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

Jürgen Schaarwächter

Opposition und Referenz. Reger und die Musik anderer

veröffentlicht 29. August 2025

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

Jürgen Schaarwächter

Opposition und Referenz. Reger und die Musik anderer[1]

Gerne wird Max Regers musikalische Stilistik als ‚Profilschärfung durch Opposition' beschrieben. Gerade wenn man diese Perspektive im etwas weiteren Sinne versteht, kann man in der Tat Reger als einen Komponisten beschreiben, der sich durch Abgrenzung profilierte und nur in einer überschaubaren Anzahl von Fällen durch „Einverleibung".

Als junger Musiker, der noch auf dem Weg war, benötigte Reger – auch nach Abschluss seines Studiums bei Hugo Riemann, der ihm vor allem das Schaffen Bachs, Beethovens und Brahms' nahelegte – klare Abgrenzung, zu seinem Lehrer, zu seinen Kommilitonen und auch zu seinen hochverehrten Vorbildern. Ferruccio Busoni gegenüber bekannte er: „Ich habe mich jetzt absichtlich 3 Jahre vom Schaffen größerer Werke zurückgehalten, um selbst mehr innere künstlerische Klarheit zu haben u. nicht mehr in die z. T. unberechtigten Übertreibungen zu verfallen, die in meinen ersten Sachen sind. O Gott, heute bin ich ja erst 22 Jahre alt, da hat man ja noch Grund genug um zu lernen. Richtung habe ich keine; ich nehme das Gute, wie es eben kommt. Und ist mir jede musikalische Parteilichkeit – Brahms contra Wagner – im Grunde höchst zuwider." Als besonderes Vorbild beschwor er hingegen Bach, „Urquell musikalischen Schaffens u. göttlichster Kunst"; wie aber solle „die heutige, mit Thannhäuser & Tristan geschwängerte Jugend überhaupt zu einem richtigen Verständnis von Bach kommen".[2] Der Brief an Busoni zielt naturgemäß in eine gewisse Richtung und ist eindeutig auf den Adressaten abgestimmt (Busoni wie Reger erstellten zu diesem Zeitpunkt Bearbeitungen von Bach-Werken); denn Wagner abhold war Reger (für den ein Bayreuth-Besuch ja 1888 gerade der Auslöser gewesen war, Musiker zu werden) keineswegs geworden – im Herbst 1894 hatte er eine enthusiastische Kritik eines Wagner-Konzerts unter Leitung Felix Mottls verfasst.[3]

---

[1] Überarbeitete Schriftfassung eines Vortrags mit dem vorgegebenen Titel *Zur Stilfindung bei Max Reger* vom 1. Juni 2016 im Rahmen des Kammermusikfestivals *Max Reger und Joseph Haydn im Profil* an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

[2] Brief Regers an Ferruccio Busoni vom 11. 5. 1895, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XV), S. 237f.

[3] Max Reger, *Wiesbaden* Schriften B11, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 21. Jg. (1894), 41. Heft (12. Oktober), S. 534.

Abbildung 1. Max Reger, Wiesbaden um 1893, Fotografie, Abzug ohne Fotografenvermerk.

In Regensburg bot J. G. Bösseneckers Musikalien-Leihanstalt die Möglichkeit, in Form eines Abonnements regelmäßig leihweise ein gewisses Kontingent an Novitäten und Klassikern zugesandt zu bekommen; Reger war 1887 (also noch vor dem Bayreuth-Erlebnis) zögerlich, ob er diese Dienste in Anspruch nehmen sollte und sie seine musikalische Ausbildung nicht durch ‚unnötiges' Repertoire eher ablenken denn fördern könnten – „ich glaube, daß ich durch ein Abonnement meine Kräfte zu sehr zersplittere."[4]

Aus unterschiedlichen Dokumenten der frühen Zeit wissen wir über Regers Studienwerke und auch jene, die er später als Klavierlehrer abfragte: Musik von Mozart, Schumann, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms, Bach, Wagner, Cramer, Clementi, Dussek oder Haydn – also Werke des klassisch-romantischen Repertoires einerseits und eher virtuos ausgerichtete Kompositionen andererseits. In den Studienkonzerten hatte er auch Werke zu spielen, die seinen späteren Interessen eher fern stehen würden, u. a. Werke von Scarlatti, Couperin, Muffat, dall'Abaco, Corelli, Händel, Pergolesi oder Julius Schulhoff; in

[4] Brief Regers an Adalbert Lindner vom 8. 8. 1887, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 2), S. 32.

