

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

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

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

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

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



*Johannes Brahms*  
MAREK STANISLAW

Die Fotos, die Reger und Brahms 1896 austauschten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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