frei ausgesuchten Registrierung. Ebenso kann er die genormte Geschwindigkeit, also wie die Interpreten gespielt haben, oder ein nach Belieben höheres oder niedrigeres Tempo einstellen. Nach dem Start der Papierrolle gibt die Orgel das Musikstück entsprechend den Einstellungen wieder.

Computergesteuert (Seewen)

Diese Steuerung erfolgt nach einem digitalen Programm. In einem ersten Schritt wird die originale Papierrolle gescannt. In einem zweiten Schritt wird auf der Grundlage dieser photographischen Kopie von einer musikkundigen Person das „digital editing“ erstellt. Dabei muss die Grafik der Kopie zuerst interpretiert werden, d. h. die Spuren müssen zugeordnet und die Perforierungen auf Unversehrtheit, Manipulationen, Alterung etc. geprüft werden. Bei Auffälligkeiten oder Zweifelsfällen muss der Editor sich für je eigene Lösungen entscheiden. Sind alle Entscheidungen getroffen, überträgt der Editor sämtliche Einzelinformationen in die „Sprache“ der Software. Diese ist eine elektronische Fixierung der vom Bearbeiter hergestellten Version.¹⁵

Im Fall der Wipperfürther LP war es der Orgelbauer Werner Bosch, der die Orgel für die LP-Produktion vorbereitete. Die Auswahl der Rollen und die Steuerung übernahm Hans Klotz. In der Aufnahmesitzung entschied Klotz über Registrierung und Abspielgeschwindigkeit, und die Rollen wurden in Bewegung gesetzt.

Im Fall der Seewener CD-Produktion konstruierte die Berner Fachhochschule unter der Projektleitung von Prof. Daniel Debrunner den Musikrollenscanner.¹⁶ Das digital editing

¹⁵ Näheres bei Daniel Debrunner, *Die Entwicklung des Musikrollenscanners der Berner Fachhochschule*, in *Wie von Geisterhand* (siehe Anm. 6), S. 35–63.

¹⁶ Ebenda, S. 35.

übernahm David Rumsey.¹⁷ In der Aufnahmesitzung wurde die von ihm erstellte Datei für das jeweilige Musikstück heruntergeladen und die Orgel bei der Aufnahmesitzung durch den Computer gesteuert.

Aus den auf der Freiburger Fachtagung der Gesellschaft der Orgelfreunde vorgestellten Untersuchungsergebnissen seien hier nun zwei Beispiele vorgestellt.

Die für die LP aus Wipperfürth verwendeten Papierrollen sind auch bei den Seewener Aufnahmen verwendet worden („dieselben“ Rollen, nämlich die Mutterrollen aus dem Max-Reger-Institut). Die Linzer Rollen sind „die gleichen“ Rollen wie diese: sie enthalten „dieselben“ Aufnahmen, haben „dieselbe“ Welte-Referenz-Nummer, sind aber andere Exemplare (nämlich kommerzielle Exemplare), also die „gleichen“ Rollen. Für die Digitalversion der CD von Seewen hat man alle zur Verfügung stehenden Rollen unterschiedslos miteinander „verschnitten“, ohne die Herkunft der jeweiligen Versionen zu dokumentieren.¹⁸

Beispiel I. Max Reger spielt *Benedictus* op. 59 Nr. 9 (Welte-Rollen-Nr. 1295)

Für die Analyse dieses Stückes konnten drei Rollenwiedergaben auf Tonträgern verglichen werden:

- 1) LP Wipperfürth 1961 (pneumatischer Abspielautomat),
- 2) private Tonbandaufnahme Arand, Linz 1993 (pneumatischer Abspielautomat),
- 3) CD Seewen 2014 (computergesteuerte Wiedergabe).

In 1) und 3) tritt ein Tonausfall in Takt 31¹⁹ (Sopran auf *b'*) auf. Da es sich in beiden Fällen um „dieselbe“ Orgel (vor und nach der Restaurierung) und „dieselbe“ Rolle handelt, liegt es nahe, dass die Rolle die Tonunterbrechung aufweist. Eine technische Ursache anzunehmen ist plausibel, denn einen eventuellen Spielfehler Max Regers hätten die Mitarbeiter der Firma Welte sicher stillschweigend korrigiert. Die Frage, ob die anderen kommerzialisierten Rollen dieselbe Tonunterbrechung aufgewiesen haben, kann mit den Rollenwiedergaben 1) und 3) nicht beantwortet werden. Mit der Aufnahme an der Linzer Orgel (Rollenwiedergabe 2) klärt sich aber der Sachverhalt: Hier hört man denselben Tonausfall. Damit ist der Beweis erbracht, dass diese Abweichung vom Notentext in der Mutterrolle vorliegen muss. Außerdem ist damit nachweisbar, dass dieser „Fehler“ schon von Anfang an in der Mutterrolle programmiert war und nicht in späterer Zeit hineingeraten sein kann (durch Alterung, Beschädigung oder Manipulation).

Ist die musikalische Bedeutung dieser Tonunterbrechung recht geringfügig, gilt das für die nächste Auffälligkeit nicht. Am Ende des Stückes, Takt 55, spielt Reger in 1) und 3)

¹⁷ Vgl. David Rumsey, *The big picture – Welte's instruments, rolls, recording, digital editing*, in *Wie von Geisterhand* (siehe Anm. 6), S. 79.

¹⁸ Letzteres kann man im Booklettext zu Oehms Classics OC 847-1 nachlesen.

¹⁹ Für Taktangaben gilt: wenn bei Taktangaben Zählzeiten zur Erläuterung erforderlich sind, werden diese hochgestellt als Takt 1⁴ dargestellt – d.h. in von einem Fußnotenzeichen abweichender Typografie.

den ersten Pedalton (*G*) als Viertelnote statt, wie notiert, als Achtelnote. Die Parallelstelle in Takt 21 spielt er demgegenüber korrekt. Die Frage, ob es sich um einen Fehler in der Technik oder in Regers Spiel handelt, müsste offenbleiben ohne die Vergleichsaufnahme 2) aus Linz. Diese beweist, dass die Abweichung weder an der Wipperfürther bzw. Seewener Welte Philharmonie-Orgel noch an der Papierrolle selbst liegt: Die Version des Schlusstaktes ist in allen drei Wiedergaben gleich. Die Mutterrolle enthielt diese Version also von Anfang an. Reger hat es offensichtlich so gespielt, es sei denn, die Untersuchung der Mutterrolle selbst erweise das Gegenteil, sofern an dieser Stelle eine Manipulation festgestellt werden könnte.

Eine weitere Auffälligkeit dieser Reger-Interpretation bietet der Takt 18. Die charakteristischen kleinen Vorschläge (Antizipationen) bei „molto espress.“ sind nicht zu hören. Und zwar in allen drei Rollenwiedergaben nicht. Reger muss es so gespielt haben. Ein notorischer Zweifler könnte vielleicht auf die Idee kommen, der schwerfällige pneumatische Apparat hätte diese Feinheiten nicht wiedergeben können. Auf der Papierrolle mit der Nr. 1046 spielt Alfred Sittard (1878–1942)²⁰ jedoch dasselbe Stück, und hier sind die kleinen Vorschläge so zu hören, wie sie der gewissenhafte Interpret realisiert. Wir können sicher sein, Reger hat die betreffenden Stellen ohne Vorschläge gespielt.

Die vergleichende Analyse der Welte-Rollen-Nr. 1295 hat es ermöglicht, die angeführten Zweifelsfälle in Max Regers eigener Interpretation seines *Benedictus* op. 59 Nr. 9 zu klären und damit ein eindeutigeres Bild von Regers Spiel zu erhalten. Die Konturen gewinnen noch mehr an Schärfe, wenn wir auch im Folgenden die Welte-Rollen-Nr. 1046 hinzuziehen und Regers Spiel mit dem Sittards vergleichen.

Beispiel II. Alfred Sittard spielt *Benedictus* op. 59 Nr. 9 (Welte-Rollen-Nr. 1046)

Diese Welte-Rolle ist nie auf LP oder CD veröffentlicht worden. In meinem Besitz befindet sich eine Eigenaufnahme davon an der Linzer Welte Philharmonie-Orgel. Die Planung für die Freiburger Fachtagung sah vor, die in der Seewener Sammlung befindliche Rolle dieser Aufnahme digitalisieren zu lassen, um einen Rollenvergleich durchführen zu können. Dies erledigte David Rumsey, was uns ermöglichte, die beiden Rollenwiedergaben nicht nur zur Fehleridentifizierung zu nutzen, sondern die Interpretationen von Reger und Sittard auch musikalisch zu vergleichen. Beides stellte sich bei der Tagungsvorbereitung als sehr ergiebig heraus.

²⁰ Sittard war mit Reger seit 1904 persönlich bekannt (https://www.reger-werkausgabe.de/mri_pers_01296.html#bio). Seine Welte Philharmonie-Rollen erschienen zwischen 1913 und 1924. Er gehörte zu den ersten, die Orgelwerke Regers auch für die Schellackplatte einspielten: die Toccata d-Moll op. 59 Nr. 5 (1927 an der Walcker-Orgel der Michaelis-Kirche Hamburg) bzw. die Phantasie über den Choral „Ein’ feste Burg ist unser Gott“ op. 27 (1933 an der Sauer-Orgel der alten Garnisonkirche Berlin). Zu Sittards Einspielung der Toccata vgl. Martin Balz, *Alfred Sittard spielt die Toccata d-Moll op. 59 Nr. 5 von Max Reger*, in *Ars organi* 65. Jg. (2017), 1. Heft, S. 50–52.

In Takt 7 missachtet Sittard die von Reger genau notierte Phrasierung in der Oberstimme, indem er die Überbindung des *es*” zum *as*’ unterbricht und stattdessen auf Schlag 3⁺ mit dem *as*’ neu beginnt. Seewen und Linz stimmen hier exakt überein. Dass mit diesem *as*’ eine neue Phrase beginnt, hat auch Reger mit einem großen Bogen bis Takt 8 genau angezeigt. Indes will er nicht, dass der Phrasenanfang in Takt 7 auch durch ein Absetzen markiert werden soll. Ein solches Absetzen hört man auch heute noch vielfach. Interpretationsgeschichtlich hat sich diese Spielweise im Zuge einer strikten Anwendung der bereits im 19. Jahrhundert von Hugo Riemann (1849–1919) entwickelten Phrasierungslehre in den 1920er- und -30er-Jahren verbreitet. Damit zusammen hängt die Tendenz der Orgelbewegung, die Kompositionsstruktur, besonders die Abschnittsbildung, durch Absetzen, Manualwechsel, Registerwechsel etc. zu verdeutlichen. Auch Karl Straube kann mit seinen Ausgaben in diese Richtung eingeordnet werden. Die Auswertung der entsprechenden Welte-Rollen zeigt, dass beide Interpreten die Stelle sehr unterschiedlich spielen. Hier der Takt 7 des *Benedictus* in Straubes Ausgabe und in der Originalausgabe:

Beispiel 1a. *Benedictus* op. 59 Nr. 9, T. 7–9, in Max Reger, *Drei Orgelstücke* op. 59 Nr. 7–9, „im Einverständnis mit dem Komponisten herausgegeben von Karl Straube“, Leipzig 1912 (Ausgabe Peters Nr. 3286), S. 14.

Beispiel 1b. *Benedictus* op. 59 Nr. 9, T. 7–8, Originaldruck, in Max Reger, *Zwölf Stücke für die Orgel* op. 59, 2. Heft (Nr. 7–12), Leipzig 1901 (Ausgabe Peters Nr. 8758), S. 14.

In der Straube-Version wird der Neubeginn der Phrase auf Schlag 2⁺ durch einen Manualwechsel markiert. Die große Klammer, von Straube in den Notentext eingefügt, suggeriert dem Spieler einen Einschnitt. Offensichtlich ist Sittard von dieser Richtung beeinflusst. Reger notiert aber unmissverständlich, dass er weder Absetzen noch Manualwechsel wünscht.

Reger realisiert auf der Welte Philharmonie-Orgel seine Komposition textgetreu ohne Absetzen und ohne Manualwechsel in Takt 7. Stattdessen markiert er die Phrasen durch eine innere Dynamik, was große Spannungsbögen und einen bruchlosen melodischen Fluss erzeugt.

*

In dieser Phase meiner Auseinandersetzung mit den Welte-Künstlerrollen erkannte ich, dass nur die Untersuchung der Mutterrollen selbst weitergehende Einsichten im Hinblick auf die Bedeutung der Welte-Aufnahmen zutage fördern kann.

Von Anfang an galt mein Interesse ganz vorrangig den 16 Einspielungen Max Regers. Da zwölf Mutterrollen dieser Interpretationen Max Regers glücklicherweise erhalten geblieben sind, sie sind Eigentum des Max-Reger-Instituts in Karlsruhe, wandte ich mich dorthin und erhielt die Möglichkeit, diese Originalrollen, die das Orgelspiel Regers in demselben Augenblick seiner Darbietung aufgezeichnet haben, eingehend untersuchen zu können. In den folgenden Ausführungen werde ich erstmals einige Ergebnisse meiner Nachforschungen vorstellen.

Als ich im Juli 2019 damit begann, die originalen Aufnahmerollen („Mutterrollen“) mit den Orgeleinspielungen von Max Reger in den Räumen des Max-Reger-Instituts zu untersuchen, war dies seit der denkwürdigen Aufnahmesitzung mit Reger an der Welte-Orgel am 28. Mai 1913 noch nie geschehen. Man kann sich leicht vorstellen, in welcher Gemütsverfassung ein Organist, der 58 Jahre vorher sein erstes Orgelstück von Max Reger eingeübt hatte und sich seitdem ein nicht unerhebliches Repertoire von großen Orgel-Opera Regers erarbeitet und in unzähligen Konzerten öffentlich vorgetragen hat,²¹ die originalen Papierrollen in die Hand nahm, die genau in dem Augenblick vom Tintenschreiber des Welte-Aufnahmeapparates beschriftet worden waren, in dem Reger selbst, wenige Meter entfernt, eigene Orgelkompositionen spielte. Die letzten Menschen, die die zwölf Originalrollen bearbeitet und geprüft hatten, waren die Mitarbeiter der Firma Welte selbst. Das Max-Reger-Institut hatte diese Rollen vor über 60 Jahren direkt aus dem Nachlass des langjährigen Firmenmitarbeiters Karl Bockisch erworben.²² Der damalige Leiter des Max-Reger-Instituts, Ottmar Schreiber, setzte alles daran, mit Hilfe dieser Welte-Rollen eine Schallplatte mit dem Orgelspiel Regers zu veröffentlichen, was ihm schließlich auch gelang.²³

²¹ Vgl. <http://theartofgermanorganplaying.net/>.

²² Korrespondenz mit der Witwe Ilse Bockisch im Max-Reger-Institut.

²³ Siehe S. 2f.

Die erhaltenen Archivalien belegen, welch mühselige, viele Umwege und noch mehr Beharrlichkeit erfordernde Recherche es kostete, den Verbleib der wertvollen Originalrollen und ihren Besitzer überhaupt ausfindig zu machen und ihn zum Verkauf zu bewegen. Die Firmengebäude von Welte waren 1944 bei alliierten Bombenangriffen auf Freiburg restlos zerstört worden und das Unternehmen M. Welte & Söhne war schon in der Nachkriegszeit erloschen.

Die in diesem Beitrag zum allerersten Mal präsentierten Untersuchungsergebnisse liefern bereits einigermaßen spektakuläre neue Erkenntnisse über das Welte-System und Einzelheiten in Regers Orgelspiel, stellen aber erst den Anfang der Erforschung dar. Denn die bisherigen Befunde erheischen wieder neue Methoden, die erprobt und verfeinert werden müssen.



Abbildung 3. Max Reger bei der Ankunft am Aufnahmesaal der Firma Welte, 28. Mai 1913. Max-Reger-Institut: Ft. 1913/22

Beginnen möchte ich hier mit einem biographischen Rückblick auf Max Reger als Organist und die Umstände seiner Welte-Einspielungen.

Max Reger hat bald nach seiner Übersiedlung nach München im September 1901 eine intensive Konzerttätigkeit entfaltet, die allein seine physischen Kräfte bis zum Äußersten forderte und ihn an den Rand des Zusammenbruchs brachte, etwa im April 1906 und vor allem im Februar 1914. Wesentliche Antriebskraft für ihn war das Ziel, eine Aufführungs-

tradition seiner Werke zu schaffen; mit Hilfe seiner eigenen Auftritte sollte die musikalische Welt hören können, wie er sich die klangliche Darstellung seiner neuartigen Musik vorstellte. Ganz überwiegend trat er als Kammermusiker und Begleiter von Sängerinnen, Sängern und Instrumentalsolisten, später auch als Dirigent auf. Ab und an waren es auch Solovorträge als Pianist, wobei er selten eigene Klavierstücke, häufiger Präludien und Fugen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* auf die Programme setzte. Es liegt eine unübersehbare Fülle von Konzertkritiken vor, die durchweg davon zeugen, dass Reger als ausübender Musiker eine überaus beeindruckende Persönlichkeit gewesen sein muss.²⁴

Als Solo-Organist indes ist Reger nur wenig öffentlich hervorgetreten; wenn überhaupt, hat er dann vorwiegend improvisiert, jedenfalls nur ganz selten eigene (kleinere) Orgelkompositionen vorgetragen.

Dass er zu Beginn seines Wirkens zuerst mit Orgelwerken, die alle bisherigen Maßstäbe sprengten, Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, steht dazu in einem merkwürdigen Kontrast.

Für die Firma M. Welte & Söhne bedeutete es ein großes Prestige, Max Reger für Aufnahmen eigener Orgelwerke an der Aufnahme-Organ in Freiburg i. Br. gewonnen zu haben.²⁵ In einem Werbeprospekt von Welte ist zu lesen: „Ein besonders wertvoller Besitz des Repertoires sind die Werke des bedeutendsten deutschen Orgelkomponisten der neueren Zeit, Max Reger, in eigener Interpretation, die dadurch der Nachwelt in authentischer Form erhalten bleibt.“²⁶ Zu diesem Zeitpunkt war Reger schon lange nicht mehr der umstürzlerische Neutöner seiner Anfangszeit, sondern stand auf dem Zenit seines Erfolges. Entsprechend stolz war man bei Welte, diese Aufnahmen im Programm zu haben, ein unschätzbare Renommee für das an sich schon sensationelle Welte Philharmonie-Organ-System. Die Zielgruppe für die Künstlerrollen der Welte Philharmonie-Organ umreißt der Firmenprospekt von Welte folgendermaßen:

„Mancher Freund und Liebhaber der Organ, dieser ‚Königin der Musikinstrumente‘, besitzt in seinem Privathaus eine solche, die jedoch ihren hohen musikalischen Zweck verfehlt, weil meist der Künstler fehlt, um dieselbe jederzeit auf Wunsch vollendet zu Gehör zu bringen. Der Besitzer der Welte Philharmonie-Organ ist dagegen in der Lage, im eigenen Heim zu jeder Zeit die herrlichsten Werke der Orgelliteratur in größter Vollendung zu genießen“.²⁷

Da die Anschaffung einer Welte Philharmonie-Organ eine kostspielige Angelegenheit war, blieb das Instrument bis zur Produktionseinstellung in den dreißiger Jahren des 20. Jahr-

²⁴ Vgl. u. a. Ottmar Schreiber (teilw. mit Ingeborg Schreiber), *Max Reger in seinen Konzerten*, 3 Teilbde. Bonn 1981 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 7) und Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XI).