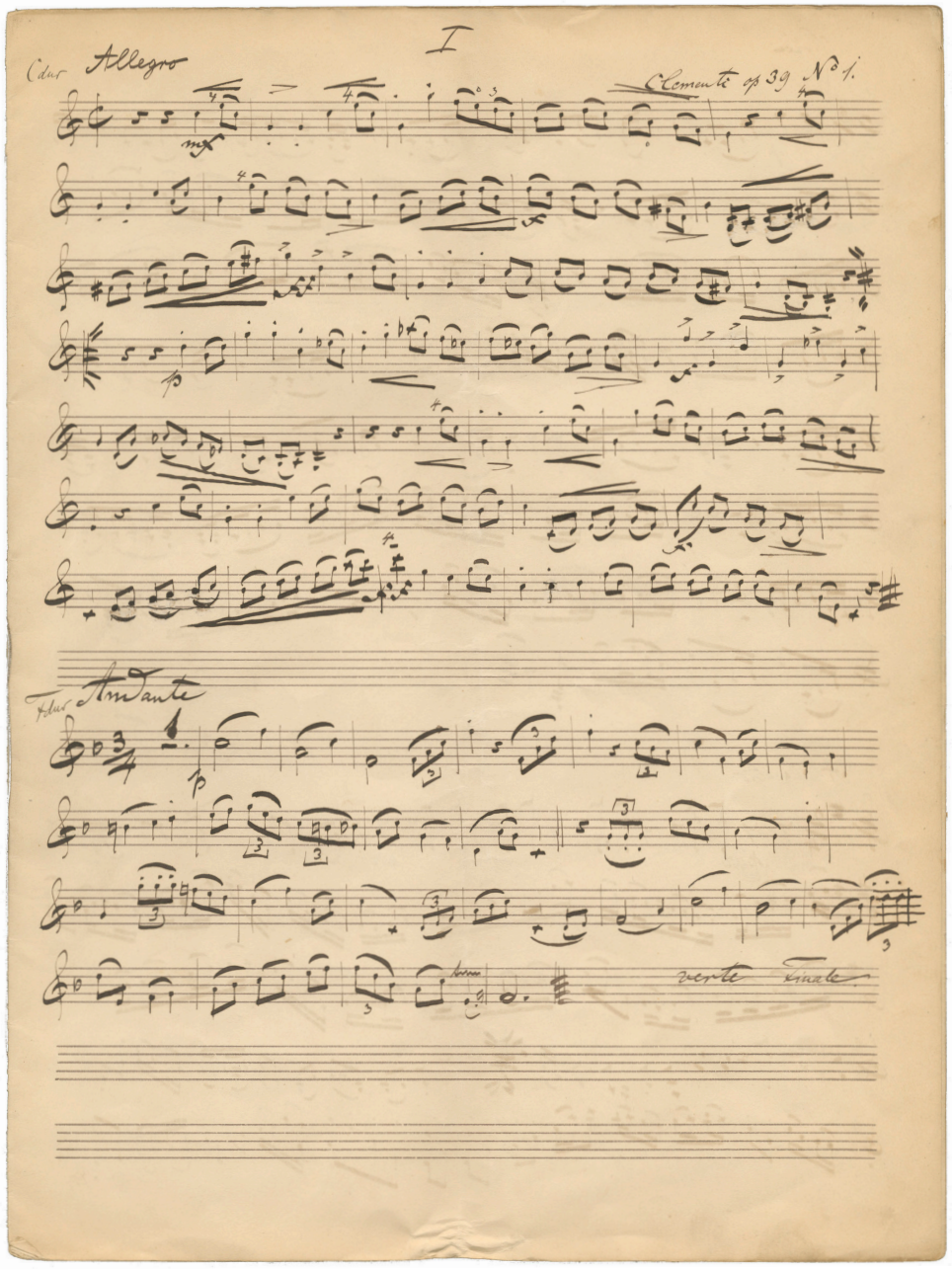

Abbildung 2. Max Reger, bis Anfang 1893 entstandene Violinstimme Clementi-B1 zu den Sonatinen op. 36 Nr. 1–3 von Muzio Clementi, Autograph, fol. 2r (zu Sonatine Nr. 1 C-Dur, I. Satz und II. Satz). Max-Reger-Institut: Mus. Ms. 118.
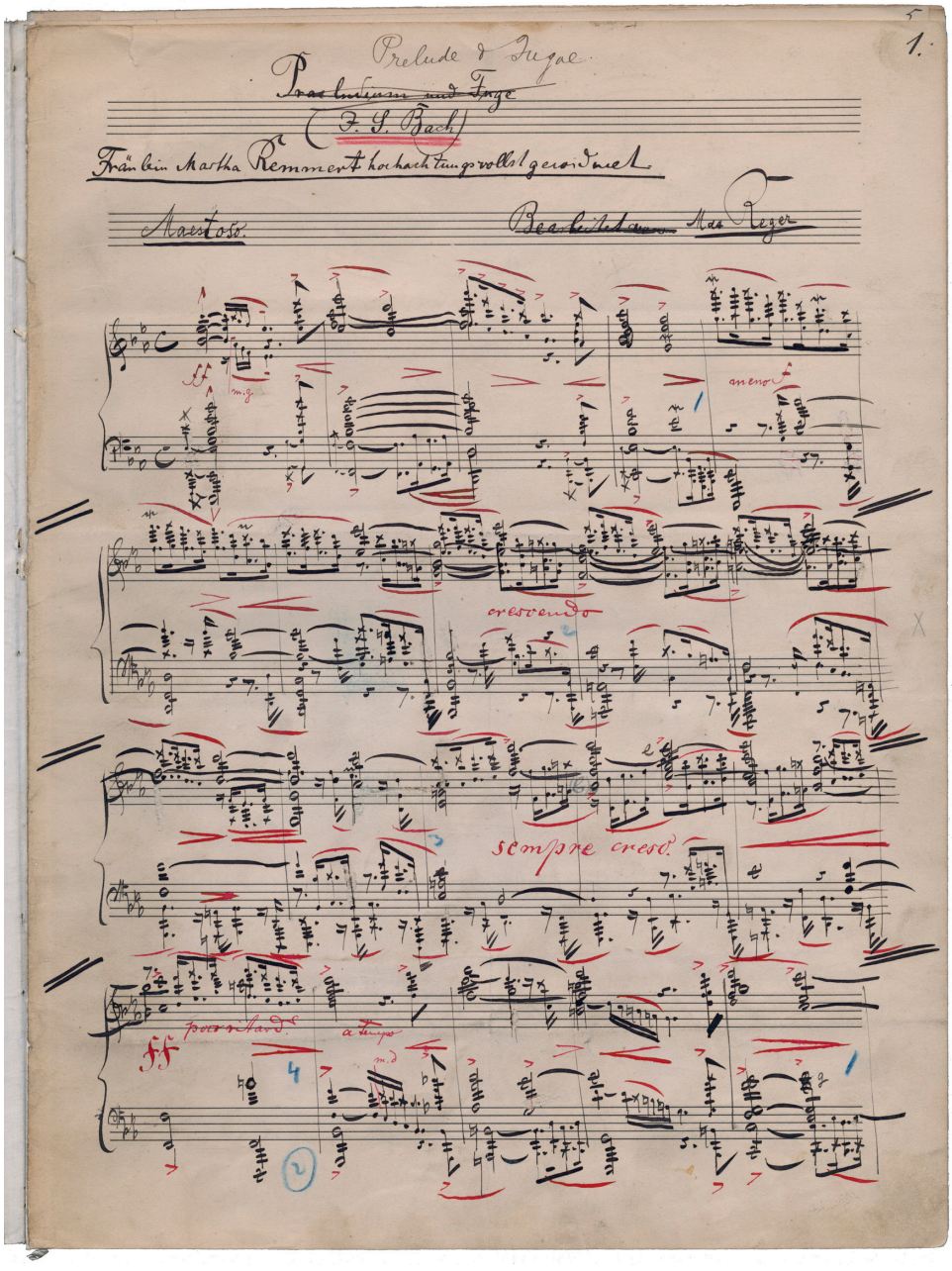
Abbildung 3. Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552, im September 1896 für Klavier vierhändig bearbeitet von Max Reger Bach-B1 Nr. 4, Stichvorlage, S. 1. Max-Reger-Institut: Mus. Ms. 208. Die Widmung gilt der Liszt-Schülerin Martha Remmert.

einer Aufführung von Haydns *Schöpfung* spielte er an Stelle des Orchesters den Klavierauszug, in einem anderen Konzert dirigierte er ein Cellokonzert von Robert Volkmann. Durch die unterschiedlichen Studienwerke war ihm überdies eine beachtliche Menge an damals bekanntem Repertoire bekannt, und insbesondere der intensive Austausch mit Hugo Riemann prägte seine musikalische Kenntnis in der frühen Zeit nachhaltig.[5] Zu den frühesten Bearbeitungen von Kompositionen anderer zählen (neben einer Auftragsbearbeitung für den Verlag Augener) Violinstimmen, die er zu Klaviersonatensätzen von Clementi und Mozart erstellte, Riemanns jüngstem Sohn Hans zur Übung und ihm selbst zur kontrapunktischen Erbauung.[6] Doch wohl 1893 entstand auch schon die erste Bearbeitung eines Werks von Bach – und die intensive „Einverleibung"[7] der Werke anderer durch das Mittel der Transkription, aufführungspraktischen Einrichtung oder Bearbeitung sollte für den Rest seines Lebens eine Konstante bleiben. Im Lauf der Zeit befasste er sich so u. a. mit Werken von Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, Sinding, Wolf oder Richard Strauss – Zentrum seiner Befassung blieb aber (mit Unterbrechungen) Johann Sebastian Bach.

