

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> Zu dieser Frage äußert sich Martin Weyer eingehend in *Die Orgelwerke Max Regers*, Wilhelmshaven <sup>2</sup>1992, S. 253f.

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

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



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

Ramin anlässlich eines Konzerts in St. Jakobi in Hamburg im Jahr 1923 Interesse an der Barockorgel,<sup>4</sup> was Walcha ganz sicher nicht verborgen blieb. Während Straube und Ramin eine Synthese der Romantischen Orgel mit barocken Elementen anstrebten,<sup>5</sup> war es bei Walcha bereits zur schicksalhaften Begegnung mit der Silbermann-Orgel in Rötha<sup>6</sup> gekommen, welche die innere Abkehr nicht nur von der Romantischen Orgel und der zu ihr gehörenden Musik, sondern auch von der Straube-Schule insgesamt einleitete.<sup>7</sup> Dennoch spielte er nach eigener Aussage zu Beginn der 1930er-Jahre oft und gerne Reger, so auch die *Sonate d-Moll* op. 60 1932 in Radio Frankfurt. Im gleichen Jahr hörte er in Frankfurt Albert Schweitzer mit Bachs *Praeludium und Fuge f-Moll*, mit nur wenigen Registern ohne Registerwechsel dargeboten – für ihn ein sehr entscheidendes Erlebnis! Er selbst hatte dieses Stück noch in Leipzig dynamisch differenziert unter Verwendung Freier Kombinationen gespielt.<sup>8</sup> Er berichtete mir sehr erheitert, er habe in jungen Jahren die Dorische Fuge mit der Äoline begonnen, um dann nach und nach mittels Rollschweller gegen Ende das Tutti zu erreichen! – Die intensive Beschäftigung mit dem *Wohltemperierten Klavier* seit seinem 30. Lebensjahr habe ihn zu der Erkenntnis gebracht, dass es um die „Substanz“ einer Musik geht. Klänge seien „aufgepfropft“. Wer ihn nicht verstanden habe, dem empfehle er, einmal eine Mittelstimme einer Regerschen Fuge auswendig zu lernen, so wie er das gemusst habe. Regers Fugen seien „vertikal orientiert“. Nach dem Beginn des Krieges habe er sich „mehr nach innen gewendet“ und gedacht, Reger sei für ihn „vorbei“. Er „quäle seine Schüler damit auch gar nicht“. Einige, die wollten, habe er Reger spielen lassen, er „habe es ertragen“<sup>9</sup> (mich und sicher auch seine anderen Schüler, die Reger

<sup>4</sup> Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge*, Innsbruck 1995, S. 201.

<sup>5</sup> Summereder, a.a.O., S. 150ff.

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

<sup>7</sup> *Mit Helmut Walcha im Gespräch*, a.a.O.

<sup>8</sup> Summereder, a.a.O., S. 150ff.

<sup>9</sup> *Mit Helmut Walcha im Gespräch*, a.a.O.

spielten, hat er damit keineswegs gequält!). Dass Reger überhaupt wieder an barocke Formen (Choralbearbeitung, Choralvariationen, Passacaglia) anknüpfte, konnte Walcha nicht versöhnlicher stimmen. Das Eruptive in Regers Musik, seine ausschweifende Harmonik, seine Neigung zu Stimmungsbildern, extreme dynamische Kontraste, die Klangwelt der Romantischen Orgel, alles das war Walcha fremd geworden!

Viele seiner damaligen Fachkollegen teilten damals Walchas Ansichten bezüglich der Romantischen Orgelmusik im allgemeinen und auch Reger im besonderen, oder standen ihnen mehr oder weniger nahe. Studenten waren noch sehr autoritätsgläubig und wagten es nicht so leicht, einem Lehrer zu widersprechen. Walcha hatte aufgrund seiner musikalischen Kapazität ein hohes Ansehen. So konnte es nicht ausbleiben, dass sich in seiner Umgebung eine bisweilen beträchtliche Intoleranz gegenüber anderen orgelmusikalischen Konzepten breitmachte, die mit einer merkwürdigen Selbstsicherheit einherging. „Romantische Orgel“ war ein Schimpfwort! Eine „dicke“ Flöte 8<sup>10</sup> konnte man, da für einen Generalbass untauglich, nur verschrotten, so wie es mit der Großen Michaelisorgel in Hamburg und zahlreichen anderen Orgeln aus der gleichen Zeit wirklich geschah! Ein „Orgelvirtuose“, der Liszt spielte, wurde verachtet – vielleicht auch insgeheim eher bewundert (diese Spezies war ohnehin selten geworden). Organisten, die nicht in das „neobarocke“ Schema passten, hatten auch außerhalb von Frankfurt bisweilen einen schweren Stand. Ob sich Walcha dessen bewusst war, das weiß ich nicht.

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

<sup>10</sup> Ebdä.

noch vorhandenen deutschen Orgeln aus der Zeit um 1900 waren für eine stilgerechte Darbietung französischer Klassik und Romantik gar nicht oder nur wenig geeignet. Erst die Auswirkungen der Elsässischen Reform hatten in Deutschland bezüglich der Romantik neue Möglichkeiten eröffnet, z.B. an der Sauer-Orgel im Landeskonservatorium Leipzig (1910). Auf dem um barocke Register erweiterten Instrument<sup>11</sup> spielte Ramin 1927 u.a. den Choral a-Moll von Franck – es steht dahin, ob dieses ganz stilgerecht geschah. Ich habe nie etwas darüber gehört, Walcha habe französische Musik gespielt. Er kam später – der „Wellblechdynamik“ (ein damals gängiges Schimpfwort) des „romantischen“ Jalousieschwellers überdrüssig – verallgemeinernd zu der Auffassung, der Klang der Orgel sei in seinem Wesen statisch. Seinen Grundsätzen ein klein wenig untreu geworden ließ er sowohl die 1959 von Beckerath geschaffene Orgel in der Musikhochschule als auch die 1961 von Schuke/Berlin mit III/47 gebaute neue Schleifadenorgel der Dreikönigskirche mit Brustwerksschwellern versehen, ganz sicher nicht im Hinblick auf die Interpretation romantischer Musik, sondern wohl eher zur besseren dynamischen Anpassung beim Begleiten.

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

<sup>11</sup> Summereder, a.a.O., S. 150f.

<sup>12</sup> Mit Helmut Walcha im Gespräch, a.a.O.

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

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

<sup>13</sup> Ebda.

<sup>14</sup> Hermann J. Busch, „*Meine Orgelsachen sind schwer...*“. *Zur Geschichte der Interpretation und Edition der Orgelmusik Max Regers*, in: *Dulce Melos Organorum. Festschrift Alfred Reichling zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Roland Behrens und Christoph Grohmann, Mettlach 2005, S. 65–71.