²⁵ Näheres dazu auch in Andreas Arand, *Marco Enrico Bossi als Interpret von César Francks Choral Nr. 3*, in *Ars Organi* 70. Jg. (2022), 1. Heft, S. 33–34.

²⁶ Werbetext der Fa. Welte, in *Museum für mechanische Musikinstrumente Burg Linz am Rhein*, hrsg. von der Gesellschaft für mechanische Musikinstrumente K. Fischer mbH., Linz 1986, S. 118.

²⁷ Ebenda, S. 116.

hundreds einem kleinen Kreis sehr Wohlhabender vorbehalten, die damit ihre private Wohnkultur wirkungsvoll unterstreichen konnten.

Reger spielte am 28. Mai 1913 an der Aufnahme-Orgel von Welte in Freiburg 16 eigene Orgelstücke ein.

Die von Max Reger am 28. Mai 1913 an der Welte Philharmonie-Orgel im Firmengebäude von Welte & Söhne in Freiburg/Br. eingespielten Orgelwerke:

Fuge G-Dur aus op. 56 Nr. 3	Welte-Rolle Nr. 1294
<i>Benedictus</i> Des-Dur op. 59 Nr. 9	Welte-Rolle Nr. 1295
<i>Melodia</i> B-Dur op. 59 Nr. 11	Welte-Rolle Nr. 1296
Canzone Es-Dur op. 65 Nr. 9	Welte-Rolle Nr. 1297
Sieben Choralvorspiele aus op. 67	
Nr. 20 <i>Jesus, meine Zuversicht</i>	Welte-Rolle Nr. 1298
Nr. 23 <i>Lobt Gott, ihr Christen alle gleich</i>	Welte-Rolle Nr. 1299
Nr. 25 <i>Mach's mit mir, Gott, nach deiner Gütt'</i>	Welte-Rolle Nr. 1300
Nr. 33 <i>O Welt, ich muß dich lassen</i>	Welte-Rolle Nr. 1301
Nr. 45 <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i>	Welte-Rolle Nr. 1302
Nr. 50 <i>Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen</i>	Welte-Rolle Nr. 1303
Nr. 52 <i>O wie selig seid ihr doch</i>	Welte-Rolle Nr. 1304
<i>Moment musical</i> D-Dur op. 69 Nr. 4	Welte-Rolle Nr. 1305
Romanze a-Moll op. 80 Nr. 8	Welte-Rolle Nr. 1306
<i>Ave Maria</i> Des-Dur op. 80 Nr. 5	Welte-Rolle Nr. 1307
Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3	Welte-Rolle Nr. 1308
Basso ostinato op. 92 Nr. 4 aus der Orgelsuite g-Moll	Welte-Rolle Nr. 1309

Es ist davon auszugehen, dass Reger den Vortrag seiner Orgelstücke an der Welte Philharmonie-Orgel nicht so vorbereitet hat, wie das konzertierende Solisten tun. Aber schon die Auswahl der Stücke muss er überlegt getroffen haben, denn sie bieten in gewisser Weise einen Querschnitt durch die Ausdrucksbereiche seiner Orgelmusik.

Dass es verhältnismäßig einfache Stücke waren, erklärt sich wohl auch damit, dass er den Übeaufwand gering halten wollte. Und er wusste genau um das Problem, das ein weniger sachkundiges Publikum, und um ein solches handelte es sich bei den Besitzern einer Welte Philharmonie-Orgel, mit seinen Orgelwerken „großen Styls“ stets hatte. Wen könnte es da überraschen, dass sich unter den aufgenommenen Stücken ‚Publikumsrenner‘ wie *Benedictus* und *Melodia* aus op. 59 finden, ersteres das meistgespielte und meistverkaufte Orgelstück von Reger.²⁸ Dabei ist daran zu erinnern, dass Reger auf die Werke aus den Sammlungen (opp. 59, 65, 67, 80, 85 etc.) große Stücke hielt. Hinsichtlich des Opus 85,

²⁸ In seinen Konzerten in USA spielte auch Alexandre Guilmant Regers *Benedictus*. Vgl. Rollin Smith, *Reger's Organs*, in *The American Organist* 56. Jg. (2022), 3. Heft, S. 38–47.

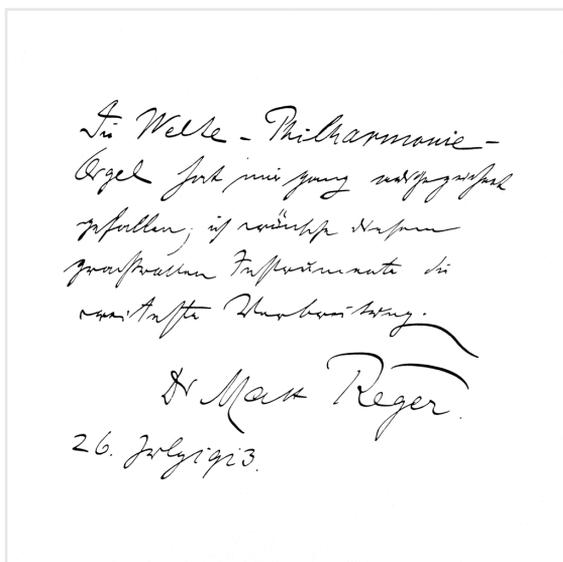


Abbildung 4. Max Regers Empfehlungsschreiben für die Welte-Philharmonie-Orgel Schriften C9, als Faksimile in *Welte. Autogramme berühmter Meister der Tonkunst*, hrsg. von der Firma Welte, New York und Freiburg i. Br. [1914], Blatt 79. „Die Welte-Philharmonie-Orgel hat mir ganz ausgezeichnet gefallen; ich wünsche diesem prachtvollen Instrumente die weiteste Verbreitung.“ Die Datierung 26. Juli 1913, kurz vor seinen Sommerferien in Kolberg an der Ostsee, erklärt sich nicht zuletzt aus der Eile, in der sich Reger am 28. Mai auf der Weiterreise zum Elsäßischen Musikfest in Straßburg befand, wo er am 31. Mai ein Konzert dirigierte.

einer bis heute eigentlich wenig beachteten Sammlung, aus der er das Präludium der Nr. 3 für Welte einspielte, schrieb er an Straube: „Hat Dir Hinrichsen²⁹ schon mein op. 85: Vier Präludien u. Fugen für die Orgel gezeigt! Ich glaube op. 85 wird Dir sehr gut gefallen!“³⁰ Und, ebenfalls an Straube: „Betreff des Programmes der Orgelconcerte möchte ich statt op. 40 I (wie schön leuchtet) lieber einige Choralvorspiele aus op. 67 haben!“³¹ Dass es sich um Konzerte in Berlin und Leipzig handelte, unterstreicht den künstlerischen Wert, den Reger selbst diesen Sammlungen beimaß. Es ist daher nicht sachgerecht zu unterstellen, Reger habe die Stücke aus den Sammlungen selbst nicht ernstgenommen und nur um der Verleger willen geschrieben.

Auf seine solide pianistische Technik, die ihm auch schwierigere Stücke erlaubt hätte, konnte er sich verlassen, aber bewusst war er sich, dass sein Pedalspiel nicht mehr auf der Höhe war. „[...] ich habe vor 20 Jahren wirklich sehr gut gespielt; allein jetzt ist meine Pedaltechnik so sehr ‚ingerostet‘, daß ich mich öffentlich nicht mehr hören lassen kann“, schreibt er im Jahr der Welte-Orgel-Einspielungen an den Herzog von Sachsen-Meiningen.³² Aber es muss so sein, dass er dem keine wesentliche Bedeutung im Hinblick auf die beabsichtigte Aufführungstradition beimaß. Weshalb sonst hätte er sich auf die Orgel-Aufnahmen einlassen sollen?³³

²⁹ Henri Hinrichsen war Inhaber des Musikverlags C. F. Peters.

³⁰ Postkarte Regers an Karl Straube vom 26. 8. 1904, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 10), S. 66.

³¹ Brief Regers an Karl Straube vom 8. 12. 1902, zitiert nach ebenda, S. 36.

³² Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 28. 2. 1914, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig u. Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, S. 570.

³³ Nicht ganz zu vernachlässigen sind möglicherweise auch finanzielle Gründe.

Die Welte-Rollentechnik ließ es nicht zu, eine vielleicht mangelhafte Stelle zu wiederholen. Dies war erst Jahrzehnte später möglich, und die Musiker der Zeit waren darauf gar nicht eingestellt; es galt, die Live-Situation zu bewältigen. So gesehen haben wir es bei Regers Einspielungen mit Live-Aufnahmen zu tun. Die Untersuchung der Mutterrollen zeigt, dass deren Editoren die offensichtlichen Ungenauigkeiten in Regers Pedalspiel nicht korrigiert haben. Die 16 unterschiedlichen Orgelwerke an einem Tag hintereinander so einzuspielen, zeugt in jedem Fall von großer Auftrittsroutine Regers.

Einer größeren Öffentlichkeit wurden Regers Aufnahmen für Welte Philharmonie erst 1961 bekannt, als sie von Electrola unter dem Titel *Max Reger spielt eigene Orgelwerke* veröffentlicht wurden.³⁴ Wie dieses in quellenkundlicher Hinsicht einmalige Dokument in der Fachwelt aufgenommen wurde, mögen einige Beispiele veranschaulichen.

Unmittelbar nach Erscheinen der LP war in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* in einer Rezension zu lesen, die Aufnahme stelle „keine plattentechnische Attraktion dar, aber eine künstlerische Entdeckung. Man hört das für Regersche Musik so typische An- und Abschwellen der melodischen Linien, ihre gegensätzliche romantische Dynamik, ihren Reichtum an Registern. Reger hat ruhige Stücke gewählt, die eine besonders bunte Palette an Registermöglichkeiten und eine weitgespannte Dynamik vom brausenden Fortissimo bis zum verhauchenden Pianissimo zulassen. Die Musikfreunde, die diese Aufnahme als besondere Kostbarkeit ihrer Schallplattensammlung einreihen, werden Reger nicht nur bewundernd, sondern auch kritisch lauschen. Er war ein schöpferischer Interpret, er hat sich über viele seiner eigenen dynamischen Vorschriften und Tempobezeichnungen hinweggesetzt. Diese historische Platte gibt so viele authentische Hinweise für die moderne Reger-Interpretation, daß man sie geradezu als aktuell bezeichnen kann.“³⁵ Bemerkenswert ist hier, dass der Rezensent zuallererst die differenzierte Dynamik anführt. Ob der Rezensent selbst herausgefunden hat, dass sich Reger „über viele seiner eigenen dynamischen Vorschriften und Tempobezeichnungen hinwegsetzt“, worauf Hans Klotz im Plattenbegleittext bereits hingewiesen hatte, bleibt offen.

Das in den 1980er-Jahren neu einsetzende Interesse an Regers Orgelmusik brachte skeptische Beurteilungen der nachgewachsenen Generation hervor. Hermann J. Busch spricht von einem „unbefriedigende[n] Eindruck dieser Aufnahmen“.³⁶ Martin Weyer stellt fest: „Daß wir es nicht mit einem Harmonium (so klingt es fast!), sondern mit einer Pfeifenorgel zu tun haben, ist noch das kleinste Problem [...]“, und weiter: es „bleibt ein erheblicher Rest an Unbehagen angesichts des trüben, kaum durchhörbaren Klanges.“³⁷ Ähnlich wie David Rumsey davon spricht, Reger „seems to be feeling his way, hesita-

³⁴ Siehe S. 2f.

³⁵ E[rich] L[jimmer]t, *Wie hat Reger seine Werke gespielt?*, in *Hannoversche Allgemeine Zeitung* vom 9./10. 12. 1961.

³⁶ Hermann J. Busch, *Max Regers Orgelwelt*, in *Zur Interpretation der Orgelwerke Max Regers*, hrsg. von dems., Kassel 1988, S. 27.

³⁷ Martin Weyer, *Die Orgelwerke Max Regers. Ein Handbuch für Organisten*, Wilhelmshaven 1989, S. 294 und 296.

ting“,³⁸ nennt Weyer Regers Spiel „behutsam-buchstabierend“ und kritisiert, das *Crescendo* sei „holperig“.³⁹ Noch 2005 bezeichnet derselbe Autor Regers Welte-Aufnahmen als „eine völlige Katastrophe, mit der der Meister kaum die C-Prüfung bestanden hätte“.⁴⁰ Hans Schürmann wird sogar sentimental, wenn ihm die Aufnahmen als „ein sicherlich anrührendes Dokument“ vorkommen.⁴¹ Und selbst Hans Klotz spricht im Begleittext der Schallplatte von „Andacht und Innerlichkeit“ in Regers Orgelspiel.

Aus allen Äußerungen spricht Ratlosigkeit, genährt durch Zweifel an der Welte-Technik, aber auch an den Fähigkeiten Regers im Orgelspielen.⁴² Bis heute hat sich daran nichts geändert. Nach über 110 Jahren ist es Zeit, es nicht immer weiter bei dieser Ratlosigkeit zu belassen, sondern Regers Aufnahmen auf den Welte-Rollen ernst zu nehmen und kritisch damit umzugehen. Es ist bezeichnend, dass die beiden LPs aus den 60er- bzw. 80er-Jahren nicht als CD greifbar sind.⁴³ Derzeit gibt es noch eine CD, die leider nicht auf einem authentischen pneumatischen Welte-Abspielautomaten mit Papierrolle, sondern computergesteuert nach vorangegangener Digitalisierung der Rolleninformationen aufgenommen wurde.⁴⁴

*

Dieser Beitrag legt die neuesten Arbeitsergebnisse, die auf meinen Untersuchungen der originalen Mutterrollen des Max-Reger-Instituts beruhen, vor. Zum ersten Mal werden hier Nachweise der genauen Spieltechnik Regers vorgestellt. Dem Max-Reger-Institut

³⁸ Booklet zu *The Britannic Organ, Vol. 8: Max Reger*, Oehms Classics OC 847-1, S. 32.

³⁹ Martin Weyer, *Die Orgelwerke Max Regers* (siehe Anm. 37), S. 180 und 296. Merkwürdigerweise hatte schon Weyers Lehrer Hans Klotz dasselbe Wort „holperich“ in seinem Kommentar auf der LP-Plattentasche verwendet.

⁴⁰ Martin Weyer, *Der orgelbewegte Reger: Ein Stück Interpretationsgeschichte*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVII), S. 687.

⁴¹ Hans G. Schürmann, *Max Reger und die Schallplatte 1973*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 24. Heft (1974), S. 24.

⁴² Nicht nur im Fall Reger wurden solchermaßen abschätzige Urteile bekannt. Auch andere Organisten von Welte-Aufnahmen wurden vielfach ähnlich kritisiert. Ein besonders krasses Beispiel dafür ist der US-amerikanische Sammler Mervin E. Fulton, der mehrere Welte-Orgeln samt einer großen Rollensammlung besaß: “I was disappointed to find that many of the performers were not too polished, and they were not up today’s standards of virtuosity. Some have numerous irregularities in tempo, and you can hear some of the artists hesitantly groping for chords.” Enttäuscht verkaufte er seine ganze Welte-Sammlung. (Mervin E. Fulton, *How the Welte Pipe Organ Rolls were made*, in *Recording the Soul of Music: Welte-Künstlerrollen für Orgel und Klavier als authentische Interpretationsdokumente. Internationales Symposium des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Künste Bern im Museum für Musikautomaten, Seewen SO vom 10./11. März 2013*, hrsg. von Christoph E. Hänggi u. Kai Köpp, Seewen [2018], https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Geisterhand/Recording_the_soul.pdf, S. 167.)

⁴³ *Max Reger spielt eigene Orgelwerke*, EMI Electrola 1 C 053-28 925 F und *Welte Philharmonie-Orgel digital. Gespielt/performed 1911–1928. Aufgenommen/recorded 1986*, Intercord IMT 160.857. Die für die 1986 in Linz entstandene Intercord-CD nicht herangezogenen Einspielungen Regers (allesamt von Verkaufsrollen) haben sich auf Audio-Cassette im Max-Reger-Institut erhalten (KM 8) und liegen als CD-Übertragung im Max-Reger-Institut vor (JS Editions 00285).

⁴⁴ *The Britannic Organ, Vol. 8: Max Reger*, Oehms Classics OC 847-1.