Die Bedeutung Bachs für Reger ist in vielen Publikationen betrachtet worden und würde sicher mit Leichtigkeit auch noch eine weitere umfangreiche Studie befüllen – hier sei nur angemerkt, dass er sich von der historistisch-puristisierenden Perspektive auf Bach, die ihm u. a. von Hugo Riemann nahegelegt wurde, aber auch durch die damalige neue Bach-Forschung in weiter Verbreitung stand und die u. a. die Nutzung des Cembalos als Continuoinstrument propagierte, sich von Regers eigener emphatisch-spätromantischer Lesart der Bach'schen Werke nachhaltig unterschied; Regers Bach-Einrichtungen sprechen als Dokumente nicht nur einer Aufführungstradition, sondern auch einer ästhetischen Ausrichtung eine eindeutige Sprache.

*

Auch wenn die Aufführungen von *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Parsifal* bei den Bayreuther Festspielen 1888 als Auslöser dafür gelten können, dass Reger sich zu einer Musikerlaufbahn entschied, blieb er innerlich der Oper eher fern. Zwar wurden ihm sowohl in Wiesbaden als auch in München gelegentlich Freikarten zu Rezensionszwecken angeboten, doch nutzte er diese Möglichkeiten selten. Aus Wiesbaden berichtet er 1890 über Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana*, die Reger am Wiesbadener Kurtheater gehört hatte: „Es ist hier 3mal gegeben worden, natürlich unter großem Beifall; aber glauben Sie mir, lang wird sich das Werk nicht halten u. mit der 2. Oper wird's nichts werden. Werden mal sehen ob ich recht habe. Es ist eine tragische Operette. Sehr viel Triviales drin

[5] Zu Regers Repertoirekenntnis siehe vor allem auch *Der junge Reger* (siehe Anm. 2), passim.

[6] Zu den Clementi-Sonatinen erarbeitete Reger einige Zeit später eine neue Violinstimme Clementi-B2, die im Dezember 1895 vom Londoner Verlag Augener & Co. gedruckt wurde; die Stichvorlage zu dieser Bearbeitung gilt als verschollen.

[7] Den Begriff der „Einverleibung" nutzt Susanne Popp, *Max Reger – Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, passim.

Abbildung 4. Wiesbaden, Kurhaus mit Kurgarten und Kgl. Theater, zeitgenössische Ansichtskarte von Stengel & Co., vor 1904.

u. noch viel mehr Geschraubtes! Ich denke, daß sich das feinere Publikum nicht solange düpieren läßt. Ich bitte Sie, in unserer wagnergeschwängerten, Chromatik, Enharmonik in sauerstoffhaltiger Menge enthaltenden Musikluft, kann es nicht wundernehmen, nun plötzlich ein Werk, das melodiös ist u. mag auch die Melodiösität zweifelhaften Charakters sein, das Werk geht durch, um aber bald zu verschwinden. Glauben Sie mir, der Erfolg ist zu früh gekommen - zu früh als daß er länger anhaltend sein könnte. Denken Sie nicht, daß ich vielleicht gar aus Mißgunst oder gar Neid so dächte. Von mir aus können Opern so viel als möglich geschrieben werden."[8] Und fünf Jahre später äußerte sich Reger über die aktuellen Entwicklungen in der Oper: „Die neue Oper ‚Der arme Heinrich' von Hans Pfitzner hat keine Zukunft u. wenn unsere Theaterdirektoren mit Hänsel & Grethel so weiterfahren als Kassenstück, so wird Humperdink bald genug haben. Schade, daß er schon wieder eine solche Geschichte geschrieben hat. Es wird dies sein Ruin künstlerisch."[9] Über die Richtung der zukünftigen Oper war er aber unsicher: „Aber was sollen wir in der Oper nach Wagner bringen? Sollen wir noch mehr Wagnern? Oder sollen wir auf die Prinzipien Webers etc zurück? Wann kommt einmal der Alexander, der diesen gordischen Knoten löst, aber kühn löst! Vereinigung Wagner's & Gluck's das kann nur das Ideal der neuen

[8] Brief Regers an Adalbert Lindner vom 25. 5.–12. 6. 1891, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 2), S. 98f.

[9] Brief Regers an Adalbert Lindner vom 18. 4. 1895, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 2), S. 232. Das von Reger erwähnte Werk ist das heute vergessene Liederspiel *Die sieben Geislein*. 1910 sorgte Humperdinck bekanntlich mit der erweiterten Fassung seiner *Königskinder* für internationale Furore.

Oper sein. Allein wer bringt's so leicht fertig, das nur um der Dramatik willen Dupierende (Wagner) mit dem Reinmusikalischen – aber doch höchst dramatischen (Gluck) zu verbinden?"[10]

Die fehlende Nähe zur Oper (trotz einer Musik zu lebenden Bildern *Castra vetera* WoO V/1, die er 1899/1900 für die Niederrheinischen Festspiele komponiert hatte), blieb zeitlebens bestehen. 1904 wies Reger ein angebotenes Opernlibretto zurück mit dem Hinweis, dass er „zur Oper und zum Musikdrama absolut keine Begabung habe; ich hab' mit dem Theater absolut keine Fühlung, und nur der soll fürs Theater, und nur der darf fürs Theater komponieren, der sozusagen von Jugend auf mit dem Scheinleben des Theaters vertraut ist, also Sinn und Verständnis als selbst Schaffender für Bühnenwirkung besitzt! Und diese so unerläßliche Eigenschaft geht mir vollständig ab!"[11]

