

Reger-Rezeption in Würzburg in der Zeit des Nationalsozialismus. Hanns Schindler, das Staatskonservatorium und die NS-Kulturgemeinde

Eine detaillierte Untersuchung der Reger-Rezeption in Deutschland zwischen 1933 und 1945 ist ein Desiderat der Forschung. Roman Brotbeck hat vor einigen Jahren auf einen markanten Aspekt aufmerksam gemacht: die „selektive Wahrnehmung“ der Persönlichkeit Max Regers.¹ Er demonstriert sie anhand von apologetischen Stellungnahmen aus dem engeren Umkreis Regers (Joseph Haas, Hermann Unger, Fritz Stein, Karl Hasse), die auf die kritische Würdigung des Komponisten durch Gerhard Frommel 1937 reagierten. Reger zum Inbegriff des „deutschen“ Musikers zu erklären, gelang nur unter Ausblendung zentraler Aspekte seines Lebens und Schaffens.

In welcher Beziehung der in der Publizistik greifbare Reger-Diskurs zur Präsenz des Komponisten im Konzertleben steht, ist unklar. Hat die Stilisierung des Komponisten zum „deutschen“ Musiker zu steigenden Aufführungszahlen geführt, zumal sich das Regime für die Entfernung alles „Undeutschen“ stark machte? Mit einem einfachen Ja oder Nein lässt sich darauf sicher nicht antworten, da die Ausgangslage und die Voraussetzungen im Blick auf die Akzeptanz der Musik Regers sehr unterschiedlich waren. Ebenso ist fraglich, ob Propaganda alleine ein anhaltendes Interesse beim Publikum und bei den Musikern generieren konnte. Von entscheidender Bedeutung war vielmehr – wie schon vor 1933 – das Engagement einzelner Interpreten für sein Schaffen. Sie bestimmten nicht nur über die Programmgestaltung, sondern auch unter den veränderten kulturpolitischen Bedingungen über die Art und Weise der ideologischen Vereinnahmung von Regers Musik.

Würzburg bietet hierfür ein aufschlussreiches Beispiel. Reger war hier 1933 bereits dank des Staatskonservatoriums der Musik im Konzertleben fest etabliert. Allerdings kam es Mitte der 1930er-Jahre zu einer weitgehenden Verlagerung der Aufführungen weg vom Konservatorium hin zu einer neuen Veranstaltungsform,

¹ Vgl. Roman Brotbeck, „Spieglein, Spieglein an der Wand. Einige Gedanken zur Reger-Rezeption“, in: Siegfried Schmalzriedt, Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Festschrift für Susanne Popp* (Reger-Studien, 7), Stuttgart 2004, S. 587–608, hier S. 594–602.

der *Volkstümlichen musikalischen Feierstunde* bzw. der *Orgelfeierstunde*. Treibende Kraft dahinter war der Organist, Komponist und Konservatoriumsdozent Hanns Schindler (1889–1951), der mit Hilfe der NS-Kulturgemeinde ein eigenes Konzertformat schuf, in dem Reger nach Johann Sebastian Bach der am häufigsten aufgeführte Komponist war. Reger wurde zu einer Galionsfigur der deutschen Musiktradition stilisiert und in ein popularisierendes Konzept der Präsentation integriert. Wie daraus ein langjähriger fester Bestandteil der Würzburger Musikkultur werden konnte, soll im Folgenden dargelegt werden. Als Quellen stehen die Würzburger Tageszeitungen zur Verfügung, welche die Rekonstruktion vieler Konzertprogramme ermöglichen, außerdem biografische Informationen vor allem aus Personalakten, der Spruchkammerakte, Zeitungen und dem familiären Umkreis.²

1. Frühe Reger-Aufführungen am Konservatorium

Reger kam zwischen 1912 und 1916 fünfmal als Interpret eigener Werke nach Würzburg.³ Schon vorher lassen sich in der Stadt einzelne Aufführungen, freilich eher ‚kleiner‘ Werke von ihm nachweisen: Lieder, Klavierstücke, Chöre.⁴ Regers Auftritte als Dirigent, Pianist und Liedbegleiter waren demgegenüber Ereignisse: Soweit sich dies den Rezensionen in der Tagespresse entnehmen lässt, weckten sie großes Interesse, ja Begeisterung.⁵ Dies gilt mit einigen Abstrichen

² Einzelne Programmzettel sind im Archiv der HfM Würzburg überliefert.