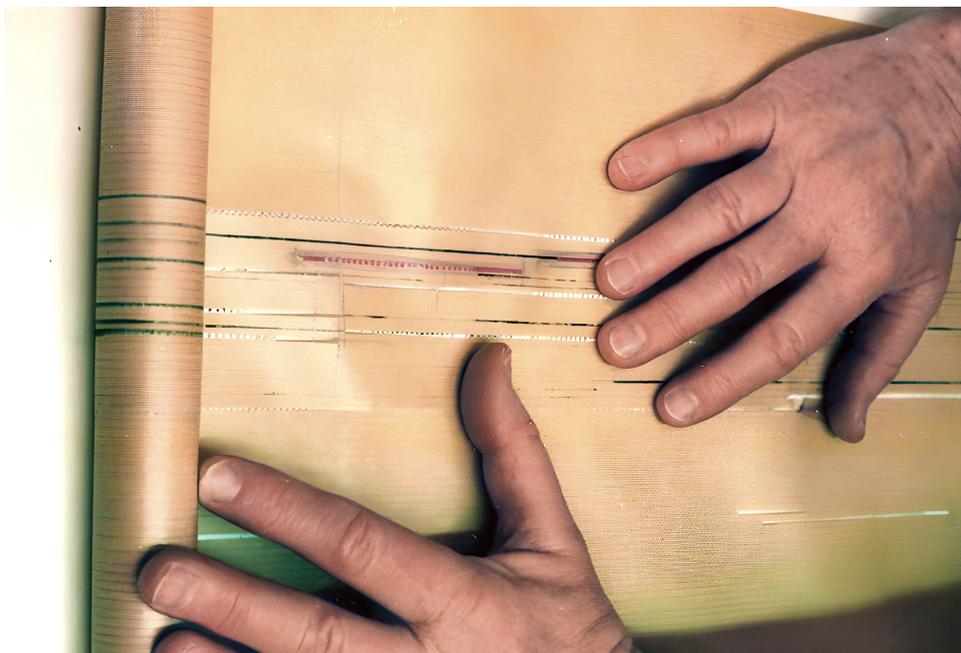


Abbildung 5. Der Verfasser beim Studium der Mutterrollen im Max-Reger-Institut, 30. März 2023. Foto Jürgen Schaarwächter.

und insbesondere Jürgen Schaarwächter danke ich für die Möglichkeit, die entsprechenden Originalrollen in den Räumen des Max-Reger-Instituts in Karlsruhe selbst untersuchen und dokumentieren zu können.⁴⁵

„Die Einmaligkeit der Mutterrolle als Dokument des Orgelspiels von Max Reger besteht darin, dass sie im Gegensatz zu den akustischen Aufzeichnungsverfahren wie z. B. Schallplatte oder Tonband nicht den Klang der Musik, sondern die Tastenanschläge des Interpreten festgehalten hat. Es geht also [...] um die Auswertung der in der Mutterrolle sichtbaren Tastenanschläge. Hier sind besonders die Tondauern relevant, da sie in ihrer Gesamtheit den Rhythmus und die Phrasierung und auch die Artikulation des Interpreten wiedergeben.“⁴⁶

Die Analyse der Mutterrollen ermöglicht Einsichten in das ursprüngliche Spiel Regers ohne die Unwägbarkeiten, die durch eine Wiedergabe-Orgel mit pneumatischem Abspielautomat unvermeidlich sind: deren technischer und klanglicher Zustand, Besonderheiten in Disposition und Aufbau, Eingriffe des Bedieners der Wiedergabe-Orgel, elektronische Eingriffe bei CD-Produktionen usw. Ebenso entfallen alle Unsicherheiten beim Abhören einer Wiedergabe. Die Befunde der Mutterrollenuntersuchung sind daher ungleich be-

⁴⁵ Herr Schaarwächter hat diesen Beitrag außerdem durch viele sachliche Rückfragen und fachliche Kommentare nachhaltig begleitet, ihm gilt ganz besonderer Dank für die sehr umfangreiche und vielfältige Unterstützung.

⁴⁶ Andreas Arand, *Die Edition der Mutterrolle und die „Pedalumschaltpneumatik“ der Welte Philharmonie-Orgel*, in *Das Mechanische Musikinstrument* Nr. 142 (2021), S. 9.

weiskräftiger und nachprüfbarer als alle Feststellungen auf der Grundlage akustischer Tonträger.

Bei meiner Arbeit an den Originalrollen im Max-Reger-Institut habe ich mich davon überzeugt, dass es sich bei den zwölf untersuchten Rollen mit einer Ausnahme um die sogenannten Mutterrollen handelt. Das sind diejenigen Rollen, auf die der Aufnahmeapparat alle Tastenanschläge Regers in demselben Moment seines Spieles mit Hilfe eines Tintenschreibers aufgezeichnet hat.⁴⁷

Wie im Schrifttum allgemein üblich, wurden die Rollenausschnitte von der Seite fotografiert. In den Fotos erscheint die Spur 1 unten, die Spur 150 oben. Auf dem Papier jeder Mutterrolle war schon vor dem Aufnahmevorgang für jede der 150 Spuren eine dünne Linie eingezeichnet, was auch auf den Fotos meist deutlich sichtbar ist. Durch den seitlichen Kamerastandort erscheinen die Taktstriche verzerrt, d. h. die oberen Spuren scheinen kürzer als die unteren, was bei der Fotoauswertung berücksichtigt werden muss und in der Veröffentlichung rückkorrigiert werden konnte. Die Perforierungen erscheinen als weiße Punkte. Die dazwischen liegenden schwarzen Punkte sind die stehengebliebenen Reste der Tintenmarkierungen. Beginn und Ende der Perforierung sind vom Editor mit senkrechten Bleistiftstrichen markiert. Da die Perforierungen jeder der 150 Steuer Spuren eindeutig zugeordnet werden können, besteht über die jeweilige Steuerfunktion kein Zweifel.

Regers Spielhaltung

Beginnen muss man natürlich mit dem Höreindruck. *Melodia* aus op. 59 ist ein sehr bekanntes und charakteristisches Beispiel für Regers Orgelstil. Macht man die Probe aufs Exempel und klickt bei YouTube „Reger Melodia“ an, kann man ein Dutzend Interpretationen davon hören. Legt man die LP von Electrola mit Reger auf, wird sofort ‚ohrenfällig‘: Reger spielt ganz anders.⁴⁸ Seiner Darstellung gegenüber wirken alle anderen auffallend einheitlich, abgesehen von einer gewissen Bandbreite in der Temponahme. Besonders aufschlussreich hierfür ist auch die folgende Interpretation von Reger an der Welte Philharmonie-Orgel.

[Hörbeispiel 3. Max Reger, Moment musical D-Dur op. 69 Nr. 4, gespielt von Max Reger \(Welte-Rolle Nr. 1305\). Einspielung 1961 in Wipperfürth \(LP EMI Electrola 1 C 053-28 925 F\).](#)

⁴⁷ Die Mutterrolle 1306 befindet sich in Seewen, der Verbleib der drei weiteren Mutterrollen 1294, 1299 und 1300 ist unbekannt.

⁴⁸ Bedauerlicherweise gibt es keine korrekte Wiedergabe der Mutterrolle Welte-Nr. 1296 (*Melodia*) auf CD. Die derzeit noch im Handel befindliche CD *The Britannic Organ, Vol. 8: Max Reger*, Oehms Classics OC 847-1 gibt das Stück nicht mit dem originalen pneumatischen Abspielautomaten, sondern computergesteuert in einer falschen Registrierung wieder und es fehlt auf dieser CD sogar ein kompletter Takt, den Reger selbstverständlich gespielt und den die Mutterrolle auch genau aufgezeichnet hat.

Was sind nun die Eigenarten von Regers Orgelspiel?

Ich möchte hier eine mögliche Antwort versuchen und dabei Geschmacksurteile vermeiden.

Wenn die oben angeführten Qualifizierungen das Spiel Regers auf der Welte-Orgel als „vorsichtiges Tasten“ bezeichnen, liegt darin ein Wesenskern der Spielhaltung Regers: alle Ereignisse im musikalischen Verlauf werden vom Interpreten Reger gleich wichtig genommen. Er scheint seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, dass alle Vorgänge in den Kompositionen deutlich präsentiert werden, dass die Hörer den Sinn des musikalisch Gesagten verstehen können. Es ist offensichtlich, dass Reger in den Hörern keine assoziativen Gefühlsregungen hervorrufen will, sondern dass sie Gewinn aus dem Nachvollzug dessen ziehen sollen, was sie hören. Reger setzt keine rhythmischen Impulse, sein Spiel ist unspektakulär, das Gegenteil von ostentativem oder exzentrischem, auf Wirkung berechnetem Spiel.

Wenn einer der früheren Kommentatoren sogar von „Buchstabieren“ spricht, drückt sich darin zwar ein Unwille aus, die Stücke so hören zu sollen, aber jeder Musiker weiß, dass er komplexe Kompositionen ‚buchstäblich‘ buchstabieren muss, um sie sich zu erarbeiten. Die gleiche ‚Arbeit‘ erwartet Reger von den Zuhörern. Ein Zeitzeuge berichtet von einem Auftritt Regers:

„[...] fragte mich Reger, bevor er das Podium betrat: ‚Ja, was soll ich denn spielen?‘ Ich antwortete: ‚Es steht doch auf dem Programm „Fünf Klavierstücke von Reger“‘. Da sagte er lächelnd: ‚Na, da will ich einmal ihren Mitgliedern etwas vorspielen, daß sie sich wundern werden‘. Nun improvisierte er am Flügel, brachte herrliche Themen, von einer Tonart in die andere übergehend. [...] Ein Sturm der Begeisterung setzte ein. Als Reger ins Künstlerzimmer kam, sagte er ganz trocken zu mir: ‚Ob die wohl die Harmonien alle verstanden haben? Vielleicht wird der eine oder andere sagen: ‚Na, der hat manchmal falsch gespielt!‘“⁴⁹

Viele Interpretationseigenarten in seinen Welte-Orgelaufnahmen kann man nach Auffassung des Verfassers mit dieser generellen Intention Regers in Verbindung bringen.

Reger zielt nicht darauf, den Zuhörer zu frappieren, zu überwältigen, zur Bewunderung herauszufordern. Nichts von Virtuosenpose ist zu spüren. Dabei lebte er in der Zeit des reisenden Virtuositums. Nachvollzug seiner neuen künstlerischen Ideen ist ihm wichtig. Sein Spiel hat kein rhythmisches Profil, ein Einhalten des Taktes im Sinne von Auszählen der Notenwerte praktiziert er nicht. Ein charakteristisches Beispiel hierfür findet sich in dem Präludium aus op. 85 Nr. 3 in Takt 35 (vgl. S. 39). Die Viertelnote auf Schlag 1 kürzt Reger auf eine Achtelnote, so dass dem ganzen Takt ein Achtelwert fehlt. Dabei ist zu beachten, dass der Klang auf Schlag 1 einen stark dissonanten Vorhalt auf dem frei einsetzenden Basston *A* bildet, dessen Wirkung durch Regers irreguläre Kürzung sehr geschwächt wird. Überdies ist festzustellen, dass der vorhergehende Takt 34 mit dem Takt 35 eine Sequenz bildet, dessen Schlag 1 auf dem Basston *B* den entsprechenden dissonanten

⁴⁹ Hermann Schleder, *Reger und Coburg*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 4. Heft (1956), S. 14. Schleder bezieht sich auf das Konzert Regers in Coburg am 29. Januar 1914.

Vorhalt eine Stufe höher erklingen lässt. Reger verwischt also durch seine Spielweise die Sequenz. Es geht ihm also offensichtlich nicht um die Verdeutlichung der Parallelkonstruktion der Sequenz und auch nicht um die Hervorhebung der starken Vorhaltswirkung. Gerade um solche Details bemühen sich jedoch heutige Interpretationen.

Wenn man diese Stelle hört, wie sie von Reger gespielt wird, empfindet man den von ihm gespielten rhythmischen „Fehler“ überhaupt nicht störend oder sinnentstellend, sondern als ganz übereinstimmend mit dem musikalischen Geschehen.

Reger trägt jede harmonische Fortschreitung mit Bedachtsamkeit vor und spielt dabei längere Notenwerte oft kürzer, kurze hingegen oft länger. Würde ein Orchester so spielen, würde der Dirigent sicher aufhören, den Takt zu schlagen. Es gibt also kein durchgehaltenes Tempo; die Ereignisse im Notentext sind allein bestimmend für einen eher zurückhaltenden oder eher belebten Duktus im Spiel.

Als weiteres Beispiel hier der Anfang von *Melodia* B-Dur op. 59 Nr. 11 (Welte-Nr. 1296), inklusive der ungefähren Metronomzahlen:

Beispiel 2. *Melodia* op. 59 Nr. 11, T. 1–5, originaler Notendruck, C. F. Peters 1901 inklusive der von Reger gespielten Metronomzahlen.

Andante. (♩ = 66-72) (un poco con moto)
espress.
 Man. I. *ot.*
 Man. II. *sw.*
pp (8; 4) *pp* (8') *sempre ben legato*
 ♩ = ca. 80 66 54 38

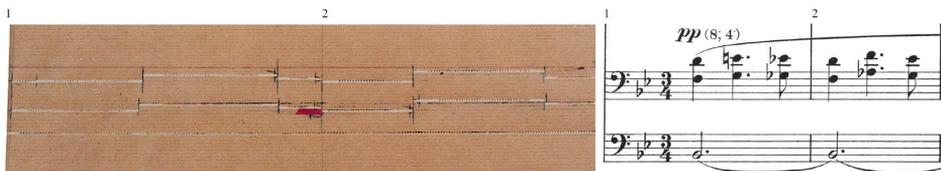
Man erkennt, dass Reger in jedem der Takte 3 bis 5 ein breiteres Tempo anschlägt, so dass der Takt 5 fast dieselbe Zeitdauer beansprucht wie die beiden Takte 1 und 2 zusammen.

Die Begleitstimmen im Man. I und Ped. eröffnen das Stück mit einem zweitaktigen Vorspiel in ruhiger Viertelbewegung, wonach im dritten Takt die Solomelodie in derselben Bewegungsform einsetzt. Der Gesamtsatz im dritten Takt geht dabei in eine komplementäre Achtelbewegung über, um auf Schlag 3 des vierten Taktes die Sechzehntelbewegung einzuführen, die den ganzen ersten Formabschnitt bis Takt 13 ununterbrochen beherrscht. Wie Reger diese Entwicklung in der Komposition an der Orgel realisiert, zeigt die Mutterrolle.

Man erkennt, dass er mit Einsetzen der Solomelodie ein neues, langsames Tempo anschlägt. Man schaue sich die Perforierung des ersten Tons der Solomelodie an, die ‚von Rechts wegen‘ genauso lang sein müsste wie die Perforierung der punktierten Viertelnote der I. H. in Takt 2, sie ist bei Reger aber viel länger. Dies erinnert sehr an die damals berühmten Sänger wie Caruso, Gigli oder Schaljapin, die fast nie das vom Orchester vorgegebene Tempo übernehmen, sondern mit einem ganz anderen Tempo, meist langsamer, ihre Arie beginnen. So Reger in Takt 3 der *Melodia*. Beim Auftreten der Sechzehntel in

Beispiel 3. *Melodia* op. 59 Nr. 11, Welte-Rollen-Nr. 1296, T. 1–5. Rollenausschnitte (Foto Andreas Arand) und originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.

a T. 1–2, I. Manual u. Pedal



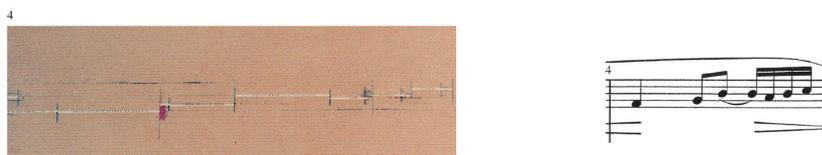
Das Rollenfoto zeigt zwei Takte (1 und 2) auf einem braunen Papier mit horizontalen Linien. Rechts daneben ist der entsprechende Notendruck in Bassklaviatur für zwei Stimmen (I. Manual und Pedal) in 3/4-Metrik. Die Notation ist mit *pp* (8; 4) beschriftet.

b T. 3, rechte Hand, II. Manual



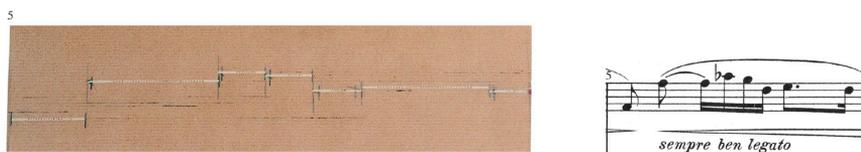
Das Rollenfoto zeigt Takt 3 auf einem braunen Papier. Rechts daneben ist der Notendruck für die rechte Hand in II. Manual in 3/4-Metrik. Die Notation ist mit *espress.* und *pp* (8) beschriftet.

c T. 4, rechte Hand, II. Manual



Das Rollenfoto zeigt Takt 4 auf einem braunen Papier. Rechts daneben ist der Notendruck für die rechte Hand in II. Manual in 3/4-Metrik.

d T. 5, rechte Hand, II. Manual



Das Rollenfoto zeigt Takt 5 auf einem braunen Papier. Rechts daneben ist der Notendruck für die rechte Hand in II. Manual in 3/4-Metrik. Die Notation ist mit *sempre ben legato* beschriftet.

Takt 4 wird er ebenso unvermittelt noch langsamer. Und in Takt 5, wo das sehr ausdrucksstarke auftaktige Sechzehntelmotiv in exponiert hoher Lage erstmals erklingt, spielt er dieses eine Motiv noch einmal langsamer. Die Rollenausschnitte zeigen, dass Reger in jedem der 5 Takte ein anderes Tempo spielt.

Punktierungen spielt Reger nie ausgezählt, sondern immer frei und je nach Konstellation immer anders. Ein Beispiel ist dafür schon der erste Takt. Die punktierte Viertelnote ist bereits einen Achtelwert zu kurz, so dass das ganze Taktgefüge ‚nicht stimmt‘. An dieser einen Note wird schon deutlich, was oben gesagt wurde: lange Notenwerte nimmt Reger oft kürzer als notiert. Zwei weitere Beispiele seien für diesen freien Umgang mit den Tonlängen angeführt. Im Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3 treffen in den Takten 31 und 32 Triolen und Duolen aufeinander. Dabei spielt Reger die Triolenachtel links genauso

schnell wie die Duolenachtel rechts:

Beispiel 4. Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, Welte-Rollen-Nr. 1308, T. 32. Rollenausschnitt (Foto Andreas Arand) und Originaler Notendruck, C. F. Peters 1905.

[Hörbeispiel 4. Max Reger, Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, T. 30–31, gespielt von Max Reger \(Welte-Rolle Nr. 1308\). Einspielung 1961 in Wipperfürth \(LP EMI Electrola 1 C 053-28 925 F\).](#)

Auch die Schlusstakte im Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3 sind exemplarisch dafür. In Takt 61 auf Schlag 3 spielt Reger die in der l. H. erstmals auftretenden Sechzehntel genauso lang, wie die unmittelbar davor erklingenden Achtel:

Beispiel 5. Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, Welte-Rollen-Nr. 1308, T. 61–62¹. Rollenausschnitt (Foto Andreas Arand) und Originaler Notendruck, C. F. Peters 1905.

An diesen Beispielen erweist sich der Wert der Mutterrolle überdeutlich. Denn wenn man diese und ähnliche Stellen auf Tonträgern anhört, neigt man dazu, sich den gespielten Rhythmus zurechtzuhören, während das Bild der Mutterrolle unbestechlich ist.

Das Verhältnis der Tonlängen untereinander ist bei Reger nie einem Metrum unterworfen, sondern immer irrational, was sich in der Rolle an den Längen der Perforationslinien ablesen lässt. Alle hier gemachten Angaben über Tonlängen sind unter dieser Maßgabe als ungefähr zu verstehen.