Das Erscheinen der *Salome* von Richard Strauss quittierte Reger mit einem geharnischten Kommentar: „Dieses Werk ist der musikalische Bankrott von Strauss; es soll ja berauschend, nervenzerrüttend klingen – also Farbe, nichts als Farbe –, die musikalischen Qualitäten sind unter aller Kanone; es ist da nicht ein Motiv, nicht ein Gedanke, der was taugte; das Hauptliebesmotiv ist entsetzlich in seiner Banalität; NB. eine notengetreue Reminiszenz des ‚er küßte sie' aus ‚Tom der Reimer' von Löwe! Du siehst also daraus, die musikalische ‚Höhe' dieser neuesten Sensation!"[12] Zwar erfolgte dieses Urteil zunächst nur aus Kenntnis des Klavierauszuges, doch auch später schrieb Reger noch: „Eine ‚Salome' von mir werden Sie nie erleben, weil ich zu gesund bin an einen solchen perversen Text zu gehen! Vielleicht ist diese meine ‚Gesundheit', die von der Orgel, dem Leibinstrument Bach's herkommt, mal ganz gut, wenn man sich nach den Fleischtöpfen Salome's nach schlichter, absoluter Musik sehnt! NB. Ich betone nachdrücklichst daß ich ein großer Bewunderer von R. Strauß bin; aber Kerle wie ich, die gerne in der Romantik alter, dunkler gothischer Kirchen ‚spintisieren', – wir sind zu einfach, um die ‚Liebe' der Salome – Decadence schlimmster Sorte – zu verstehen, resp. dieselbe in Musik zu setzen!"[13]

---

[10] Brief Regers an Adalbert Lindner vom 25. 5.–12. 6. 1891, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 2), S. 99. An Opern Glucks waren seinerzeit nur ganz wenige bekannt, allen voran die beiden *Iphigenie*-Opern, eingerichtet von Richard Wagner bzw. übersetzt von Peter Cornelius. Selbst *Orfeo ed Euridice* wurde im Grunde erst 1914 durch eine Neuedition von Hermann Abert wiederentdeckt.

[11] Brief Regers an Otto Losch vom 25. 9. 1904; Meininger Museen: Br 514/213. Er empfehle ihm als Bühnenkomponisten Leo Blech, Max Schillings oder Eugen d'Albert. Von genannten Komponisten war bis dato d'Albert fraglos der produktivste gewesen mit nicht weniger als sieben Werken, die den Weg auf die Bühne gefunden hatten; am erfolgreichsten war von ihnen die jüngste Novität, das Musikdrama *Tiefland* op. 34 (1902-03). Schillings' Opern *Ingwelde* op. 3 und *Der Pfeifertag* op. 10 waren beide sehr erfolgreich, und Blech, vor allem als Dirigent nachhaltig berühmt, legte 1903 mit *Alpenkönig und Menschenfeind* nach Ferdinand Raimund sein erfolgreichstes Bühnenwerk vor. Diese kurzen Ausführungen belegen, wie gut Reger das Musikleben seiner Zeit kannte, auch wenn es sich in seiner Korrespondenz höchst selten niedergeschlagen hat.

[12] Brief Regers an Karl Straube vom 10. 9. 1906, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 10), S. 122.

[13] Brief Regers an Eugen Segnitz vom 23. 5. 1907, zitiert nach Jürgen Schaarwächter, *„Enfants terribles" der deutschen Musik: Bunte Blätter zu Strauss und Reger*, in *Richard-Strauss-Blätter* Neue Folge 49. Heft (2003), S. 20.

Dies soll nicht bedeuten, dass Reger nicht zeitlebens eine ambivalent-freundschaftliche Beziehung zu Richard Strauss pflegte. Nachdem der Ältere ihm erste Verlagskontakte ermöglicht hatte (infolge einiger Klaviertranskriptionen Strauss'scher Klavierlieder durch Reger), blieb Regers Dankbarkeit mehr oder minder stetig bestehen; man teilte sich die Leitung von Konzerten, tauschte sich aus und zog in Sachen der Diskussion um das musikalisch Hässliche in Folge der *Salome* an einem Strang.[14]

*

Schon zuvor hatte Reger seine Sicht auf die Musik seiner Zeit geschärft, nicht zuletzt als Notenrezensent und Konzertkritiker. Seine Besprechungen erschienen von 1893 bis 1901 in verschiedenen Zeitschriften, allen voran der *Allgemeinen Musikzeitung* und der *Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung*.[15] Der genaue Blick auf kompositorische Neuerscheinungen, etwa die Kritik an „Satzfehlern schlimmster Art",[16] dem „sich in bescheidenen Grenzen bewegende[n] melodische[n] Talent" eines Liedkomponisten[17] oder dem genauen Blick auf Brahms-Einflüsse in einer Sinfonie,[18] aber auch das besondere Lob etwa für Ferruccio Busonis Konzertstück op. 31a für Klavier und Orchester,[19] die von Robert Schwalm herausgegebene Orgelschule[20] oder Josef Renners zweite Orgelsonate c-Moll op. 45,[21] beschreibt aber nicht nur Regers kompositionstechnische und ästhetische Positionen, sondern lässt sich auch als Vorbereitung zu Regers späteren klaren Urteilen im Kompositionsunterricht verstehen. In seinen Konzertkritiken für die *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* der Monate Oktober–Dezember 1901 sind unter den Werken der jüngeren Zeit u. a. Lalos *Symphonie espagnole*, Liszts Ungarische Krönungsmesse,

---

[14] Siehe *„Die Konfusion in der Musik". Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen*, hrsg. von Susanne Shigihara, Bonn 1990 (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Bd. 4), passim.

[15] Sämtliche nachweislich von Reger stammenden Rezensionen (die in der Abteilung Schriften B auch im *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 1373–1380, zusammengefasst sind) sind gesammelt ediert in (Notenrezensionen) Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Diss. Augsburg 1993, Wiesbaden 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XI), S. 320–331 und (Konzertkritiken) Jürgen Schaarwächter, *„Einige andere Konzerte, die Genüsse recht zweifelhafter Natur boten, übergehe ich." Reger als Konzertkritiker*, in *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, hrsg. von Susanne Popp u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2010 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XXI), S. 300–305.

[16] Max Reger, *Vom Musikalienmarkt. Kompositionen von Felix Gotthelf* Schriften B3, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 20. Jg. (1893), 51./52. Heft (22./29. Dezember), S. 674.

[17] Max Reger, *Vom Musikalienmarkt. Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung von Ferdinand Warnke* in Schriften B5, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 21. Jg. (1894), 21. Heft (25. Mai), S. 469.

[18] Max Reger, *Vom Musikalienmarkt. Sinfonie (A dur) für grosses Orchester von Frederic Lamond, op. 3* Schriften B4, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 21. Jg. (1894), 4. Heft (26. Januar), S. 56.

[19] Max Reger, *Vom Musikalienmarkt. Konzertstück für Pianoforte mit Orchester von Ferruccio B. Busoni, op. 31a* in Schriften B6, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 21. Jg. (1894), 29./30. Heft (20./27. Juli), S. 401.

[20] Max Reger, *Bücherbesprechungen. Orgelschule* Schriften B12, in *Die Redenden Künste* 6. Jg. (1899/1900), 19./20. Heft (13. 2. 1900), S. 306.

[21] Max Reger, *Renner, Josef, 2. Sonate (C-moll) für die Orgel. Op. 45* in Schriften B15, in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 6. Jg. (1901), 3. Heft (März), S. 104.

Borodins 2. Sinfonie, Goldmarks *Sakuntala*-Ouvertüre, Tschaikowskys Violinkonzert und 6. Sinfonie sowie Sibelius' *Der Schwan von Tuonela* zu erwähnen, die allerdings fast alle lediglich gelistet, nicht wirklich besprochen werden. Zu der Uraufführung von Mahlers IV. Sinfonie steht zu lesen: „Nun kam Herr G. Mahler, um uns seine neueste Sinfonie (G-dur) selbst vorzuführen – mit sehr verschiedenartigem Erfolge! Es ist hier leider nicht der Raum, um auf diese Schöpfung näher eingehen zu können. Ein vor uns sitzender, hoch bedeutender, auch in Köln sehr wohlbekannter Künstler äusserte: ‚Es ist Musik für unmusikalische Leute!'"[22] Auch der Münchner Uraufführung der VIII. Sinfonie wohnte Reger bei – hierüber schrieb er an Justizrat Schumacher nach Bonn: „In München war ich bei der Mahler'schen Symphonie; so etwas von stylloser Banalität ist doch unerhört; direkt Gassenhauer, alles so bombastisch aufgeblasen u. ohne jegliche innere Wärme; in dieser Musik steckt kein Germanenthum, sondern aller Weltsmusik mit stark orientalischem Einschlag; außerdem klingt das Orchester nicht mal schön".[23]

Bedenkt man, dass Regers letzte Rezension lange vor Regers 29. Geburtstag im Dezember 1901 erschien und dass er sich schon lange zuvor vor allem auf Werke des auch heute noch bekannten Kernrepertoires konzentrierte, ist hieraus die intendierte Vermeidung der „Zersplitterung seiner Kräfte" klar ablesbar.

*

So wie sich Reger öffentlich gegen viele Musik positionierte, so stellte er sich auch privat in Opposition gegen bestimmte Arten Musik des deutschsprachigen Marktes. Elsa Reger berichtet in ihren Memoiren, dass Max ihr schon in frühen Wiesbadener Jahren, als Klavierlehrer ihrer Kusine Bertha von Seckendorff, „den Geschmack am Kitschlied, so niedlich es auch war" abgewöhnte, mit den Worten: „Wer Brahms singen kann, darf keinen Kitsch singen".[24]

Natürlich konnte Reger auch Fürsprech für einzelne Werke und Komponisten sein – neben den genannten Großen Bach, Beethoven, Brahms und Wagner von den Zeitgenossen (oder Nahezu-Zeitgenossen) allen voran Hugo Wolf. Schon im August 1900 widmete Reger Wolf seine Zwölf Lieder op. 51. 1903 übernahm er dann für den Verlag Lauterbach & Kuhn die editorische Betreuung eines Teils von Wolfs musikalischem Nachlass. Die intensive Befassung resultierte nicht nur in seinem eigenen Streichquartett d-Moll op. 74, eine Art Pendant zu Wolfs Streichquartett d-Moll, sondern vor allem auch sein Textbeitrag *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, der, in stark abgemilderter Form, im Februar 1904 in den *Süddeutschen Monatsheften* erschien.[25] Susanne Popp hat den Aufsatz als eine „Konfession weniger über Wolf als über sich selbst, über das Unglück des Verkanntwerdens, des Sich-Fremdfühlens

---

[22] Max Reger, *Münchner Musikbrief* Schriften B18, in *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* 2. Jg. (1901), 42. Heft (6. Dezember), S. 457.

[23] Brief Regers an Johannes Joseph Schumacher vom 17. 9. 1910; Max-Reger-Institut, Karlsruhe: Ep. Ms. 1424.

[24] Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 18.

[25] Max Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass* Schriften A3, in *Süddeutsche Monatshefte* 1. Jg. (1904), 2. Heft (Februar), S. 157–164.
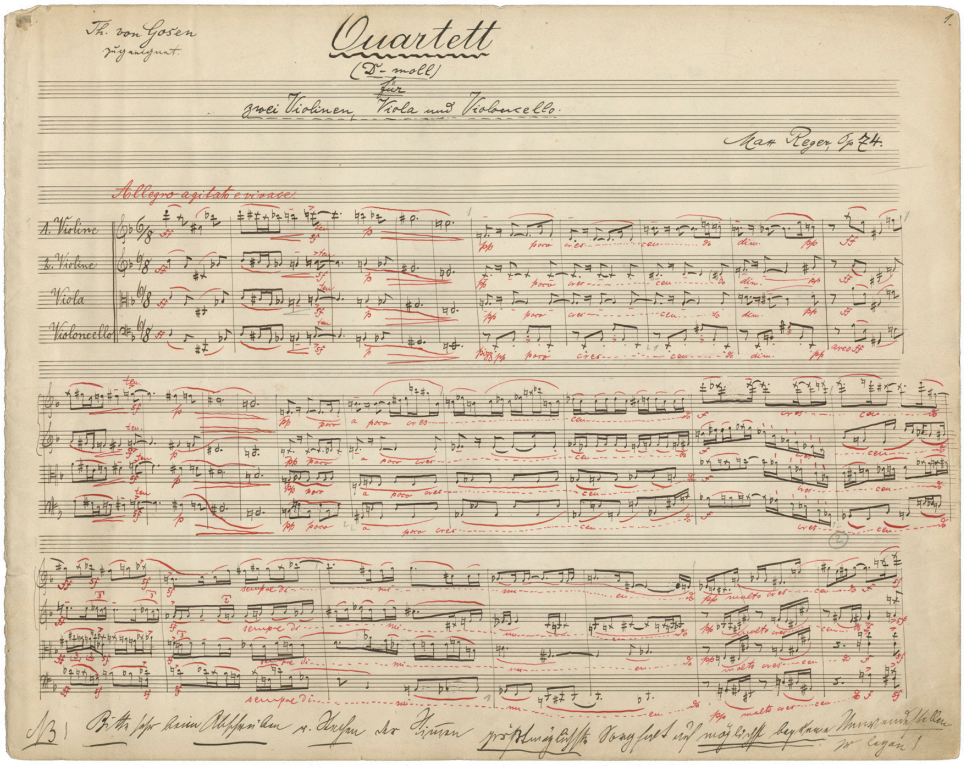
Abbildung 5. Max Reger, Streichquartett d-Moll op. 74, Stichvorlage, S. 1. Max-Reger-Institut: Mus. Ms. 018. Die Widmung gilt dem Bildhauer Theodor von Gosen, der 1902/3 eine erste Marmorbüste Regers geschaffen hatte.

und der Isolation, eine Anklage an die verständnislose Kritik und die teilnahmslose Mitwelt" bezeichnet.[26] Später setzte er sich publizistisch vergleichbar für Felix Mendelssohn Bartholdy ein,[27] mit dessen Nachkommen er freundschaftlichen Umgang pflegte.