Diese Freiheit in den Tonlängen, die die notierten Taktverhältnisse verunklaren, scheint ein wesentlicher Faktor in der vielfach kritischen Einschätzung der Welte-Aufnahmen

Regers zu sein. Wer Regers Spiel mit „hesitating“ bezeichnet, wie es David Rumsey tut, missversteht ihn.⁵⁰

Die heutige Interpretationspraxis macht Genauigkeit in der Wiedergabe der Notenwerte im Fall historischer Kompositionen zur Grundbedingung, wodurch aktuelle Wiedergaben von Regers Werken relativ einheitlich wirken. Der Musizierweise Regers liegen aber andere ästhetische Maßstäbe zugrunde. Der Hinweis auf die wahrscheinlich nicht bestandene C-Prüfung überzeugt nicht, solange die Musizierpraxis um 1900 nicht seriöser erforscht wurde und die Kompositionen in Übereinstimmung damit verstanden werden.⁵¹

Phrasierung

Reger hat die Phrasierung, also die Markierung der Sinnzusammenhänge durch Bogen-
setzung, in den Handschriften seiner Orgelwerke sehr akribisch mit roter Tinte einge-
tragen. Als Schüler Hugo Riemanns war er zunächst geprägt von dessen Phrasierungsleh-
re. Ein Kernpunkt für die Wiedergabe ist dabei Riemanns strikter Grundsatz, dass nach
der letzten Note unter dem Bogen abgesetzt werden muss, d. h. es hat dort eine Tonlücke
durch Aufheben der Taste zu erfolgen, um deutlich werden zu lassen, dass eine Phrase
endet und eine neue beginnt: „Die letzte Note unter dem Bogen als Ende des Gedankens
oder Gedankengliedes wird abgesetzt, sofern nicht ausdrücklich weiterer Legato-An-
schluß verlangt ist.“⁵²

Die Analyse der Mutterrollen ergibt nun, dass Reger dies in der eigenen Interpretation
seiner Orgelwerke nicht tut.

Das charakteristische Anfangsmotiv des *Benedictus* op. 59 Nr. 9 mit den abwärts gerich-
teten Zweitongruppen ist jeweils mit Phrasierungsbögen versehen. Reger spielt jedoch
jedesmal legato weiter:

⁵⁰ 52 Jahre vorher hatte Erich Limmert in seiner Zeitungsrezension dieselbe Reger'sche Spielweise als
vorbildhaft für die „moderne Reger-Interpretation“ vorgestellt (siehe Anm. 35).

⁵¹ Regers Loslösung vom Akzentstufentakt und sein freier Umgang mit den Tonlängen in seinen Aufnahmen für
die Welte Philharmonie-Orgel geben Veranlassung zu fragen, inwieweit er damit in eine musikgeschichtliche
Entwicklung eingebunden ist. Zu denken wäre etwa an die progressiven Vorstellungen des Liszt-Wagner-
Kreises vom richtigen Vortrag zeitgenössischer symphonischer Werke, die schon ein halbes Jahrhundert
vor Regers Welte-Aufnahmen Gegenstand des Diskurses waren, zum Beispiel Brendel, Bülow und andere.
Das Reger-Schrifttum scheint sich dieser Fragestellung bisher wenig zugewendet zu haben, jedenfalls was
seine Interpretationen für Welte angeht. Diese Thematik eingehender zu erforschen, bleibt zu wünschen.
Zu Wagners Bedeutung in diesem Zusammenhang vgl. auch Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der
musikalischen Reproduktion*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M. 2005, S. 216–219.

⁵² Hugo Riemann u. Carl Fuchs, *Katechismus der Phrasierung. Praktische Anleitung zum Phrasieren,
Darlegung der für die Satzung der Phrasierungszeichen maßgebenden Gesichtspunkte mittels vollständiger
thematischer, harmonischer und rhythmischer Analyse klassischer und romantischer Tonsätze*, Leipzig 1890
(= Max Hesse's illustrierte Katechismen, Bd. 16), S. 8.

Beispiel 6. *Benedictus* op. 59 Nr. 9, Welte-Rollen-Nr. 1295, Anfangstakte Hauptmotiv, T. 2–3, Rollenausschnitt (Foto Andreas Arand), und T. 1–3, originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.

The image shows a photograph of a Welte-Rollen (roll) for a piano, with perforations for the right hand (r.H.) and left hand (l.H.). Above the roll, two downward-pointing arrows mark the start of phrases in measures 2 and 3. Below the roll is the original musical score for the first three measures of 'Benedictus' op. 59 Nr. 9, marked 'Adagio. (♩ = 64)'. The score includes dynamics like 'ppp' and 'M. III. Ch.' and phrasing slurs.

Die Pfeile markieren die Phrasenanfänge, die Reger lückenlos anschließt. Maßgeblich für die tatsächliche Dauer der Tonanschläge sind die weiß scheinenden Perforierungen. Die kleinen senkrechten Markierungen sind die Positionshilfen des Editors.

Auch *Melodia* op. 59 Nr. 11 ist hinsichtlich der Phrasierung aufschlussreich.

Beispiel 7. *Melodia* op. 59 Nr. 11, T. 1–9, originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.

The image shows the original musical score for 'Melodia' op. 59 Nr. 11, measures 1-9. It is marked 'Andante. (♩ = 66-72) (un poco con moto) espress.'. The score is for two hands: Man. I. (right hand) and Man. II. (left hand). It includes dynamics like 'pp' and 'ppp', and phrasing slurs. The piece is in 3/4 time and B-flat major.

Der Beginn der Solostimme bringt zwei mit Bögen versehene Phrasen. Mit dem hervorgehobenen Oktavsprung in Takt 3, mit dem die zweite Phrase synkopisch ansetzt, wird

die Grundtonart B-Dur verlassen. Sowohl der Oktavsprung des Solo als auch die neue harmonische Entwicklung zeigen überdeutlich die Phrasentrennung an, was die heutige Spielpraxis in Einklang mit Riemann fast immer durch ein Absetzen nach der ersten Phrase nachvollzieht, Reger jedoch spielt legato weiter.

In Takt 8 findet sich wieder ein Aufeinandertreffen von Phrasenende und Phrasenanfang, sogar mit derselben Konstellation des Oktavsprungs auf *f'*. Hier aber notiert Reger ein Absetzen mit einer Sechzehntelpause. Und hier spielt er an der Welte-Orgel eine überlange Pause, indem er den Schlusston *f'* der endenden Phrase um ein Sechzehntel verkürzt und dafür die notierte Pause um ein Sechzehntel verlängert – sozusagen als ungewöhnlichen Ausnahmefall. Umso erstaunlicher, da inkonsequent, ist es, dass Reger an der Parallelstelle in Takt 31, die eine wörtliche Wiederholung des Taktes 8 darstellt, legato weiterspielt und hier die gedruckte Pause missachtet.

Dieses generell unterbrechungslose Spiel Regers findet sich durchgehend bei allen vom Verfasser eingesehenen Mutterrollen im Max-Reger-Institut. In *Melodia* setzt er außer an der eben erwähnten Stelle mit der notierten Pause in Takt 8 an keiner Stelle der Solomelodie ab, in *Benedictus* setzt er im gesamten ersten Teil bis zur Fuge überhaupt kein einziges Mal ab, obwohl dort insgesamt neun Stellen mit Phrasierungsbögen vorkommen, die ein Absetzen nach Riemann suggerieren. Auf diese Weise entstehen lange, in ununterbrochenem Legato geführte melodische Einheiten.

Besonders fällt das unterbrechungslose Spiel bei den Choralvorspielen unter Regers Welte-Aufnahmen auf. Immer dort, wo die Choralzeilen ohne Zwischenspiele aneinanderstoßen, ein alter Phrasierungsbogen endet und ein neuer beginnt, macht Reger keine Zeilenzäsuren, sondern schließt die neue Choralzeile legato an, was ihm die heftige Kritik von Martin Weyer eintrug. Jedoch kommt man nicht um die Einsicht herum, dass es sich dabei ja nicht um Unfähigkeit, Nachlässigkeit oder Unaufmerksamkeit handeln kann, die sich Reger als Interpret erlaubt. Er muss gewusst haben, was er tut und welche Wirkung er damit hervorruft.

[Hörbeispiel 5. Max Reger, Choralvorspiel „Jesus, meine Zuversicht“ op. 67 Nr. 20, gespielt von Max Reger \(Welte-Rolle Nr. 1298. Einspielung 1961 in Wipperfürth \(LP EMI Electrola 1 C 053-28 925 F\)\).](#)

Hugo Riemann hatte bereits 1884 eine theoretische Begründung einer Legato-Ästhetik vorgelegt:

„Das Lebenselement der Musik ist der Ton und das Nicht-tönen (sic!) kann nur als Kontrast Bedeutung erlangen. Der Typus musikalischer Bewegung ist nicht das jedem Tone eine Pause nachsetzende Staccato, sondern das die Pause verbannende Legato. (...) Die Musik kennt die Veränderung der Tonhöhe ohne Unterbrechung des Tonstroms, ja sie lebt so recht eigentlich in dieser; sie kennt das stetige crescendo und diminuendo durch längere Tonreihen und entfaltet darin ihre ergreifendsten Wirkungen“.⁵³

⁵³ Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik – Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, S. 65.

Siegfried Mauser stellt Regers Legatospiel in den Zusammenhang mit seiner Orgelspielpraxis: „Trotz seines ungeheuren Pensums als Pianist könnte man die vorsichtige Behauptung aufstellen, dass für Max Reger doch die Orgel das genuine Instrument gewesen ist [...]. Innerhalb der nicht immer hymnischen Kritik Regers als Konzertpianist taucht dementsprechend als schöne Konstante der allenthalben vermerkte und gerühmte Vorzug eines dichten Legato-Spiels auf, der wohl der Organistenpraxis zugute geschrieben werden kann.“ Mit Verweis auf die „weit gehende Durchchromatisierung“ bei Reger kommt er zu dem Schluss: „Der lineare Sog und damit die Verschmelzung der Halbtonanschlüsse erhält dadurch eine eigene Suggestivität, die in der legato-durchtränkten, in der Tradition Wagners auf organisch-naturhaften Zusammenhang ausgerichteten Musik Regers, deren Dichte im Ablauf oft die Illusion eines gleitenden Klangbandes zu erzeugen trachtet, auffällig oft angebracht erscheint“.⁵⁴

Diese Gesichtspunkte muss man in Anschlag bringen als eine der Ursachen für Regers Tendenz zur Vermeidung von Tonunterbrechungen, jedenfalls zu einem grundsätzlich dichten Legatospiel in den Welte-Aufnahmen.

Bálazs Szabós Behauptung, Reger habe mit seiner Bogensetzung eine Tonunterbrechung entsprechend Riemanns Phrasierungsregel im Sinn gehabt, stimmt daher nicht mit den Tatsachen überein, wenn wir sie auf Regers Welte-Aufnahmen beziehen.⁵⁵

Der emanzipierte Hörer wird Gewinn daraus ziehen, wenn er sich auf diese musikalische Ästhetik zuerst einmal einlässt.

Artikulation

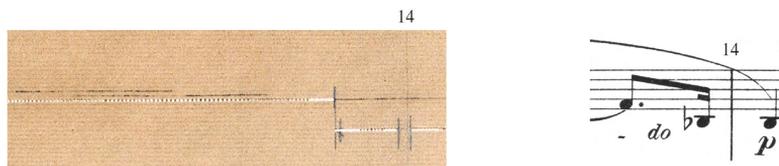
Bei den Welte-Aufnahmen verzichtet Reger in der Artikulation auf jede Feindifferenzierung. Sein Prinzip ist ein durchgehendes Legato und das Vermeiden jeder Tonunterbrechung. Im Notentext sind Stellen mit der sogenannten *note commune*⁵⁶ fast durchgehend mit Bindebögen versehen, wo nicht, spielt Reger zusätzliche Bindungen. Bei Tonwiederholungen in Melodiestimmen kann man beobachten, dass Reger die als melodisches Moment wichtige Tonwiederholung mit minimalem Aufheben spielt, so, als wollte er trotz Tonunterbrechung einen Legato-Eindruck hervorrufen. Walter Giesecking hat eine ähnliche Technik für das Mozart-Spiel auf dem Klavier praktiziert, mit der Tonwiederholungen ohne das rechte Klavierpedal lückenlos möglich sind. Hier ein Beispiel, das die Kürze der Tonunterbrechung bei Reger zeigt:

⁵⁴ Siegfried Mauser, *Chromatik und Haptik. Ein essayistischer Epilog*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVII), S. 690.

⁵⁵ Balázs Szabó, *Zur Orgelmusik Max Regers*, Diss. Utrecht 2015, Bonn 2016 (= Studien zur Orgelmusik, Bd. 5), S. 65.

⁵⁶ Gemeinsame Note in verschiedenen Stimmen. Vgl. auch Andreas Arand, *Marco Enrico Bossi, als Interpret von César Francks Choral Nr. 3*, in *Ars Organi* 70. Jg. (2022), 1. Heft, S. 37.

Beispiel 8. *Melodia* op. 59 Nr. 11, T. 13–14, r. Hand, I. Manual, Welte-Rollen-Nr. 1296, Rollenausschnitt (Foto Andreas Arand) und originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.



Übrigens habe ich vor der Analyse der Mutterrolle geglaubt, Reger habe hier überhaupt nicht abgesetzt, sondern übergebunden. Dies einfach deshalb, weil der künstliche Nachhall (zur Erzeugung von Kirchenatmosphäre) auf der LP-Wiedergabe die feine Anschlagsnuance Regers unhörbar macht. Aus quellenkundlicher Sicht muss unbedingt gefordert werden, dass eine künftige korrekte CD-Reproduktion Regers Spiel ohne künstlichen Nachhall bietet. Die Welte Philharmonie-Orgel ist keine Kirchenorgel, sondern ein Instrument sui generis.

Regers Orgelspieltechnik

Regers Anschlag der Hände in Bezug auf sorgfältige Tonverbindungen ist wesentlich genauer als beim Pedalspiel. Im Manualspiel ist durchgängig ein gutes Legato festzustellen, es zeigen sich jedoch immer wieder kleine Tontrennungen, die nicht den Eindruck von Absichtlichkeit machen, eher den von Zufälligkeit.

Im Pedalspiel kann man hingegen nicht von einem sorgfältigen Legatoanschlag sprechen. Reger scheint sehr oft mit der Fußspitze von Taste zu Taste gerückt zu sein und sich dabei Zeit gelassen zu haben (Beispiel 9).

Es bleibt anzumerken, dass die Aufzeichnung des Welte-Aufnahmeapparates den Pedalanschlag genau festgehalten hat und dass Welte, um den selbstgestellten Anspruch von Authentizität zu erfüllen, die Mängel im Pedalspiel nicht korrigiert hat, was technisch leicht möglich gewesen wäre.⁵⁷ Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Editoren vereinzelt bei Positionswechseln der Hände, z. B. beim Übergang zu einem anderen Manual, die zwangsläufig entstehende kleine Unterbrechung durch Verlängerung der Perforierung unauffälliger gemacht haben. Solche Stellen bedürfen aber noch genauerer Nachforschung. Dasselbe gilt für Stellen, an denen Bearbeitungsspuren zu sehen sind, die auf Korrekturen von Tastenanschlägen hinweisen.

⁵⁷ Dass die Welte Philharmonie-Abspielorgel aus technischen Gründen Pedaltöne in manchen Fällen jeweils etwas zu früh ansteuert, wurde bereits oben unter dem Stichwort Pedalvorverschiebung erläutert (siehe S. 4).

Beispiel 9. *Melodia* op. 59 Nr. 11, Welte-Rollen-Nr. 1296, T. 33–34. Rollenausschnitt (Foto Andreas Arand) und originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.

Die linke Hand spielt Reger sehr legato, hingegen sieht man besonders auffallende Tonunterbrechungen in den Terz-/Quart-Fortschreitungen der Pedalstimme.

Die Wiedergabe des Notentextes

Reger spielt seinen eigenen Notentext notengetreu. Das trifft vor allem auf die Partien mit polyphoner Schreibweise zu. Das ist bemerkenswert, da der polyphone Satz ja schwieriger zu spielen ist als der akkordische. Kleinere Abweichungen davon scheinen durchweg unabsichtlich unterlaufen zu sein.

Zwei besondere Abweichungen findet man im Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, und zwar jeweils an Stellen mit Stimmkreuzungen (Beispiel 10). In beiden Fällen spielt Reger die Stimmkreuzungen nicht wie notiert, sondern oktaviert die sich kreuzenden Stimmen so, dass Akkordgriffe entstehen, die der ausgearbeiteten, konsequenten Stimmführung zuwiderlaufen. Die Harmonien bleiben dabei gleich, die Stimmführung geht jedoch verloren. Darf man daraus schließen, Reger ist eigentlich Harmoniker und die Polyphonie zweitrangig? Spielspsychologisch ungewöhnlich ist in jedem Fall, dass er aus dem Notenbild sofort die Akkordgriffe herausliest, wogegen ein normaler Blattspieler versuchen würde, die optisch erkannten Noten für sich zu greifen.

Beispiel 10a. Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, T. 23–28. Originaler Notentext (C. F. Peters 1905)

Beispiel 10b. Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, T. 23–28 mit den vom Verfasser aus den Perforierungen der Mutterrolle in Noten übertragenen Tastenanschlägen Regers (Computersatz: Wolfgang Birtel).

Einen anderen Fall haben wir im *Benedictus* aus op. 59 vor uns. Hier handelt es sich bei *più vivace* zwar um eine akkordische Stelle, aber die Akkordrückungen sind mit der Gegenbewegung von rechter zu linker Hand sozusagen polyphonisiert (Beispiel 11).

Hier wird noch evidenter, wie Reger die logische Stimmführung in Akkordgriffe und einfache Parallelführung umwandelt. In Regers Bewusstsein ist der Stimmführungsaspekt sekundär.

Die Übertragung der Tastenanschläge Regers an dieser Stelle zeigt noch weitere Abweichungen vom Notentext. Er hat die Gewohnheit, Akkordtöne zusätzlich zum Notentext zu verdoppeln und den Satz so volltönender zu machen. Inkonsequenzen in der Stimmführung, die dadurch entstehen, nimmt er in Kauf. In allen untersuchten Mutterrollen finden sich viele solcher Verdoppelungen, die beim Anhören von Tonträgern sehr unauffällig sind.

Zwei weitere Beobachtungen seien angefügt. In den Takten 41 und 42 verlängert Reger die Schlussstöne des Pedalmotivs. In Takt 41 führt das zu einer nicht sinnvollen Dissonanz zur Oberstimme. In den Takten 45–47 erkennt man an den vom Verfasser hinzugefügten kleinen Legatobögen, die Regers Anschlag zeigen, dass er bei Akkordfolgen die Angewohnheit hat, zwei Akkorde zu verbinden und vor dem nächsten abzusetzen. Die entstehenden Lücken widersprechen aber den Phrasierungsbögen der rechten Hand. Das lineare Moment der Phrasierung und der Stimmführung ordnet Reger den Akkordgriffen unter.

Beispiel 11a. *Benedictus* op. 59 Nr. 9, T. 41–46. Originaler Notentext (C. F. Peters 1905).

Più vivace $\text{♩} = 130$

cre scen do Man. II

ff

Beispiel 11b. *Benedictus* op. 59 Nr. 9, T. 41–46 mit den vom Verfasser aus den Perforierungen der Mutterrolle in Noten übertragenen Tastenanschlägen Regers (Computersatz: Wolfgang Birtel).