Es ist nicht wegzuleugnen, dass Reger Musik nicht-deutscher Komponisten nicht selten ablehnte oder wenigstens ignorierte. Dies mag zum einen aus seiner genuin deutsch-polyphonistischen Perspektive bedingt sein,[28] zum anderen aber auch schlicht aus der Art und Weise, wie ihm die musikalischen Novitäten zu Kenntnis kamen. Für gewöhnlich war Re-

[26] Susanne Popp, *Max Reger – Werk statt Leben* (siehe Anm. 6), S. 199. Ausführlicher hat sich Susanne Popp mit Regers Verhältnis zu Wolf befasst in *„An Hugo Wolf". Reger widmet sich Hugo Wolf*, in *Reger-Studien online*, https://maxreger.info/resources/files/Popp2021AnHugoWolfRSonline.pdf, 10. 9. 2021.

[27] Max Reger, *Felix Mendelssohn Bartholdy's „Lieder ohne Worte". (Zum hundertsten Geburtstag, 1909.)* Schriften A11, in *Leipziger Illustrirte Zeitung* Nr. 3422 vom 28. 1. 1909, S. 152–153.

[28] Die Diskussion der „deutschen" Aspekte des Komponisten Reger war zentraler Aspekt der Tagung *Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist?*, die 2016 in Leipzig abgehalten wurde – der Tagungsbericht erschien unter gleichem Titel, hrsg. von Helmut Loos, Klaus-Peter Koch und Susanne Popp, Leipzig 2017 [2018] (= Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, Bd. 18).

ger normaler Kunde des lokalen Musikalienhandels, der naturgemäß vor allem jene Kompositionen vorrätig hatte, für die sich das lokale Publikum interessierte. Es ist nicht davon auszugehen, dass Reger dezidiert nach Notenausgaben von Werken Karol Szymanowskis, Alexander Skrjabins, Edward Elgars oder Florent Schmitts gefragt hätte – nicht zuletzt vor allem deshalb, weil der größte Marktanteil in Musikalienhandlungen damals wie heute entweder dem klassischen Werkkanon oder dem zuzurechnen war, was Reger als seicht ansah – Elgars *Salut d'amour* op. 12 etwa oder Faurés Romance op. 69. Schon 1894 schrieb Reger über Edvard Grieg (dem er vier Jahre später das Klavierwerk *Grüße an die Jugend* WoO III/6 widmen sollte): „Ach Gott, was ist denn schließlich die ganze Originalität Griegs. Seine Kammermusikwerke sind einfach keine Kammermusikwerke. Er kommt mir vor wie ein in Syrup getaufter nordischer Bauer."[29] Nicht untypisch liegt die Sache im Falle der französischen Orgelmusik. In Zusammenhang mit der Entstehung seiner eigenen Orgelsuite e-Moll op. 16 schreibt Reger an seinen Verleger George Augener: „Allerdings schreibe ich nicht in dem Stil von Best, Widor, Guilmant, welchen Orgelstil dieser Komponisten Dr. Reimann in seinem Artikel ‚Orgelsonaten' in Leßmann's Zeitung einer ziemlich vernichtenden Kritik unterzog. Es darf Sie nicht beleidigen, daß ich auch den Namen Best mit anführte. In Deutschland, wo wir noch viele, viele Organisten ernsten Sinnes haben, ist eben ein derartiger Orgelstyl unmöglich."[30] Reger kennt also offenkundig die erwähnten Werke nicht selbst, sondern übernimmt das Urteil des Musikschriftstellers und Organisten Heinrich Reimann kaum reflektiert.[31] Auch sonst mag die Lektüre der Musikzeitschriften der Zeit ihn in seinen Vorurteilen bestärkt haben, die manche nicht-deutsche Musik pauschal ablehnte. So aufmerksam Reger in Sachen *Allgemeine Musik-Zeitung* und deren Nähe zur neudeutschen Schule den musikpublizistischen Blätterwald verfolgte, so pauschal konnte er ihm mundgerecht ‚vorgekaute' publizierte Aussagen unreflektiert übernehmen.

*

Regers Aversion traf im Laufe seiner Münchner Jahre ab 1901 besonders heftig die sogenannte Münchner Neudeutsche Schule. Die Münchner „Clique", wie er sie im Laufe der Zeit nennen wird,[32] den Musikerkreis um die Professoren Ludwig Thuille und

[29] Brief Regers an Waldemar Meyer vom 30. 10. 1894, zitiert nach J.A. Stargardt, Katalog 678/Moirandat, Auktion Basel 11. Oktober 2003, Los 365, S. 241.

[30] Brief Regers an George Augener vom 26. 11. 1894, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 2), S. 218f. Best-Ausgaben waren auch im Verlag Augener & Co. erschienen.

[31] Auch wenn andere an ihn herantraten, um seine Werke am Konservatorium einzuführen (siehe, bezogen auf Guilmant, den Brief Regers an Adalbert Lindner vom 11. 9. 1901, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung: K 29), revidierte Reger nicht notwendigerweise seine im Grunde kulturchauvinistische, sachlich unfundierte Meinung zu den Kompositionen anderer.

[32] Schon in einem Brief an Karl Straube beklagte sich Reger über die Münchner „Clique", die in seinen Augen das Münchner Musikwesen über Gebühr beherrschte (Brief vom 3. 10. 1902, in Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, siehe Anm. 11, S. 25f.), und selbst noch nach seinem Weggang von München schimpfte er über sie und ist froh, mit dieser Stadt nichts mehr zu tun zu haben (Postkarte an Gustav Cords vom 5. 9. 1908; verschollen, Abschrift: Max-Reger-Institut, Karlsruhe; Ep. As. 1779).

Max Schillings, war ihm bei seiner Ankunft in München gar nicht rundweg zuwider. Zu diesem Zirkel, zu dem er – als Schüler Riemanns – nicht so leicht angehören konnte, zählten auch die jungen Komponisten Edgar Istel und Ernst Bœhe (beide kurzzeitig selbst Privatschüler Regers) sowie der Reinecke-, Sgambati- und Thuille-Schüler Felix vom Rath. Sie alle feierten vor und während Regers Münchner Zeit teilweise mehr als nur beachtliche lokale Erfolge. Zunächst suchte Reger die Nähe zu diesem Kreis, etwa indem er Liedkompositionen seiner Münchner Zeitgenossen mit eigenen im Konzert in Dialog treten ließ;[33] Schillings zählte er in dieser Zeit noch zu den „Prachtmenschen“,[34] die er in München kennenlernte. In Korrespondenz äußert er sich dann aber schon bald zunehmend abschätzig über Schillings, Thuille und deren Kreis, dem er auch den einflussreichen Kritiker Rudolf Louis zurechnete; es wäre kritisch zu prüfen, wie viel Ablehnung ihm tatsächlich entgegengebracht wurde und wie viele von Regers Äußerungen seiner empfindlichen Persönlichkeit anzulasten sind. Am Rande der Uraufführung der – (unter der Hand) der unverständigen Kritik gewidmeten – Violinsonate op. 72 in C-Dur berichtet Reger, sich voll in seiner Meinung der Genannten bestätigt sehend: „Als Curiosum theile ich Ihnen mit, daß Professoren Thuille u. Schillings den Saal genau vor Beginn meiner Sonate verließen, daß sich die Herren Dr Louis, Dr Istel u. Abendroth bei meiner Sonate vor höhnischem Vergnügen sozusagen um nicht losplatzen zu müssen die Taschentücher in den Mund steckten – was ja an u. für sich eine sehr appetitliche Beschäftigung sein soll! Sie sehen, meine Themen in der Sonate [SCHAFE] und [AFFE] haben ganz ihren Zweck erfüllt.“[35]

Auch Regers zunächst anzutreffende positive Meinung von Ermanno Wolf-Ferrari lässt sich aus dieser Perspektive sehen – Wolf-Ferrari hatte in München ohne Abschluss bei Rheinberger studiert und stand so dem Kreis um Thuille und Schillings gleichfalls eher fern. Schon im Herbst 1903 lässt sich feststellen, wie die bisherige Hochschätzung für Wolf-Ferrari zusehends abnahm – seine neue a-Moll-Violinsonate op. 10, deren Klavierpart er am Tag der Uraufführung seiner eigenen Violinsonate C-Dur op. 72 selbst übernahm, beschreibt Reger als „sehr flüchtig“.[36] 1910, im Blick seines eigenen *100. Psalms* op. 106, dreht sich seine Einschätzung auch von Wolf-Ferraris chorsymphonischer Komposition *La vita nuova* op. 9, die er im März 1903 noch äußerst positiv aufgenommen hatte,[37]

---

[33] Vgl. hierzu Susanne Popp, *Der Provokateur – Max Reger und München*, in *Facetten II. Kleine Studien – Edition und Interpretation bei Chopin – Die Münchner Schule und Max Reger*, hrsg. von Claus Bockmaier, München 2016 (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 10), S. 161–178, besonders S. 166–169.

[34] Brief Regers an Adalbert Lindner vom 4. & 12. 12. 1901; Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung; L 35.

[35] Brief Regers an Theodor Kroyer vom 6. 11. 1903; Staatliche Bibliothek Regensburg; IP/4Art.714. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Hermann Abendroth, damals noch Student Thuilles an der Königlichen Akademie der Tonkunst, sich später als Dirigent vehement für Reger einsetzte und sogar Ehrenmitglied des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung wurde.

[36] Ebenda.

[37] Brief Regers an Carl Lauterbach vom 25. 3. 1903, zitiert nach Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*. Teil 1 [1902–05], hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 12), S. 116.

Abbildung 6. Der Festsaal im Bayerischen Hof am Paradeplatz in München mit Konzertbestuhlung, Fotografie in einem Werbeprospekt des Hotels von 10910. In diesem Saal fand am 5. November 1903 jenes Konzert mit Richard Rettich und Max Reger statt, in dem Felix vom Raths Sonate d-Moll op. 1, Ermanno Wolf Ferraris Sonate a-Moll op. 10 und Regers Sonate C-Dur op. 72 zu Gehör gebracht wurden.

um 180 Grad: „Herr Gott – ist das Werk schwach; das ist ja so entsetzlich verblaßt, so fadenscheinig, so dürftig in jeder Beziehung. Abgesehen von dem ‚winselnden' Text – so ist doch nie ein Moment von Größe da, nie ein Moment von germanischer Tiefe –; es ist alles als Blendwerk 1. Güte empfunden".[38] Gerade die Kritik am Text (immerhin von niemand geringerem als Dante Alighieri, der – vermutlich indirekt[39] – einen Impuls zu seiner eigenen Symphonischen Phantasie und Fuge op. 57 für Orgel gegeben hatte) weist auf Regers ganz eigene Vorstellung, wie was vertont zu werden sei.

Zuletzt bleibe nicht unerwähnt, dass sich Reger vielfach in Opposition zu der Musik der Vorgängergeneration stellte. Dies ist eine typische Verhaltensweise der Jüngeren, auch um

[38] Brief Regers an Karl Straube vom 3. 2. 1910, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe Anm. 11), S. 188.

[39] Ob Reger tatsächlich eine deutsche Ausgabe von Dantes Dichtung vollständig gelesen hat, ist nicht überliefert – hatte er vielleicht in einer Schulausgabe Auszüge aus der *Divina commedia* gelesen, war ihm aus zweiter Hand der Gehalt besonders des Canto III bekannt geworden oder war er womöglich durch in damaliger Zeit weit verbreitete Visualisierungen (etwa die Holzstiche Gustave Dorés) auf die Dichtung aufmerksam geworden, deren erster Teil „Inferno" für die Phantasie Pate gestanden haben soll (Brief Regers an Gustav Beckmann vom 17. 8. 1904, Original verschollen, Abschrift im Max-Reger-Institut)?

im Musikleben Platz für das eigene Œuvre zu schaffen. Von dieser Ablehnung betroffen waren u. a. Carl Reinecke, Joseph Joachim Raff, Salomon Jadassohn, Felix Draeseke, Max Bruch und Friedrich Gernsheim, denen er pauschalisierend mindere kompositorische Begabung attestiert. Dieses Urteil verschärft sich im Laufe seiner eigenen Entwicklung: seinem Verleger Henri Hinrichsen gegenüber schreibt er: „ich bin jetzt ‚selberaner' geworden; es ist mir geglückt, alle Schlacken u. Beeinflußungen abzustreifen u. kann wohl mit gutem Gewissen sagen, daß ich seit 2 Jahren mit voller künstlerischer Klarheit arbeite".[40]