Più vivace $\text{♩} = 130$

verspätet
pünktlich

Die Beispiele zeigen, dass Reger bei seinen Abweichungen vom Notentext die Harmonien selbst nicht verändert, sondern nur anders greift. Ausnahmen davon gibt es jedoch. In *Benedictus*

Beispiel 12. *Benedictus* op. 59 Nr. 9, T. 1–11, originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.

Adagio ($\text{♩} = 64$)

Manual.

Pedal.

ppp *M. III. Ch.* *M. II. (Sings)* *pp sempre M. III. Ch.*

ppp *pp*

(8, 16)

erklingt in Takt 9 auf Schlag 1⁺ der D7 mit Grundton *E*. Auf Schlag 2 folgt ein (sic!) Sixte ajoutée auf *g*, der sich regulär in den D7 auf *a* auflöst. Der Sixte ajoutée ist bekanntlich immer subdominantisch. Reger spielt diesen Klang nicht, sondern greift statt *d* (übergebunden aus dem vorherigen Akkord) ein *cis*. Damit entsteht aus dem Sixte ajoutée ein verminderter Septakkord, der ja dominantisch ist. Im harmonischen Ablauf ist das eine erhebliche Veränderung.⁵⁸

Vortragsbezeichnungen

Die Vortragsbezeichnungen *stringendo*, *ritardando*, *espressivo*, *agitato* hat Reger in den Manuskripten rot eingetragen. Es ist aufschlussreich, wie er solche Stellen in seinen Welte-Aufnahmen gestaltet.

Stringendo und *Ritardando*

Hugo Riemann hat in seiner Phrasierungslehre unterstellt, jede musikalische Phrase bewege sich mit einem *Stringendo* zu ihrem Kulminationspunkt, um dann mit einem *Ritardando* in den Ruhepunkt ihres Verlaufs zu münden. An vielen Stellen in seinen Orgelwerken ist Reger entsprechend verfahren, indem er diese Vortragsbezeichnungen mit roter Tinte eingetragen hat. In den Welte-Aufnahmen setzt er diese Vortragsbezeichnungen sehr eigenwillig um.

Ein *molto stringendo* findet sich in Takt 19 der Oberstimme des *Benedictus* (Beispiel 13). Die Tonlängen bleiben hier bei Regers Welte-Rolle jedoch ganz gleich; sie müssten eigentlich wegen des *Stringendo* kürzer werden. Das werden sie aber erst beim nachfolgenden *a tempo*, gerade umgekehrt also, als der Notentext angibt.

Ein im Notentext vorkommendes *Ritardando* spielt Reger in seinen Welte-Aufnahmen in einer ihm eigenen Art. Sie besteht darin, ab einem bestimmten Punkt im Bewegungsablauf alle Töne länger zu spielen. Ein *Ritardando* führt Reger also nicht als stetiges Langsamer-Werden aus.

Bei *poco rit.* in Takt 21 des *Benedictus* wird Reger nicht langsamer, sondern es ist der Einsatz der Achtelbewegung der Oberstimme, der ihn die Achtel alle etwas länger spielen lässt. Den letztmaligen Neueinsatz des Hauptmotivs bei *a tempo* in Takt 22 verzögert er

⁵⁸ Das *B* ist die None des verkürzten Dominantseptnonakkordes auf dem nicht klingenden Grundton *A*.

Beispiel 13. *Benedictus* op. 59 Nr. 9, T. 16–24, Originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.

nicht mit dem davorstehenden *poco rit.*, sondern spielt im Gegenteil darauf zu. Dasselbe tut er drei Takte später, indem er den letzten Schritt der Achtelbewegung zum Schlussakkord des ersten Teils sogar kürzer (!) als die vorherigen Achtel spielt. Der Schlussakkord kommt also überraschend schnell und Reger kürzt ihn auch noch fast um die Hälfte. Schaut man sich die Akkordfortschreitungen hier an, entdeckt man, dass dieses ‚Darauf-zu-Spielen‘ immer dort stattfindet, wo die Akkorde einander in konventioneller Quintverwandschaft folgen. Bei *poco rit.* in Takt 21 ist es ein ganz einfacher Dominantseptakkord auf *As*, der sich regulär mit dem charakteristischen Quintfall im Bass in seine Tonika Des-Dur auflöst. Zwei Takte später bei *sempre rit.* mündet die vielfache chromatische Akkordrückung der linken Hand auf dem Tonika-Orgelpunkt *Des* in einen (für die Zeit um 1900) sehr einfachen Vorhaltsklang, geradezu eine ‚Allerweltsch Harmonik‘, um im ‚seeligen Des-Dur-Pianissimo auszuhauchen‘. Welche Gelegenheit, um im romantischen Parfüm zu schwelgen! Doch was tut Reger an der Orgel? Er handelt die Kadenz kurz und bündig ab. Sobald die Akkordfortschreitungen seiner Kompositionen in die vertrauten Gefilde der Quintverwandschaft samt ihrer charakteristischen Dissonanzen geraten, schrillen bei ihm die Alarmglocken: Sporen für den Ritt nach links!⁵⁹

In Takt 47 desselben Stückes setzt ein zweitaktiges *sempre rit.* ein. Die Tempobezeichnung ist hier immer noch *Più vivace*. Bis Takt 49 spielt Reger aber kein *Ritardando*: die Viertelnoten sind bei ihm während des ganzen *sempre rit.* gleich lang. Auch das *espress.* in Takt 49 schlägt sich nicht in Tondehnungen nieder. Erst in Takt 50¹ sind die Viertel etwas länger, und selbst im folgenden *Adagio* sind die Viertel nur geringfügig länger. Das ändert sich erst bei *rit.* in Takt 54², dort dehnt Reger die Achtel aber gleich um fast das Doppelte. Regers *Ritardando* ist also kein stetiges Verlangsamen, sondern ein ‚Umschalten‘ in den Tonlängen.

Und wie im ersten Teil dieses Stückes setzt der Schlussakkord trotz *rit.* nicht verzögert

⁵⁹ Vgl. Regers Äußerung „Ich reite unentwegt nach links!“, in ders., *Degeneration und Regeneration in der Musik*, in *Neue Musik-Zeitung* 29. Jg. (1907/08), 3. Heft, (31. 10. 1907), S. 49–51, hier S. 51.

ein, sondern im Gegenteil: die Achtelnote vor dem Schlussakkord ist wieder kürzer als die Achtelnoten der linken Hand desselben Taktes: es ist ein fast wörtliches Zitat des Taktes 21!

Beispiel 14. *Benedictus* op. 59 Nr. 9, T. 46–55, Originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.

Espressivo

In *Benedictus* steht die Angabe *dolciss. ed espress.* an der sehr ausdrucksstarken Stelle in Takt 8³, mit dem die Viertelbewegung hervorhebenden 8' im „M. II“ (Beispiel 12). Diese Viertelbewegung unterstreicht Reger nicht mit Tondehnungen, sondern spielt diese Viertel sogar kürzer als die Viertel im vorhergehenden Takt 7, um dann in Takt 9 wieder zu denselben Tonlängen wie von Takt 7 bis 8³ zurückzukehren. Schaut man sich die Struktur des Satzes an, stellt man die Übereinstimmung von Takt 7 und Takt 9 in der Tonkonstellation ♩ fest. Regers Tonlängengestaltung folgt also nicht der Metrik, sondern den Gegebenheiten der Satzstruktur.

In den Takten 15 und 17 folgen dann zwei *espressivo*-Angaben dicht hintereinander, in Takt 17 verstärkt zu *molto espress.* An beiden Stellen verändert Reger die Tonlängen überhaupt nicht. Die Länge der Tonperforierungen bleibt in den Takten 13–18 ungeachtet der Ausdrucksbezeichnungen gleich. Ein Gegenbeispiel stellt der Takt 3 von *Melodia* dar (vgl. S. 25, Beispiel 3b). Den Einsatz des Solo der rechten Hand dehnt Reger und markiert die Stelle mit *espress.*

In Regers Welte-Rolle des Präludiums F-Dur aus op. 85 Nr. 3 (Welte-Nr. 1308) sieht man sich wiederum mit einer ganz anderen Spielweise des Komponisten konfrontiert. Hier lässt sich erkennen, dass die *Espressivo*-Angaben eine Funktion für die Verdeutlichung des Formablaufs haben. Daher soll hier ein Blick auf die Form vorangestellt werden.

Beispiel 15. Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, originaler Notendruck, C. F. Peters 1905, S. 18-20.

48

Praeludium.

Op. 85 No 3.

Andante.

III. Man. (Ch.)
pp (immer mit Schwellen)

Manual.

Pedal.

9

pp

sempre espressivo

molto

ppp

16

un poco agitato

ppp

crec.

scen.

do mf

sempre

pp

mf

pp

The image displays three systems of musical notation for an organ piece, likely by Max Reger. Each system consists of three staves: a right-hand treble staff, a left-hand bass staff, and a central console staff. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines. The first system (measures 19-28) is marked *espress.* and *molto*, with dynamics ranging from *pppp* to *mp*. The second system (measures 29-35) features dynamics from *mp* to *f*. The third system (measures 36-45) includes markings for *poco strin.*, *molto espress.*, *Gen. do*, and *a tempo*, with dynamics from *p* to *ff*. The score concludes with a *pp* dynamic marking.

20
42

50

57

ppp
ad.
ppp

ppp
ppp
ppp

ppp
ppp
ppp

sempre espress.
sempre rit.
molto
f
ppp

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 20-42) features a complex texture with multiple voices, including a prominent right-hand melody with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics range from *ppp* to *ad.*. The second system (measures 50-57) continues the intricate texture with similar rhythmic patterns and dynamics, including *ppp* and *pp*. The third system (measures 57-64) introduces a *f* dynamic and includes performance instructions such as *sempre espress.*, *sempre rit.*, and *molto*. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings throughout.

Das Präludium weist eine A-B-A-Form auf, die mit ihrer motivischen Verarbeitung Merkmale der Sonatenform (in Miniaturformat) erkennen lässt:

Exposition:	T. 1–29
Durchführung:	T. 29–41
Reprise:	T. 41–64

Für die hier interessierende Exposition schlage ich folgende Formgliederung vor:

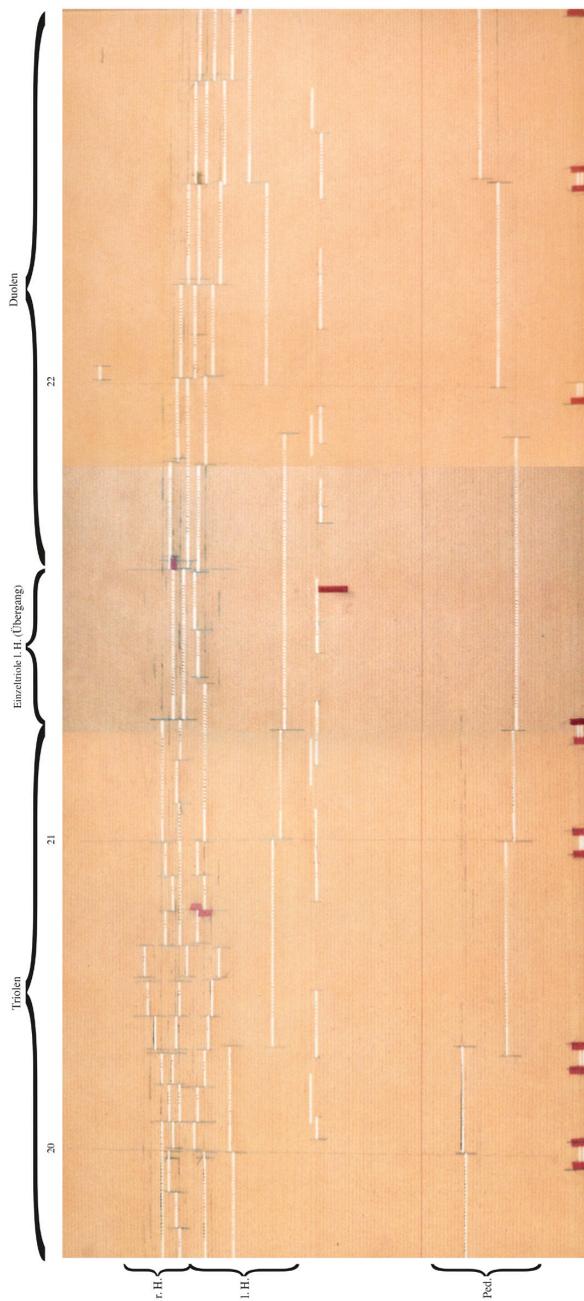
T. 1–9	Phrase
T. 9–13	erste (verkürzte) Phrasenwiederholung (Terzmotiv, Orgelpunkt, Fünfstimmigkeit)
T. 14–21	Gegenphrase (Fünftön-Motiv/Triolen/Vierstimmigkeit)
T. 22–29	zweite, variierte Phrasenwiederholung (Terzmotiv, Fünfstimmigkeit)
T. 29	Beginn der Durchführung

Die zweite Phrasenwiederholung in den Takten 22–29 ist bemerkenswerterweise nicht eine Wiederholung der Gegenphrase, sondern eine der ersten Phrase. Die Takte 9–13 und die Takte 22–29 stellen also zwei Versionen einer variierten Phrasenwiederholung dar.

Nun kann man beobachten, dass Reger diesen beiden Phrasenwiederholungen die gleichlautende Angabe *sempre espressivo* zuteilt (Takte 10–21) und damit die Formabschnitte kenntlich macht. Wie Reger diese Stellen in seiner Welte-Aufnahme spielt, ist stupend: in beiden Formabschnitten spielt er die Achtel erheblich langsamer als in den davor bzw. dahinter liegenden Abschnitten. Die Perforierungen der Achtel ab Takt 22 mit Auftakt sind sogar genauso lang wie die Perforierungen der Viertel in Takt 19, das heißt, Reger spielt die Phrasenwiederholung bei *sempre espressivo* doppelt so langsam wie die Gegenphrase unmittelbar vorher (Beispiel 16). Im Gegensatz zu den Takten 30–32 desselben Stückes (vgl. S. 26) spielt Reger damit in demselben Stück im Abstand von nur 11 Takten zwei verschiedene rhythmisch unstimmmige Konfrontationen von Triolen und Duolen.

Die gedruckten Notenwerte haben in seiner Wiedergabe an der Orgel eine ganz andere Bedeutung, als sie die traditionelle Taktnotierung suggerieren mag. Die bei Reger überbordenden Interpretationsangaben dienen offensichtlich dazu, den ausübenden Musikern die Neuartigkeit seines Taktverständnisses zu verdeutlichen. In der Fülle der Werkanalysen im Reger-Schrifttum finden sich überall Beispiele dafür, dass Autorinnen und Autoren von der Prämisse ausgehen, der Akzentstufentakt sei auch noch für Reger verbindlich gewesen. Dies ist nicht mehr aufrecht zu erhalten. Das heißt natürlich nicht, dass bei Reger keine traditionelle Metrik mehr vorkäme. Im Gegenteil finden sich häufig Rückgriffe auf die traditionelle Metrik, das Zukunftspotential bei Reger liegt aber in dem, was der Begriff der musikalischen Prosa umschreibt. Diese Tatsache muss in entsprechenden Analyse-

Beispiel 16. Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, Welte-Rollen-Nr. 1308, T. 19³-22², Rollenausschnitt (Foto Andreas Arand) und T. 20-22², originaler Notendruck, C. F. Peters 1905.



20

sempre espress.

pp

molto

pp

ergebnissen berücksichtigt sein.⁶⁰ Daher rührte auch seine bis zur Manie getriebene Auftrittsaktivität, um eine Aufführungstradition seiner Musik zu bewirken. Denn er machte allenthalben die schmerzliche Erfahrung, dass seine Kompositionen entstellt wiedergegeben wurden und viele Musiker an ihren alten Gewohnheiten, d. h. den Grundsätzen des Akzentstufentaktes, festhielten. Bereits 1902 äußert er in einem Brief an den Verleger Constantin Sander: „Es sind bei meinen Werken weniger die technischen, als meine harmonische Melodik, welche zum Kapieren Schwierigkeiten machen“.⁶¹ „Das eigentliche Reger-Problem dürfte zu Lebzeiten des Komponisten wie heute bei seinen Interpreten, den schreibenden und spielenden, liegen.“⁶² Viele Artikel weisen auch darauf hin, daß Reger von dieser Abhängigkeit vom Interpreten wohl wußte und aus diesem Bewußtsein heraus so unermüdlich darum bemüht war, selbst eine Interpreten-Tradition zu schaffen: daher wohl seine Konzertreisen bis zum Umfallen, daher auch seine manchmal als übertrieben empfundenen Aufführungsanweisungen.“⁶³

Die erläuterten *Espressivo*-Stellen werfen die Frage auf, welche interpretatorische Umsetzung Reger mit diesen Ausdrucksangaben im Sinn hatte. Ein Rubato-Spiel offensichtlich nicht. Es ist üblich geworden, statt Rubato den Begriff Agogik zu gebrauchen. Diesen Begriff hat Hugo Riemann eingeführt. Er bezeichnete damit kleine Tondehnungen auf metrisch betonten Zeiten, die den Zweck hatten, die Taktstruktur deutlich zu machen.⁶⁴ Diese Prinzipien blieben ja noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch bestimmend. Reger gehörte zu einer Generation, die sich hiervon löste, was sich besonders in der melodischen Gestaltung auswirkte. Susanne Popp spricht daher von ‚musikalischer Prosa‘ bei Reger:

„Er [Reger] konstruiert seine Melodien aus kleinsten motivischen Bestandteilen, die ständig weiterentwickelt, permanent variiert werden; die Melodien werden nicht durch regelmäßige metrische Akzente aufgeteilt, sondern die Akzente wechseln in ihrer Lage innerhalb des Einzeltaktes, ohne dabei als Synkopen empfunden zu werden. Hierdurch wie durch den konsequenten Verzicht auf abrundende Wiederholungen erhält Regers Melodik ihren frei-strömenden Charakter, der noch durch den ständigen Wechsel der Harmonik verstärkt wird: sie wird zur ‚musikalischen Prosa‘.“⁶⁵

⁶⁰ Vgl. z. B. Egon Voss, *Zu Regers Bach-Variationen op. 81*, in *Reger-Studien* 7 (siehe Anm. 2), S. 222.

⁶¹ Brief Regers an Constantin Sander (Verlag F. E. C. Leuckart) vom 17. 7. 1902, zitiert nach *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 94.

⁶² Hanspeter Krellmann, *Leere und Lüge oder geniale Musik? Bonner Reger-Tage mit Klavierabend Takahiro Sonodas beendet*, in *Rheinische Post* (Düsseldorf) vom 20. 3. 1973.