*

Zum Schluss ein paar Gedanken zu Regers Profilschärfung nicht durch Opposition, sondern durch Referenz. Immer wieder wurde festgestellt, dass Reger bereits bestehende Kompositionen zum Ausgangspunkt für vergleichbare Schöpfungen nimmt. Bei Variationswerken ist dies eine nur zu natürliche Aneignung, bei anderen Werken ist die Bezugnahme Regers auf Werke der Vergangenheit teilweise ganz, teilweise nicht so ganz offensichtlich: Beethovens A-Dur-Cellosonate op. 69 ist eindeutig in Verbindung zu bringen mit der Regers Cellosonate a-Moll op. 116,[41] Brahms' Klarinettensonaten op. 120 (1894) mit den Klarinettensonaten op. 49 (1900), die Klarinettenquintette von Mozart und Brahms mit Regers Op. 146. Auf die Verwandtschaft zwischen Debussys *La mer* (1903-5) und Regers *Romantischer Suite* op. 125 (1913)[42] wurde ebenso bereits hingewiesen wie auf jene von Max Schillings' *Symphonischem Prolog zu Sophokles' König Ödipus* op. 11 (1900) und Regers *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108 (1908);[43] kaum in den Blick kam bisher die Verbindung von Felix Woyrschs *Drei Böcklin-Phantasien* op. 53 (1910) und Regers *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128 (1913). Die praktische Auseinandersetzung mit Hugo Wolfs Liedschaffen waren hörbar wesentlicher Einflusspunkt für Regers eigene Entwicklung auf diesem Gebiet, weit mehr als der „Wettstreit" (Wolfram Steinbeck[44])

---

[40] Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 28. 12. 1908, zitiert nach Max Reger, *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 13), S. 276.

[41] Ausführliche Betrachtungen hierzu hat der Cellist und Pädagoge Julius Berger angestellt, der sich über viele Jahrzehnte mit der Materie befasst hat: *Zwiesprache mit der Ewigkeit. Langsame Sätze für Violoncello und Klavier in Werken von Beethoven, Reger und Messiaen*, in *Das Orchester* 47. Jg. (1999), 12. Heft, S. 13–16; *Vorbild Beethoven. Regers Sonate a-moll op. 116 für Violoncello und Klavier*, in *imrg Internationale Max Reger Gesellschaft. Mitteilungen* 27. Heft (2015), S. 3–7.

[42] Susanne Popp, *Max Regers Romantische Suite op. 125 – eine deutsche Variante impressionistischer Kunst?, in Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist?* (siehe Anm. 28), S. 357, hebt auf der Vergleich zu Debussys Trois Nocturnes (1897-9) ab.

[43] Stefanie Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess von Max Regers Symphonischem Prolog zu einer Tragödie op. 108*, in *Reger-Studien 8* (siehe Anm. 14), S. 99–124, bes. S. 108–110.

[44] Siehe den Titel von Wolfram Steinbeck, *Hommage als Wettstreit. Regers Lieder nach Strauss*, in *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, hrsg. von Alexander Becker, Gabriele Gefäller u. Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XIII), S. 213–234.

mit Richard Strauss an einigen Einzelliedern.[45] Mit der Opuszahl 20 nimmt Reger klar Bezug auf Robert Schumanns *Humoreske*, mit dem Titel *Intermezzi* (op. 45) auf Brahms' Kompositionen op. 118.[46] Wie weitgehend Regers Orgelphantasien opp. 46 und 57 mit dem Orgelschaffen Franz Liszts in Verbindung stehen, wäre detailliert zu untersuchen. Sicher ließen sich noch zahlreiche weitere Parallelen finden, nicht nur in unmittelbaren oder mittelbaren Hommages etwa an Grieg, Chopin oder Wolf.

Es würde den hier gebotenen Rahmen sprengen, wollte man detailliert betrachten wollen, in welcher Weise Reger in diversen seiner Werke – teilweise extreme – Kompositionen anderen als Bezugspukt nutzt. Und es wäre auch genau zu betrachten, ob Vergleichbares nicht auch für andere Komponisten gelten würde, die wiederum zu Reger in ‚Dialog' treten, sich von seinem Beispiel inspirieren ließen.[47] So war es bereits Anlass zu Spekulation, dass Johannes Brahms seine Choralvorspiele op. 122 1896 just zu jener Zeit schuf, als ihm Max Reger seine Orgelsuite e-Moll op. 16 vorgelegt hatte. Auf die Übersendung des frisch erschienenen Drucks lautete Brahms' Antwort:

„Sehr geehrter Herr,
Ich habe Ihnen den herzlichsten Dank zu sagen für Ihren Brief, dessen warme – und gar zu freundliche Worte mich überaus sympathisch ansprachen.
Zudem denken Sie mir noch das schöne Geschenk einer Widmung zu gönnen [der heute verschollenen Sinfonie h-Moll WoO I/5 mit Passacaglia mit Trauermarsch als Schlusssatz].
Eine Erlaubniß aber ist dazu doch nicht nöthig?
Ich mußte lächeln, daß Sie mich darum angehen u. zudem ein Werk beilegen, dessen allzu kühne Widmung [den Manen Bachs] mich erschreckt!
Da dürfen Sie denn ruhig den Namen hinsetzen
Ihres
hochachtungsvoll ergebenen
J. Brahms"[48]

[45] Die von Susanne Popp, *„An Hugo Wolf". Reger widmet sich Wolf*, (siehe Anm. 27), bes. S. 15–20 gelisteten öffentlichen Wolf-Liedaufführungen durch Reger liegen allesamt nach der Komposition der Zwölf Lieder op. 51 1900; zu Strauss und Reger vgl. Jürgen Schaarwächter, *„Enfants terribles" der deutschen Musik. Bunte Blätter zu Strauss und Reger*, (siehe Anm. 14), S. 8–46, bes. S. 17.

[46] Vgl. in ähnlicher Parallelität Regers Walzer op. 22 und Brahms' Walzer op. 39; hierzu siehe Jürgen Schaarwächter, *Einer „Persönlichkeit der Wiesbadener Gesellschaft" zugeeignet: Regers Walzer op. 22*, in *Reger-Studien online*, https://maxreger.info/resources/files/Schaarwaechter2021RegerWalzerop22RSonline, 24. Oktober 2021.

[47] Einer der bislang wenigen Versuche in dieser Hinsicht, der beide Aspekte – Regers Bezugnahmen auf Beethoven und die Bezugnahme anderer auf Reger – in den Blick zu nehmen sucht, ist Jürgen Schaarwächter, *Beyond reverences: Max Reger's Violin Romances in context*, in *Reger-Studien online*, https://maxreger.info/resources/files/Schaarwaechter2021RegerViolinRomancesRSonline.pdf, 8. 3. 2021.

[48] Brief Johannes Brahms' an Max Reger, vermutlich von Mai 1896; Meininger Museen: Br 107/1.