⁶³ Susanne Popp, *Reger-Rezeption 1973*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 20. Heft (1974), S. 2–3.

⁶⁴ Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik* (siehe Anm. 53), S. 31. Vgl. dort auch S. 157–160, 177–180, 186–189, 244–266. Riemanns Lehre bezog sich ganz auf die periodischen Form- und Strukturprinzipien der Wiener klassischen Epoche, hauptsächlich Beethoven, die auf dem Akzentstufentakt beruhten. Auf den von Balázs Szabó (*Zur Orgelmusik Max Regers*, siehe Anm. 55) angegebenen Seiten bringt Riemann nur Beispiele von Beethoven. Auch das von Szabó angeführte Riemann-Zitat (Hugo Riemann, *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, I. Bd., Leipzig 1895, S. 172) nennt neben Bach ausdrücklich Beethoven.

⁶⁵ Susanne Popp, *Reger-Rezeption 1973* (siehe Anm. 63), S. 6. Vgl. auch dies., *Zur musikalischen Prosa bei Reger und Schönberg*, in *Reger-Studien 1. Festschrift für Otmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976*, hrsg. von Günther Massenkeil u. Susanne Popp, Wiesbaden 1978 (= Schriftenreihe des

Die Welte-Aufnahmen zeigen nun, dass Reger seine Werke auch selbst sozusagen in musikalischer Prosa vorträgt, also sich von den früheren Gegebenheiten des Akzentstufentaktes freimacht. Wenn er bestimmte Töne länger als andere spielt, so nie, um die Taktstruktur zu verdeutlichen, sondern die Struktur seines neuartigen Satzes. Im Riemann'schen Sinne ist der Begriff Agogik nicht mehr auf Reger anwendbar. Darin liegt sicher eine Ursache für die Rezeptionsprobleme der Werke Regers und auch für die Rezeptionsprobleme, die seine Welte-Aufnahmen der Orgelwerke bereiten. Theodor W. Adorno spricht vom „Musikstrom des genialischen Max Reger, der unablässig chromatisch gleitend, virtuell Details nicht duldet“.⁶⁶ Regers Darbietung eigener Orgelwerke an der Welte Philharmonie-Orgel könnte Grundlage einer Gegenargumentation sein. Denn die sehr subtile rhythmische Freizügigkeit Regers hebt ja gerade die Details hervor, indem er den „Musikstrom“ keineswegs als metrisch-gleichförmigen Ablauf gestaltet, wie es der bloße Notentext zu suggerieren scheint. Adornos Sicht unterstreicht, wie tief das Vorurteil vom technokratischen Vielschreiber das Bild von Reger geprägt hat. Selbst eine über jedem Zweifel stehende Kapazität wie Adorno (der immerhin auch Komponist war) war hier nicht vorurteilsfrei, wenn er sich an gleicher Stelle dazu hinreißen lässt zu behaupten, den Werken Regers gehe daher „das Unwiederholbare, das Unauslöschliche“ ab.⁶⁷ Einmal mehr wird deutlich, wie ernst wir Regers Darbietungsweise seiner Musik nehmen müssen, um sie überhaupt angemessen wahrzunehmen.

Agitato

In Takt 22 von *Melodia* findet sich ein *agitato*. Anhand der Mutterrolle ist eindeutig, dass Reger die Tonlängen der ganzen Stelle völlig gleich gespielt hat, bei *agitato* sind keine Änderungen im Spielfluss erkennbar, im Gegenteil, er spielt die Sechzehntel in allen Stimmen einschließlich des Pedals ausgesprochen gleichmäßig. Oder ist gerade das durch *agitato* ausgelöst?

Es stellt sich die Frage, wie Reger diese Ausdrucksbezeichnung gemeint hat, wenn er sie selbst nicht im üblichen Sinn beachtet. Als Tempoangabe kann sie nicht gemeint sein, aber auch als Ausdrucksanweisung nicht, da sie sich in Regers Spiel nicht niederschlägt. Der Duktus des Spiels bleibt ganz unverändert.

Max-Reger-Instituts, Bd. I), S. 59–77. – Zur Entstehung des Begriffs „musikalische Prosa“ siehe Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Diss. Zürich 1973, Regensburg 1975 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 46); er wurde auf Reger bereits 1905 erstmals angewendet (Hugo Leichtentritt, *Max Reger als Kammermusikkomponist*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg., 1905, 44. Heft, S. 866–868). Vgl. auch Gerd Zacher, *Protokoll einer Interpretation von Max Regers Variationen und Fuge über ein Originalthema für Orgel in fis-moll, op. 73*, in ders., *Max Reger. Zum Orgelwerk*, München 2002 (= Musik-Konzepte, 115), S. 34, sowie Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XI), S. 35–37 und Bernhard Haas, *Musikalische Prosa. Bemerkungen zur Metrik in Max Regers Orgelmusik*, in *organ. Journal für die Orgel* 26. Jg. (2023), 2. Heft, S. 36–39.

⁶⁶ Theodor W. Adorno, *Schöne Stellen*, Radiovortrag, Hessischer Rundfunk Frankfurt a. M. 1961, in ders., *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (= Gesammelte Schriften, Bd. 18), S. 700.

⁶⁷ Ebenda.

Beispiel 17. *Melodia* op. 59 Nr. 11, T. 21–25, originaler Notendruck, C. F. Peters 1901.

The image shows a musical score for 'Melodia' op. 59 Nr. 11, measures 21-25. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern and a vocal line. The vocal line starts with 'cre - - - seen - - - do' and is marked 'agitato' and 'poco rit.'. The piano part has markings 'sempre (sempre 8/4)', 'poco a poco', and 'p'.

Man kann überlegen, ob diese Ausdrucksanweisung eine Markierung für Geschehnisse im eigentlichen Satz, also in der Komposition selbst andeuten soll. Das hieße, bei *agitato* geschieht etwas Außergewöhnliches in der Komposition, was der Interpret möglicherweise übersehen könnte. Dann ginge es Reger nicht darum, eine von ihm gewünschte Spielweise anzugeben, sondern dass der Interpret die Komposition verstehen soll.

Überprüft man das an dieser Stelle, ergibt sich: In Takt 21 von *Melodia* setzt eine harmonische Steigerung ein, die von der (B-Dur-/)F-Dur-Sphäre ausgeht, das quintverwandte c-Moll erreicht und dann in Takt 22 eine Rückung nach A-Dur vollzieht (Terzverwandtschaft). Bei *agitato* beginnt ein harmonisches *Stringendo* mit rasch wechselnder Harmonik und einer chromatischen Komplikation bei gleichzeitiger rhythmischer Verunsicherung (Synkopen) und melodischer Zerklüftung der Solostimme. Die Komplikation, die eine Irritation darstellt, endet in Takt 24 unvermittelt in der Des-Dur-Sphäre, die Begleitung setzt aus, die Solomelodie sinkt herab, und bei *a tempo* ist die B-Dur-Sphäre des Anfangs wieder erreicht. *Agitato* würde also bei dieser Deutung sagen: „Spiele nicht über diese Stelle hinweg, ohne dir darüber klar zu sein, was hier geschieht!“

Ein anderer Fall liegt in Präludium aus op. 85 Nr. 3 Takt 16 vor (siehe Beispiel 16, S. 42). Dort zeigt *un poco agitato* eigentlich nur an, was in der Komposition ohnehin geschieht, nämlich eine Belebung des Flusses der Musik durch Triolen. Das bestätigt sich durch die Konfrontation dieses Abschnitts mit der darauffolgenden Duolenstelle, die mit der Angabe *sempre espress.* im gleichen Sinn markiert wird. Wie oben gesagt,⁶⁸ sind die Triolen-Perforierungen hier genauso lang wie die Achtel-Perforierung des Folgeabschnitts, das heißt, Reger spielt diesen doppelt so langsam wie die vorherige Triolenstelle. Mit *sempre espress.* gibt Reger sozusagen die Schaltstelle des von ihm gespielten Bewegungswechsels an. Die einzeln erklingende letzte Triole der linken Hand gestaltet er in Art einer freirhythmischen Überleitung: breiter als die vorigen Triolen, kürzer als der darauffolgende Viertelwert.

Wenn sich gezeigt hat, dass Reger die Ausdrucksbezeichnungen in seinen Kompositionen als Hinweise an die Interpreten auf Merkmale seines Satzes versteht, stände dies im Einklang mit Gerd Zachers Auffassung der Reger-Interpretation: „Eine Bezeichnung wie ‚più mosso‘ besagt unter solchen Umständen nichts weiter als eine Bestätigung für

⁶⁸ Siehe S. 26.

den Interpreten, dass, wenn er richtig (mit zuhörender Beteiligung) gespielt habe und das Notenbild genau befolge, dann an dieser Stelle der Eindruck von etwas ‚Bewegterem‘ bereits vorhanden sei. Diesem Eindruck habe der Interpret zu folgen; nicht aber habe er ihn erst zu erwecken, da das Stück ja durch den Komponisten bereits gestaltet ist und insofern keiner zusätzlichen ‚Gestaltung‘ bedarf“.⁶⁹

Ohne die Untersuchung der Mutterrollen wären diese Arbeitsergebnisse nicht möglich gewesen. Es bleibt daher sehr zu wünschen, diese hier begonnene Arbeit konsequent weiterzuführen. Zweifellos werden dann zahllose neue Erkenntnisse auf diesem Gebiet zu erwarten sein.

Tempo

Von den 16 Einzelstücken, die Max Reger für die Welte Philharmonie-Orgel einspielte, hat der Komponist im Originaldruck nur zwei mit Metronomzahlen versehen: *Benedictus* und *Melodia* aus op. 59. Für Schlussfolgerungen im Hinblick auf Regers Tempopahme im Allgemeinen sind diese zwei Fälle natürlich viel zu wenig. Dennoch soll der Befund hier mitgeteilt werden.

Angesichts der oben erläuterten freien Tempogestaltung Regers stellt sich die Frage, welchen Sinn Tempotabellen haben sollen. Aber wenn er im Notentext Metronomzahlen angibt, müssen sie einen Sinn haben. Jedenfalls müssen alle angeführten Metronomzahlen angesichts von Regers eigenem Orgelspiel äußerst relativ verstanden werden.⁷⁰

Tempotabelle *Benedictus* op. 59 Nr. 9

	Metronomwert im Originaldruck 1901	Reger an der Welte-Orgel 1913
<i>Adagio</i>	♩ = 64	♩ = 64-66
<i>Vivace assai</i> (Fuge)	♩ = 96	♩ = 58-60
<i>Più vivace</i>	♩ = 130	♩ = 66
<i>Adagio</i>	♩ = 64	♩ = 66-69

Das Tempo von Regers eigener Interpretation an der Welte Philharmonie-Orgel (Welte-Rollen-Nr. 1295) habe ich selbst mit Wiedergaben an zwei verschiedenen Welte Philharmonie-Orgeln neu ermittelt. Einmal anhand der LP *Max Reger spielt eigene Orgelwerke* (Tempo mit Stroboskop kontrolliert) und dann mit meiner eigenen Tonbandaufnahme an

⁶⁹ Gerd Zacher, *Protokoll einer Interpretation von Regers Variationen und Fuge über ein Originalthema op. 73* (siehe Anm. 65), S. 56.

⁷⁰ Das tatsächliche Tempo weicht bei Wiedergaben auf verschiedenen Welte-Orgeln etwas voneinander ab. Vom musikalischen Standpunkt aus können diese Abweichungen nach Einschätzung des Verfassers in den meisten Fällen vernachlässigt werden.

der Welte Philharmonie-Orgel des ehemaligen Museums für mechanische Musikinstrumente in Linz am Rhein.

Die Auswertung der Tabelle ergibt, dass Reger die beiden *Adagio*-Abschnitte im halben Metronomtempo spielt. Die Fuge des Mittelteils spielt er grob gesprochen dreimal so langsam, bei *Più vivace* ist er viermal so langsam als die gedruckte Angabe $\text{♩} = 130$. Dort spielt er nur einen Metronomwert rascher als zu Beginn der Fuge. In allen Abschnitten nimmt Reger als Zählzeit die Hälfte des bei der Metronomisierung angegebenen Notenwertes. Verglichen mit den unterschiedlichen Zählzeiten und den extrem kontrastierenden absoluten Tempowerten des Originaldrucks bleibt Reger in seiner eigenen Interpretation bei einem durchgängig schwankenden Tempo im Bereich von $\text{♩} = \text{ca. } 58\text{--}66$.

Tempotabelle *Melodia* op. 59 Nr. 11

Metronomwert im Originaldruck 1901 Reger an der Welte-Orgel 1913

Andante $\text{♩} = 66\text{--}72$ $\text{♩} = 76$

In *Melodia* nimmt Reger als Zählzeit den Sechzehntelwert. Bei $\text{♩} = 76$ spielt er mehr als viermal so langsam als die gedruckte Angabe $\text{♩} = 66\text{--}72$.

Im Sinne des weiter oben erläuterten Taktverständnisses Regers sind alle Metronommessungen sehr relativ zu verstehen.

Zu der Erkenntnis, dass Reger in beiden Fällen ungefähr doppelt so langsam spielt, als es seine eigenen Metronomisierungen vorgeben, kommt folgende Beobachtung hinzu. Die Angabe „*Adagio* $\text{♩} = 64$ “ in *Benedictus* weicht nur wenig ab von derjenigen des „*Andante* $\text{♩} = 66\text{--}72$ “ in *Melodia*. Beim Vergleich in Regers eigener Spielweise verschieben sich die Verhältnisse noch mehr: das *Andante* nimmt er entschieden langsamer als das *Adagio*. Denn $\text{♩} = 76$ ergibt für den entsprechenden Achtelwert $\text{♩} = 38$. Die Begriffe *Adagio* und *Andante* können hier dementsprechend keine Tempobedeutung haben.

Setzt man das von Reger im Originaldruck angegebene Tempo in Beziehung zur heutigen Spielpraxis, zeigt sich, dass heutige Interpretationen zwar bedeutend rascher als Regers Spiel sind, dass aber auch die schnellsten unter ihnen die Metronomzahlen Regers nicht erreichen, selbst bei den ruhigeren Stücken. Versucht man, Obergrenzen für ein nach heutigen Maßstäben angemessenes Tempo zu benennen, kann man etwa zu folgenden Werten kommen:

<i>Benedictus:</i>	<i>Adagio</i>	$\text{♩} = 112$
	<i>Vivace assai</i>	$\text{♩} = 116$
<i>Melodia:</i>	<i>Andante</i>	$\text{♩} = 92$

Diese Metronomzahlen liegen in jedem Fall immer noch unter den gedruckten Metronomangaben Regers (beim bewegteren Tempo der Fuge ca. 40%, bei *Andante* bzw. *Adagio* ca. 12–16%).

Die Folgerung aus dieser Tatsache liegt auf der Hand: das außerhalb der Spielpraxis liegende extrem hohe Tempo im Originaldruck wird weder von Reger selbst, noch im heutigen Musikbetrieb realisiert. Ob es in der über 120-jährigen Auseinandersetzung mit dem op. 59 je versucht wurde, dürfte zweifelhaft sein. In der Rezeption der Orgelwerke Regers wurde das Problem der teilweise unrealisierbaren schnellen Metronomisierungen von Anfang an mitunter heftig diskutiert. Eine sehr frühe Quelle stellt eine Mitteilung von Roderich von Mojsisovics dar, der Reger im Juli 1904 in München aufsuchte und darüber berichtet:

„Daher wohl treffen wir so oft auf überraschend schnelle Zeitmasse, wie z. B. auch hier: ‚*Assai agitato e molto espressivo (vivace)*‘. Auf meine Bemerkung, dass bei virtuoser Ausführung seiner Werke das Publikum die in den vom Komponisten geforderten Zeitmasse gespielten Stücke unmöglich erfassen oder nur auffassen könne, erwiderte mir der Komponist, dass er die raschen Tempobezeichnungen nur zwecks Verhinderung des heutzutage allbeliebten ‚Verschleppens‘ gebe, er bevollmächtigte mich damals gleichzeitig, dies bei Gelegenheit öffentlich zu erklären.“⁷¹

Gestützt wird dieser Zusammenhang von Äußerungen Regers in seiner Eigenschaft als Rezensent in Wiesbaden. Über eine Aufführung der h-Moll-Messe von Bach schreibt er: „[...] indeß scheint der Dirigent nicht berufen zu sein, ein solches Werk zu leiten, das zeigte sich namentlich in einem Mangel an Verständniß für die entsprechenden Tempi. Der Begriff ‚*Alla breve*‘ scheint ihm gänzlich zu fehlen, und so kam es, daß Chöre wie das wunderbare ‚*Gratias agimus*‘ bis zur Unerträglichkeit verschleppt wurden.“⁷² In späteren Jahren gibt es auffallend viele Berichte, dass Reger als Ensemblespieler am Klavier zu sehr schnellen Tempi neigte.⁷³

Unter den Welte-Aufnahmen Regers an der Orgel gibt es nur wenige Stellen in bewegterem Tempo, denn für diesen Anlass wählte er überwiegend ruhige Stücke. Auch diese Stellen geht er in gemäßigtem Tempo an. Regers auffallend langsames Spiel angesichts gleichzeitig extrem schneller Metronomangaben spiegelt seine Tendenz zum Extremen wider.

Hermann Wilske zieht das Fazit, dass „die Tempobezeichnungen mithin nichts anderes darstellen als das natürliche Äquivalent zu einem in allen Parametern hochgesteigerten Satz. [...] Wo das Entgrenzende in Form subtilster Differenzierung im Inneren und überwältigender Monumentalität im Äußeren zum System wird, sind Vortragsbezeichnungen

⁷¹ Roderich von Mojsisovics, *Max Reger's Orgelwerke. (Eine Analyse sämtlicher im Druck erschienenen Orgelwerke des Komponisten.)*, in *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* 37. Jg. (1906), 38. Heft, S. 641 (im Rahmen von Ausführungen zur Phantasie über den Choral „Alle Menschen müssen sterben“ op. 52 Nr. 1).

⁷² Max Reger, *Berichte und kleine Mittheilungen*, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 21. Jg. (1894), 14. Heft, S. 201.

⁷³ Siehe Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XI).

nicht länger fixierte Größen, sondern allein mittels zielbezogener Suggestivität oder Imagination zu vermitteln.“⁷⁴ Vielleicht könnte dies ein brauchbarer Denkansatz zur praktischen Bedeutung von Regers gedruckten Metronomangaben sein.

Der Sonderfall Karl Straube

Karl Straube hat 1912 das *Benedictus* aus op. 59 in einer eigenen Ausgabe herausgebracht, in der er neue Metronomisierungen angibt, die von Regers gedruckten Werten stark abweichen. Die Rolle Straubes in der Reger-Rezeption ist im Schrifttum vielfach und teilweise sehr kontrovers diskutiert worden.⁷⁵ Sein Einfluss war gewiss bedeutsam, jedoch war er nicht der einzige kompetente Organist, was die Reger-Interpretation angeht. Es lässt sich mühelos eine Liste mit 20 Konzertorganisten anführen, die zu Lebzeiten Regers die jeweils erschienenen Opera unabhängig vom Wirken Karl Straubes aufführten, darunter eine Gesamtaufführung aller bis 1915 erschienen Orgelwerke.⁷⁶ Sie boten dabei auch andere Interpretationsansätze als Straube.⁷⁷ Das *Benedictus* stellt aber insofern einen Sonderfall dar, als die ganz unterschiedliche Metronomisierung in der Straube-Ausgabe von Reger selbst gutgeheißen wurde.⁷⁸ Somit liegt das Phänomen zweier autorisierter, aber gegensätzlicher Ausführungsanweisungen vor. Hier die Gegenüberstellung der beiden Ausgaben:

⁷⁴ Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XI), S. 119.

⁷⁵ Vgl. Henrico Stewen in seiner kurzen Arbeit *The Straube Code: Deciphering the Metronome Marks in Max Reger's Organ Music*, Helsinki 2008 (= Church Music Department Publications, Heft 30), Cor van Wageningen, „Meist liegt der Rhythmus in der Tiefe der kleineren Notenwerte“. *Tempo bij Reger*, in *Het Orgel. Tijdschrift van de Nederlandse Vereniging van Organisten en Kerkmusici* 112. Jg. (2016), 6. Heft, S. 14–21 oder jüngst Daniel Stöckan, *Ein seelisch bewegter Vortrag. Tempo und Registrierkunst in Regers Orgelwerken – Aspekte der Aufführungspraxis unter Reger, Straube und Straubes Schülern*, in *organ. Journal für die Orgel* 26. Jg (2023), 2. Heft, S. 22–27. Zum aktuellen Forschungsstand, erarbeitet anlässlich des Moduls I (Orgelwerke) der Reger-Werkausgabe (Carus, Stuttgart seit 2010) vgl. https://www.reger-werkausgabe.de/mri_pers_00082.html#ref2reger und https://www.reger-werkausgabe.de/rwa_post_00021.html.

⁷⁶ Siehe Heinz Tiessen, *Aus dem Berliner Musikleben*, in *Der Merker* 7. Jg. (1916), 8. Heft, S. 68. Als Organist wird Anton Wilhelm Leupold, Organist der Berliner St. Petri-Kirche genannt.

⁷⁷ Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XI), die Orgelwerke betreffende Kapitel.

⁷⁸ *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. 484.

Tempotabelle *Benedictus* op. 59 Nr. 9⁷⁹

	Metronomwert im Originaldruck 1901	Reger 1913 an der Welte-Orgel	Metronomwert der Straube-Ausgabe 1912
<i>Adagio</i>	♩ = 64	♩ = 64–66	♩ = 72
<i>Vivace assai</i> (Fuge)	♩ = 96	♩ = 58–60	♩ = 72–92
<i>Più vivace</i>	♩ = 130	♩ = 66	♩ = 72–92
<i>Adagio</i>	♩ = 64	♩ = 66–69	♩ = 72

Auch Straube wählt als Zählzeit den Achtelwert, womit er 1912 schriftlich notiert, was Reger 1913 selbst gespielt hat, vereinheitlicht aber noch mehr, indem er bei denselben Zählzeiten wie Reger durchgehend ♩ / ♩ = 72 vorschlägt. Seine Angabe ♩ / ♩ = 72–92 im Mittelteil ist wohl so zu verstehen, dass die höhere Zahl für die Stelle *Più vivace* gedacht ist. Denn dort gibt Straube im Gegensatz zu Reger keinen eigenen neuen Metronomwert an. Straube liegt mit seinem Metronomwert ♩ = 72 ungefähr 15% über dem von Reger selbst gespielten Tempo.

Für *Melodia* (Nr. 11) aus op. 59 wurde keine gedruckte Tempoangabe von Straube bekannt.

Zwei weitere Stücke aus op. 59 liegen uns vor, bei denen wir Regers Metronomisierungen im Originaldruck mit denjenigen von Karl Straube vergleichen können, wenn auch nur mit Hilfe der Notenausgaben. Es sind *Gloria in excelsis* (Nr. 8) und Fuge D-Dur (Nr. 6, in der Straube-Edition von 1919). Der Vollständigkeit halber seien sie hier mitgeteilt:

Tempotabelle *Gloria in excelsis* op. 59 Nr. 8

	Metronomwert im Originaldruck 1901	Metronomwert der Straube-Ausgabe 1912
<i>Con moto festivo</i>	♩ = 72	♩ = 80
<i>Più mosso</i>	♩ = 80	♩ = 88

⁷⁹ Hermann J. Busch hat denselben Vergleich bereits 1988 im Prinzip vorgelegt (siehe Anm. 36). Dafür hat er sich auch die Mühe gemacht, die Metronomwerte der Reger-Einspielung anhand der damaligen LP zu ermitteln. Die Gestaltung der Tabelle (dort S. 60) ist aber derart unübersichtlich ausgefallen und überhaupt nur unter Zuhilfenahme der Notenausgaben zu verstehen, dass Folgerungen daraus im Schrifttum durchweg keinen Niederschlag fanden. Eine Zusammenfassung seiner Analyseergebnisse findet sich in 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 u. Christoph Grohmann, Mettlach 2005, S. 66–67.

<i>Un poco meno mosso</i>	♩ = 76	♩ = 60
<i>Più mosso</i>	♩ = 80	♩ = 88

Hier pendelt das Straube-Tempo um die Hälfte der Reger-Metronomisierung. Dabei behält er die Bewegungstendenz Regers ungefähr bei.

Tempotabelle Fuge D-Dur op. 59 Nr. 6

	Metronomwert im Originaldruck 1901	Metronomwert der Straube-Ausgabe 1919
T. 1	<i>Con moto</i> , ♩ = 56	<i>Andante tranquillo</i> , ♩ = 92
T. 17	♩ = 60	
T. 22	♩ = 64	
T. 31	♩ = 68	<i>Più tranquillo</i> , ♩ = 72
T. 37	♩ = 72	
T. 44	♩ = 74	<i>Un poco più mosso</i> , ♩ = 60
T. 54	♩ = 76	<i>Allegro moderato</i> , ♩ = 76
T. 63	♩ = 78	
T. 67		<i>Meno mosso</i> , ♩ = 69
T. 71		<i>Più moderato</i> , ♩ = 63
T. 77	♩ = 80	<i>Un poco sostenuto</i> , ♩ = 56
T. 83		<i>Più Lento</i> , ♩ = 80
T. 87	♩ = 86	<i>Andante con moto</i> , ♩ = 60

Im Gegensatz zum *Gloria in excelsis* beschleunigt Reger hier in neun kurzschrittigen Stufen, Straube beschleunigt nur einmal, um dann zweimal zu verlangsamen (!). Die letzte Tempostufe liegt bei Straube ca. 10% über dem Anfang der Fuge, bei Reger sind es ca. 50%. Es zeigt sich, dass Reger – im Sinne einer Steigerungsfuge – eine fast schematisch zu nennende Tempobeschleunigung angibt, Straube hingegen schon nach dem ersten Drittel der Fuge nicht mehr beschleunigt. Ab der Mitte der Fuge bewegt sich Straube weit unter der Hälfte von Regers Tempoangaben.

In den drei Stücken *Benedictus*, *Melodia* und *Gloria in excelsis* liegt Straube generell ca. 10–15 % über der Hälfte der Metronomzahlen des Originaldrucks. Reger spielt halb bis ein Viertel so schnell, als er in den Noten angibt.

Angesichts der Befunde überrascht es, dass Bálazs Szabó in seiner Arbeit von 2015 mit keinem Wort auf die Tempoproblematik eingeht, wo er doch der Rolle Straubes, dessen Tempogestaltung von Anfang an in der Fachwelt kritisch kommentiert wurde, einen so breiten Raum widmet.⁸⁰ Im Gegensatz zu Szabó äußert sich Bengt Hambraeus dezidiert dazu, auch unter sehr kritischer Bezugnahme auf Straube.⁸¹ Er fordert dabei die strikte Realisierung der Metronomwerte Regers und verweist auf Zeitungsberichte der Uraufführung von Opus 127 (Introduction, Passacaglia und Doppelfuge e-Moll), bei der Straube für das Werk 40 Minuten gebraucht haben soll. Er hält demgegenüber 30 Minuten für richtig, „[...] corresponding both to Reger’s own metromome markings and to normal performance duration today“.⁸²

Hambraeus sieht übrigens im Erstdruck des Opus 127 von 1913 (Ed. Bote & G. Bock) eine Verfälschung des Komponistenwillens: „the first edition [...] was simply based on a copy“ (was faktisch falsch ist). Die Edition in der Reger-Gesamtausgabe von 1966 (Breitkopf & Härtel) bezeichnet er hingegen als „Urtext“ und „original version“.⁸³ Die Reger-Forschung hat sehr früh die erheblichen editorischen Mängel dieser von Hans Klotz verantworteten Ausgabe nachgewiesen. Diese Ausgabe bietet weder einen „Urtext“, noch eine „original version“. Die entsprechenden Arbeitsergebnisse waren längst bekannt, als Hambraeus seinen Beitrag verfasste.

Die Erstausgabe hat Reger in üblicher Weise von der Manuskripteinreichung bis zur Druckfreigabe begleitet.⁸⁴ Die komplette Werkgenese ist ausführlich dargestellt in der Reger-Werkausgabe, besonders deren digitalen Teilen (Bd. I/3, Carus, Stuttgart 2012).⁸⁵

⁸⁰ Szabó, *Zur Orgelmusik Max Regers* (siehe Anm. 55).

⁸¹ Bengt Hambraeus, *Karl Straube, Old Masters and Max Reger. A Study in 20th Century Performance Practice*, in *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden 1993 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. X), S. 63.

⁸² Ebenda. Dass Hambraeus Heinz Wunderlich in seine ablehnende Beurteilung Straubes mit hineinzieht, macht seine Äußerungen nicht sympathisch. Statt Wunderlich als Vollstrecker des Willens von Straube zu stilisieren, ist es hilfreicher nachzuschauen, wie lange Wunderlich 1999/2001 für Opus 127 braucht: 29 Minuten und 10 Sekunden (*Heinz Wunderlich an der großen Sauer-Orgel im Berliner Dom*, Organum Musikproduktion Ogm 230117). In seiner ersten Tonträger einspielung 1980 an der Kemper-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg (signum SIG X25-00) hatte Wunderlich 28 und 8 Sekunden Minuten benötigt, bei seiner Live-Aufführung an der Beckerath-Orgel der Pauluskirche Hamm 1998 blieb er sogar deutlich unter 28 Minuten (Audiocassette KM 48+4 im Max-Reger-Institut nebst Archiv-Digitalisierung auf CD, JS Editions 0623).

⁸³ Eine zusammenfassende Beurteilung dieser Ausgabe aus jüngerer Zeit bietet Hermann J. Busch, „*Meine Orgelsachen sind schwer...*“ (siehe Anm. 79), S. 70–71.

⁸⁴ Siehe auch Max Reger, *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*. Hrsg. von Herta Müller u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XXII), S. 322–354.

⁸⁵ https://www.reger-werkausgabe.de/edition.html?workID=rwa_work_00152.

Schweller, Manualverteilung und Registrierung

Zur Grundkonzeption der Welte Philharmonie-Orgel gehörte von Anfang an der Generalschweller. Die Laden der beiden Manualwerke und des Pedals waren für einen separaten Raum vorgesehen, dessen Öffnung zum Bereich der Zuhörer mit Schwelljalousien nuanciert werden konnte. Dadurch geschieht es zwangsläufig, dass die Begleitung einer Solostimme in den Schwellvorgang einbezogen ist. In Regers Orgelkompositionen gibt es zahlreiche Stellen, in denen ein gleichzeitiges An- oder Abschwollen in beiden Manualen und dem Pedal gefordert wird.⁸⁶

Beim Anhören von Regers Welte-Aufnahmen hat man den Eindruck, dass der Komponist ausgiebigen Gebrauch von der Schwellerbetätigung macht. Jedoch trägt der Eindruck. Meine Untersuchungen an den Mutterrollen beweisen vielmehr, dass die Schwellerbetätigungen, wie sie die Perforierungen zeigen, nicht von Reger während des Spiels ausgeführt, sondern erst nachträglich vom Editor anhand der Noten einprogrammiert wurden. Denn die Analyse der Perforierungen der Schwellerbewegung in den Reger-Welte-Rollen zeigt unzweifelhaft, dass die Betätigung des Generalschwellers durch die Mutterrolle in sehr vielen, oft sehr kleinen Schritten erfolgt. Die genauen Zeitpunkte der Jalousiebewegung wurden ganz mechanisch-systematisch entlang der *Crescendo*- bzw. *Diminuendo*-Gabeln und Lautstärkeangaben der Noten einprogrammiert.⁸⁷ Da Reger in seinen Notentexten die Dynamik mit größter Konsequenz penibel eingetragen hat, brauchte der Editor diese Angaben nur genau zu übernehmen, ohne fürchten zu müssen, an etwa unklaren Stellen eigene editorische Entscheidungen treffen zu müssen, die möglicherweise fragwürdig sein konnten.

⁸⁶ Vgl. Christoph Niggemeier, *Zwei Orgeln der Firmen Feit und Voit im Generalschweller für die Musik Regers*, in *Ars Organi* 70. Jg. (2022), 4. Heft, S. 224–229.

⁸⁷ Vgl. Dominik Hennig, *Dynamik auf der Philharmonie-Orgel*, in *Recording the Soul of Music* (siehe Anm. 42), S. 87–91. Hennig weist hier auf diese Tätigkeit der Editoren bei der Perforierung der Schwellerpositionen in den Welte-Mutterrollen hin. Er geht aber wie selbstverständlich davon aus, die Schwellerpositionen seien vom Tintenschreiber unter Zuhilfenahme der Zentrierungsspur aufgezeichnet worden. Auf den Seiten 88 und 89 sind Rollenfotos mit Tintenmarkierungen auf den Spuren 73 bis 78 (darunter die Steuerspuren für den Schweller bei der Wiedergabe) zu sehen. Die Identität der Rollen (Rollnummer sowie Musikstück mit Taktangabe) und die Quelle der Fotos werden aber verschwiegen. Ausführlich erläutert Hennig, dass die Schwellerbetätigung der Organisten mit diesen Tintenmarkierungen aufgezeichnet worden seien. Bei der hier untersuchten Reger-Rolle gibt es aber gar keine Tintenmarkierungen auf den Spuren 73 bis 78, so dass die Schwellerbetätigung Regers bei der Aufnahme nicht aufgezeichnet wurde. Hennig räumt zwar ein, bei Welte-Nummern „kleiner als 1000“ seien oft „keine oder nur spärliche und unidentifizierbare Tintenmarkierungen auffindbar“ (S. 88). Regers Aufnahmen beginnen aber erst mit der Welte-Rollnummer 1294! Trotz dieser Ungereimtheiten stellt er fest: „Bei den ab Februar 1913 aufgenommenen Rollen lässt sich das oben beschriebene Schwellerprinzip praktisch durchgehend beobachten.“ (S. 89) Das trifft auf die von mir untersuchten Reger-Rollen nicht zu. Der am Orgelspiel Regers interessierte Leser wird hier falsch informiert. Dem Autor kann man den Vorwurf nicht ersparen, angesichts der zu schmalen Untersuchungsgrundlage viel zu weitreichende und verallgemeinernde Schlussfolgerungen gezogen zu haben. Ein sorgfältigeres Lektorat hätte dies vielleicht vermeiden können.

Beispiel 18. *Benedictus* T. 16–19, originaler Notendruck, C. F. Peters 1901, mit vom Verfasser eingezeichneten Angaben zur Perforierung der Schwelleraktionen durch den Rolleditor. Die Steuersignale sind hier exakt notiert wie in der Mutterrolle positioniert.

O = zu Δ = auf

Der erste Impuls eines *Crescendo* z. B. liegt immer genau an der Spitze der entsprechenden Gabel im Notentext, der erste des *Decrescendo* immer genau am Beginn der offenen Gabel. Das widerspricht jeder Orgelspielpraxis, denn jeder weiß, dass das Öffnen eines geschlossenen Schwellers der sensibelste Moment beim Crescendieren ist, den man nie an der Spitze einer Gabel ausführt. Ist der Schweller hingegen schon etwas geöffnet, wirkt sich eine kleine weitere Schwellbewegung kaum noch aus. Die Jalousie-Bewegung in kleinen, gleichmäßig über die ganze Länge einer – bei Reger oft sehr langen – *Crescendo*-Gabel zu verteilen, ist musikalisch unsinnig.

In den Aufnahmen hört man dementsprechend auch kein wirklich künstlerisches Stärkerwerden aus einem *pp*, wie es der Organist, an jedem Instrument anders, je nach den Gegebenheiten von Orgel und Raum, gestalten kann. Die Dynamik der Reger-Welte-Rollen läuft daher im Wesentlichen auf die zwei Positionen ‚geschlossen‘ und ‚geöffnet‘ hinaus, vermittelt durch außerkünstlerische Übergänge. So kann man den Editoren der Reger-Welte-Rollen aber immerhin bescheinigen, dass sie bis in die letzten Einzelheiten alle dynamischen Angaben des Notentextes als Schwellerbewegungen einprogrammiert haben, was einem Interpreten an der Orgel ganz unmöglich wäre, da in Regers dichtem Orgelsatz weder die Füße noch die Hände so durchgehend zur Schwellerbewegung frei sind. Regers Welte-Aufnahmen von 1913 bieten die Stücke in dynamischer Hinsicht damit sozusagen idealtypisch, wenn man den Notentext wörtlich nimmt. Das Ergebnis können wir also heute noch hören – im Bewusstsein, dass es nicht Reger war, der den Schweller in der Aufnahmesitzung am 28. Mai 1913 betätigt hat.

Eine derartige ‚Durchdynamisierung‘ der Welte-Rollen kam auch dem Interesse von Welte entgegen, denn die Klientel der Welte-Künstler-Rollen bekam so statt des traditionell starren Orgelklangs, der an Kirchenatmosphäre gemahnte, die Ausdrucksfähigkeit moderner Orchester geboten. Wie Reger während der Aufnahme den Schweller betätigt hat, darüber gibt die Mutterrolle keine Auskunft.

Die Aufzeichnung der Mutterrolle ermöglicht hingegen eine hundertprozentige Klarheit über die von Reger gespielte Manualverteilung. Dabei zeigt sich, dass er – außer bei *ff*-Registrierungen – die Manualkoppel nicht für Kombinationen von Charakterstimmen aus beiden Manualen nutzt. Die spezielle Dispositionsweise der Welte Philharmonie-Orgel

bietet innerhalb der Manuale schon so reichhaltige Mischungsmöglichkeiten im 8'-Bereich, dass Reger nicht zu diesem Mittel gegriffen hat.

Die Disposition der Aufnahmeorgel im Firmengebäude von Welte & Söhne in Freiburg/Br. (1944 zerstört)⁸⁸

Pedal (C bis f):	Manual I (C bis a''):	Manual II (C bis g'''):
Violon 16'	Principal 8'	Viola 8'
Subbass 16'	Traversflöte 8'	Wienerflöte 8'
Cello 8'	Viol d'orchestre 8'	Aeoline 8'
Posaune 16'	Gamba 8'	Bourdon 8'
	Vox coelestis 8'	Horn 8' ⁴⁾
	Fagott 8' ¹⁾	Klarinette 16'
	Flöte 4'	Oboe 8'
	Harfe ²⁾	Posaune 8' ⁵⁾
	Glocken ³⁾	Trompete 8'
		Vox humana 8'
		Tremulant

Koppeln: II-I, I-Ped., II-Ped.

¹⁾ C–h durchschlagende Zungen, ab c' labial (Fugara 8')

²⁾ Ab G, Metallplatten

³⁾ C–g, Metallröhren

⁴⁾ Ab g, Labialregister aus Holz

⁵⁾ C–fis, bildet mit der Trompete 8' (ab g) ein Register

Wenn die Disposition der Welte Philharmonie-Orgel auch einige Besonderheiten aufweist, so hatte wohl keiner der damaligen professionellen Organisten Schwierigkeiten damit. Eine breite Klang- und Farbpalette im 8'-Bereich (Engchor, Weitchor, Zungenchor), sowie Registercrescendo, Schweller und pneumatische Traktur entsprachen der Ästhetik um 1910. Ein progressives Merkmal der Disposition besteht darin, dass es keine Aufteilung in Hauptwerk und Schwellwerk gibt, sondern dass sowohl Hauptwerkregister als auch Schwellwerkregister auf beide Manuale verteilt sind.⁸⁹

Reger hat die klanglichen Ressourcen dieser Disposition in seinen sechzehn Rollen erstaunlich ausgenutzt.

⁸⁸ Binninger, *Die Welte Philharmonie-Orgel* (siehe Anm. 8), S. 184 und 185.

⁸⁹ Ein ähnliches Dispositionskonzept findet sich beispielsweise in der Johannes-Klais-Orgel von 1914 in der Pfarrkirche St. Martin in Grafschaft-Holzweiler, Kreis Ahrweiler.

Wie bei der Schwelljalousiensteuerung haben die Editoren auch bei der Registersteuerung den Zeitpunkt der Schaltung festgelegt. Wie der Aufnahmeapparat die von den Organisten gewählten Registrierungen mit Tintenmarkierungen festgehalten hat, ist bis dato nicht geklärt. Die entsprechende Konstruktion dieses Apparates ist nie bekannt geworden. Der im Museum in Seewen ausgestellte Torso eines Welte Philharmonie-Orgel-Aufnahmeapparates, der von der US-amerikanischen Tochterfirma von Welte stammt, weist einen Tintenschreiber für Registerspuren auf. Dementsprechend sind auch Tintenmarkierungen auf den Registerspuren der Mutterrollen zu sehen. Sehr oft sind sie aber nicht perforiert. Wie die Editoren diese Markierungen in ihre Perforierungen übertragen haben, ist bis heute unbekannt. Die Anordnung der Perforierungen der Ausgangsregistrierungen und ihr sehr kurzer Abstand zum Beginn der Musikstücke zeigen, dass es unmöglich ist, dass sie von den Interpreten zeitgleich hätten geschaltet werden können.

Ob die in den Mutterrollen einprogrammierten Registrierungen wirklich von der Betätigung der Registertasten durch Reger stammen, ist daher offen. Im Schrifttum wird vielfach davon ausgegangen, aber bisher gibt es dafür nur Indizien. Die folgenden Angaben sind unter dieser Voraussetzung zu verstehen.

Der Satz von *Melodia* gibt eine sehr übersichtliche Manualverteilung vor, die Reger (Welte-Rollen-Nr. 1296) wie notiert ausführt: die hervorgehobene Solomelodie wird von einer *p*-Registrierung im anderen Manual begleitet. Die einzige Ausnahme bietet der Schluss. Die Solomelodie endet in Takt 41, die rechte Hand wechselt in Takt 43 auf das Begleitmanual, um den akkordischen Ausklang im Diskant zu übernehmen. Für das Solo der rechten Hand wählt er das Horn 8' des Man. II mit Tremulant, zur Begleitung die Aeoline 8' und im Pedal den Subbass 16' mit Koppel I-Ped. In den Noten des ersten Taktes ist angegeben: „(8', 4')“. Die Flöte 4' hätte ihm im Man. I zur Verfügung gestanden, Reger nutzt sie aber nicht. (Wie übrigens auch im Choralvorspiel *Jesus, meine Zuversicht*, Welte-Rolle Nr. 1298). Das Horn ist ein sehr ausdrucksstarkes *Labialregister* aus Holz in besonderer Bauart: der Stimmschieber befindet sich in der Mitte des Pfeifenkörpers, wo er auf eine große runde Öffnung wirkt.⁹⁰

Mit dieser Ausgangsregistrierung spielt er das ganze Stück. Diese sehr zeittypische und aussagestarke Soloregistrierung ist in der Mutterrolle einprogrammiert und auf der EMI-LP zu hören. Auf der noch im Handel erhältlichen CD mit der Welte Philharmonie-Orgel in Seewen erklingt die Solostimme aber mit Oboe 8' plus Vox humana 8', wie es im Booklet ausdrücklich heißt. Dies ist aber ein – folgenreicher – Fehler in der Digitalisierung. Die Klangabsichten Regers werden damit in dieser CD-Produktion konterkariert, was umso schwerer wiegt, als es derzeit keine korrekte Aufnahme davon auf dem Markt gibt und *Melodia* aus op. 59 zu den bekanntesten und beliebtesten Orgelstücken Regers zählt.

⁹⁰ Vgl. Binnering, *Die Welte Philharmonie-Orgel* (siehe Anm. 8), S. 186. Dort auch eine perspektivische Zeichnung.

In den 16 Reger-Rollen von Welte verteilt der Interpret Reger die Manuale oft anders als in den Noten angegeben. An zwei Stellen in *Benedictus* soll gemäß Notentext die rechte Hand auf das II. Manual wechseln, um ein Diskantsolo darzustellen (T. 8 und 15, vgl. S. 34–36, Beispiele 12 bzw. 13). Diese gewissermaßen symphonische Klangschattierung ist sehr wirkungsvoll und korrespondiert mit der Angabe *dolciss. ed espress.* Keine moderne Interpretation wird wohl auf diesen Effekt verzichten. Reger jedoch (Welte-Nr. 1295) lässt das II. Manual in allen drei Fällen ungenutzt und spielt mit beiden Händen auf dem Begleitmanual weiter, obwohl das II. Manual an diesen Stellen nicht zu anderweitigen Zwecken gebraucht wird. Für den ersten Teil bis zur Fuge zieht er nur die Vox coelestis 8' des I. Manuals allein, im Pedal Subbass 16' plus die Koppel I-Ped. Für den Themeneinsatz des Pedals im drittletzten Takt des ersten Teils schaltet Reger die Koppel I-Ped. ab (*ppp*). Als Fugenregistrierung nimmt er Principal 8' und Flöte 4' hinzu, und zwischen dem ersten Pedaleinsatz und dem Tutti in Takt 41 zieht Reger im Man. I einige verstärkende Register. Das Tutti der Takte 41–46 umfasst mit angekoppeltem Man. II alle Register außer Harfe, Glocken, Tremulant und Vox humana. Ab Takt 46⁴ klingt die Traversflöte 8' zusammen mit der Vox coelestis 8' bis Mitte Takt 50, wo die Traversflöte 8' abgestoßen wird, so dass das Stück mit der Anfangsregistrierung schließt.

Alle Registerschaltungen sind in den Mutterrollen unzweideutig fixiert. Im Fall des *Benedictus* ist aber auf eine Besonderheit zu verweisen. Bei meinen Untersuchungen konnte ich feststellen, dass es sich bei dieser Welte-Rolle des Max-Reger-Instituts nicht um eine originale Mutterrolle, sondern um eine in späterer Zeit als Ersatz für die verschlissene oder schadhafte Mutterrolle angefertigte Kopie handelt. Es ist nicht auszuschließen, dass sie editorische Änderungen enthält, die mit der technischen Weiterentwicklung des Welte-Systems ab 1919 zusammenhängen. Umso wertvoller sind alle übrigen Reger-Rollen, allesamt originale Mutterrollen.

Im Originaldruck des Präludiums F-Dur aus op. 85 Nr. 3 (siehe S. 38–40) erscheint vor der ersten Akkolade „Manual.“ und nach der Taktvorzeichnung eine Klammer mit der Angabe „III. Man. (Ch.)“, womit klar ist, dass beide Hände auf diesem Manual zu spielen sind. Sonst kommen keine Manualangaben mehr vor.

Die Rollenanalyse (Welte-Rolle Nr. 1308) ergibt, dass Reger das Stück auf zwei Manuale verteilt. Dabei ist zu beobachten, dass er entsprechend der Formgliederung vorgeht (vgl. S. 41). Die stärkere Registrierung des II. Man. zieht er zur Darstellung der Phrasen und Gegenphrasen heran, die schwächere im Man. I (Vox coelestis) für die (variierten) Phrasenwiederholungen. Wie bei den Manualwechseln kommt es auch bei der Registrierung zu Widersprüchen zur gedruckten Dynamik. Beim Zurückgehen auf das stärkere II. Man. in Takt 14 verkehrt Reger die *ppp*-Anweisung in ihr Gegenteil, der Klang wird stärker statt schwächer. Genauso verfährt er an der Parallelstelle in Takt 54 mit derselben Registrierung. Dies ist eine Bestätigung für eine architektonische Klangdisposition, auf die Hans Klotz aufmerksam gemacht hat: als Resümee zur Schallplatte, also nach Anhören der Welte-Orgel, stellt er fest, „daß Reger nicht nur im Gegensatz zur Tendenz der damaligen

Orgel oft architektonisch registrierte, sondern, daß er sich dann auch nicht mehr an die von ihm selbst gegebenen dynamischen Vorschriften hielt“.⁹¹

Als Ausgangsregistrierung wählt Reger im I. Man. Viol d’orchestre 8’ (schwächere Registrierung) und Wiener Flöte 8’ plus Aeoline 8’ im II. Man. (stärkere Registrierung). Im Pedal Subbass 16’ allein. In Takt 22, wo die zweite Phrasenwiederholung beginnt, befindet sich Reger noch auf dem ersten Manual, mit dem er die davorliegende Gegenphrase gespielt hat.⁹²

Um den Beginn der Phrasenwiederholung zu verdeutlichen, stößt er am Anfang des Taktes 22 die Wiener Flöte 8’ ab, so dass nur noch die Aeoline 8’ klingt, eine bedeutende Klangabschwächung mit *Diminuendo*-Wirkung. Damit handelt er im Widerspruch zum Notentext, der genau an dieser Stelle ein „*molto*“ *Crescendo* verlangt: ein weiteres Beispiel für eine architektonische Registrierung, hier unter Inkaufnahme einer Missachtung der Dynamikangabe in den Noten. Umso interessanter ist es nun zu beobachten, dass der Editor der Mutterrolle Regers Absicht gar nicht versteht, sondern stur die gedruckte Dynamik (*Crescendo*) in die Schwellerbewegung überträgt und damit die Klangabschwächung Regers unterläuft. Zu allem Überflus verstärkt der Editor in derselben Absicht eigenmächtig auch noch das Pedal, indem er bis zum nächsten Manualwechsel in Takt 28 zusätzlich die Koppel II-Ped. einprogrammiert. Damit erklingt die Bassstimme erheblich verstärkt, was als Hervorhebung wirkt, musikalisch aber widersinnig ist. Dasselbe hatte er schon in Takt 18 gemacht. Dort war es genauso eigenmächtig, aber immerhin musikalisch sinnvoller, denn die Pedalverstärkung korrespondiert mit der Angabe *poco agitato*. Erst die genaue Untersuchung dieser Stellen in der Mutterrolle hat ans Licht gebracht, dass der Editor hier eingegriffen hat. Ein schönes Beispiel dafür, was die sorgfältige Untersuchung einer Mutterrolle zu Tage fördern kann. Die Eingriffe der Editoren in die Aufzeichnung des Tintenschreibers sind viel weitgehender gewesen als im bisherigen Schrifttum angenommen. Wer mag die Frage beantworten, wie viele unter den sachkundigen und konzentrierten Hörern der EMI-LP seit 1961 diese „schlechte“ Registrierung dem Interpreten Reger angelastet haben?

In Takt 28 findet sich eine weitere architektonisch motivierte Registrierung, indem Reger den Beginn des durchführungsartigen Teils mit der Hinzuziehung der Vox coelestis 8’ anzeigt. Im Gegensatz dazu findet sich in den Schlusstakten eine nur dynamisch begründete Registerschaltung, indem Reger bei *sempre espress.* in Takt 58 die Wiener Flöte wieder einschaltet und in Takt 62 dann abstößt. Dass Letzteres mit dem „*molto*“ *Crescendo* des Taktes 62 zusammenfällt, zeigt, dass die dynamische Anweisung in Regers eigener Spielpraxis nicht nur dynamische Bedeutung hat.

In dem durchführungsartigen Teil realisiert Reger im II. Man. ein Registercrescendo und -decrescendo (Takte 36–41) in dieser Registerabfolge: Viola 8’, Bourdon 8’, Wiener Flöte 8’,⁹³ Horn 8’, Oboe 8’, Clarinette 16’ und entsprechend wieder zurück. Dass er das

⁹¹ Hans Klotz, Begleittext zur LP *Max Reger spielt eigene Orgelwerke*, EMI Electrola 1 C 053-28 925 F.

⁹² Vgl. S. 42, Beispiel 16.

⁹³ Nicht eindeutig, die Stelle bedarf noch der näheren Untersuchung.

I. Man. nicht mitheranzt, womit er ein homogeneres Crescendieren, vielleicht mit terrassenförmigem Manualwechsel hätte bewerkstelligen können, macht deutlich, dass es ihm weniger um Klangraffinessen zu tun war.

Den dritten Abschnitt des Präludiums, der im Formablauf auf den ersten zurückgreift, führt Reger mit derselben Registrierung aus wie diesen, wobei die schon vorher in Takt 28 hinzugezogene Vox coelestis 8' weiter erklingt. Die gleiche Registrierung für gleiche Formteile unterstreicht auch hier Regers Absicht der Formverdeutlichung.

Dieses einleuchtende Registrierkonzept Regers ist auf der EMI-LP von 1961 leider nicht zu hören. Stattdessen gab diese Aufnahme an der Welte Philharmonie-Orgel in Wipperfürth Rätsel auf, und zwar wegen der merkwürdigen Registrierung ab Takt 39, von wo ab im Man. II durchgehend bis in den Schlussakkord (*ppp*) die Oboe 8' zu hören ist. Diese merkwürdige Oboenregistrierung ist mir schon vor fast 50 Jahren aufgefallen. Als Student habe ich damals mehrfach das Max-Reger-Institut in Bonn-Bad Godesberg in Sachen Reger-Interpretation aufgesucht, nicht ahnend, dass der Schlüssel zur Beantwortung dieser Registrierfrage genau dort zu finden gewesen wäre. Aber niemand wusste zu dieser Zeit, dass es sich bei der Rolle im dortigen Archiv um die originale Mutterrolle handelte. Mit fast fünfzigjähriger Verspätung kann ich nun also des Rätsels Lösung vorstellen: Mitten im Abregistriervorgang in Takt 39 tritt ein Totalausfall der Registersteuerung der Wipperfürther Welte-Orgel ein. Die nach dem Takt 39 gestanzten Registerbefehle wurden bei der Aufnahmesitzung nicht mehr ausgeführt, so dass die Registrierung im Moment eines *forte*-Klanges mit Oboe 8' sozusagen eingefroren wurde. Keiner der in der Aufnahmesitzung Anwesenden konnte das technische Versagen bemerken, denn dazu hätte es der Untersuchung der Mutterrolle bedurft. Die in der Mutterrolle einprogrammierte Registrierung ist nun eindeutig nachgewiesen und bestätigt meine langjährigen Zweifel an der Registrierung auf der EMI-LP.

Die Seewener CD, entstanden an derselben Orgel, nunmehr am neuen Schweizer Standort, bietet zwar die richtige Registrierung in den Manualen nach dem Takt 39, weist dafür jedoch einen anderen Fehler in der Pedalregistrierung auf. In den Takten 45 und 46 erklingt der Ton *f* im Pedal für die Dauer einer Dreiviertelnote mit einer verstärkten Registrierung, die im Gegensatz zu den Takten 18–28 nicht in der Mutterrolle perforiert und auf der EMI-LP auch nicht zu hören ist. Diese Verstärkung eines Einzeltones hat musikalisch keinen Sinn und irritiert die Zuhörer der Aufnahme. Der Befund unterstreicht, wie fehleranfällig digitale Bearbeitungen sein können.

Von dem Präludium aus Opus 85 ist heute also kein korrekter Tonträger verfügbar. Die frühere LP Wipperfürth bietet die einwandfreie Registrierung bis Takt 39, die CD Seewen (dieselbe Orgel, 53 Jahre später aufgenommen) ist erst ab Takt 47 authentisch.

Hörbeispiele 6–7. Max Reger, Präludium F-Dur aus op. 85 Nr. 3, gespielt von Max Reger (Welte-Rolle Nr. 1308), T. 28–48.

[Hörbeispiel 6. Einspielung 1961 in Wipperfürth \(LP EMI Electrola 1 C 053-28 925 F\).](#)

[Hörbeispiel 7. Einspielung 2014 in Seewen \(Oehms Classics OC 847-1\).](#) Mit freundlicher Genehmigung von OehmsClassics Musikproduktion GmbH.

*

Die hier vorgestellten Arbeitsergebnisse der Mutterrollenuntersuchungen stellen erst den Anfang der Auswertung der Reger-Rollen dar. Mit Sicherheit werden noch weitere neue Erkenntnisse über Regers Orgelspiel ans Licht kommen, ebenso ist zu erwarten, dass Einzelheiten dieses Beitrages wieder zu korrigieren sein werden. Es ist mir ein Anliegen, dass die Mutterrollen des Max-Reger-Instituts, mit denen Regers Orgelspiel festgehalten wurde, endlich als das wahrgenommen werden, was sie sind: Kulturgüter ersten Ranges.