³ So spielte die Meininger Hofkapelle unter Regers Leitung am 19.11.1912 *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Adam Hiller* op. 100, am 5.2.1914 *Eine Romantische Suite* op. 125 und am Tag darauf *Eine Ballettsuite* op. 130, vgl. *Max Reger in seinen Konzerten*, Teil 2: Programme der Konzerte Regers, zusammengestellt von Ingeborg Schreiber (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Bd. 7/2), Bonn 1981, S. 406 u. 442. Bei dem Reger-Abend am 23.10.1913, an dem der Komponist am Klavier mitwirkte, standen Lieder, die *Suite im alten Stil* op. 93, die *Violinsonate e-Moll* op. 122 und *Variationen und Fuge über ein Thema von Ludwig van Beethoven* op. 86 auf dem Programm; vgl. ebd., S. 427f. Bei dem Sonatenabend am 6.1.1916 spielte Reger mit Walther Davisson u.a. die *Violinsonate c-Moll* op. 139; vgl. ebd., S. 461. Für Regers hohes Ansehen spricht der Umstand, dass die Symphoniekonzerte am 5. und 6.2.1914 zusammen mit einem Kammermusikabend am Vormittag des 6.2., bei dem Reger zusammen mit Mitgliedern des Meininger Orchesters Lieder und Kammermusikwerke von Schubert und Brahms darbot, das Programm des *Ersten fränkischen Musikfests* bildeten.

⁴ Vgl. *Würzburger General-Anzeiger* v. 13.4.1905, 14.11.1905, 19.11.1906, 20.3.1908 und 10.4.1908.

⁵ Vgl. z.B. *Würzburger General-Anzeiger* v. 20.11.1912: „Max Reger an der Spitze der Meininger Hofkapelle – ein musikalisches Ereignis für Würzburg. Der Schranzsaal mitsamt den Emporen war überfüllt.“ Dazu auch das *Fränkische Volksblatt* v. 21.11.1912: „Beifallstürme, wie sie selten hier gehört werden, und ein Riesenlorbeerkrantz brachten dem Meister zum Ausdrucke, wie sehr man ihn, den großen Künstler, zu schätzen weiß [...]“. Im Rückblick auf das *Erste fränkische Musikfest* liest man im *Fränkischen Volksblatt* v. 9.2.1914:

auch für die aufgeführten Werke Regers.⁶ Eine verstärkte Berücksichtigung seiner Werke im Konzertleben Würzburgs zog dies allerdings nicht nach sich. Die Auswertung der Konzertprogramme des Königlichen Konservatoriums bzw. Staatskonservatoriums der Musik zeigt dies klar. Traditionell bildeten die Veranstaltungen des Ausbildungsinstituts, die aus Symphonie- und Kammermusikkonzerten unter Mitwirkung der Lehrer sowie der Aufführung eines oratorischen Werks pro Jahr, außerdem diversen Schüleraufführungen bestanden, den Kern des Würzburger Konzertlebens.⁷ Es gab zwar auch Gastspiele auswärtiger Solisten und Kammermusikensembles (ganz selten reiste ein Orchester an) und Konzertveranstaltungen von städtischen oder kirchlichen Chorvereinigungen, doch zogen die Aktivitäten des Konservatoriums dank des Ansehens der Lehrer in der Stadt sowie der Bemühungen um das symphonische Repertoire, ablesbar am Presseecho, die größte Aufmerksamkeit auf sich.⁸ Die erste Reger-Aufführung am Konservatorium hatte am 30. Januar 1910 stattgefunden, als ein Orgelschüler die Fuge aus der *Suite* op. 92 gespielt hatte.⁹ Im Folgenden tauchten in den Schülerkonzerten vereinzelt weitere Werke auf.¹⁰ Nach Regers Tod veranstaltete das Konservatorium am 30. September 1916 eine Max-Reger-Gedächtnisfeier „zum Besten des Roten Kreuzes“. Auf dem Programm standen neben Liedern die *Choralphantasie* op. 30 für Orgel, die *Serenade D-Dur* op. 77a und die *Cellosonate*

„[...] von Regers Genie umsichtig geleitet, von seinen modernen Künstlern in idealer, in kaum zu überbietender Weise wiedergegeben, klang die Musik eines Jahrhunderts an uns vorüber: von Beethoven bis Reger!“

⁶ Im Unterschied zu dem unbekanntem Rezensenten des *Fränkischen Volksblatts* äußerte Georg Thurn vom *Würzburger General-Anzeiger* Vorbehalte gegen einzelne Werke, so bei der Besprechung der *Ballettsuite* am 8.1.1916: „Der Verstand überragt das Gefühl, das technische Können die thematische Erfindung [...], ein unverkennbarer ‚Reger‘, die Schöpfung eines Gewaltigen, der’s nie unter einer Handvoll Noten tut.“

⁷ Vgl. Christoph Henzel, „Musik in Würzburg vor 100 Jahren“, in: ders., Steffen Zeller (Hrsg.), *Der Würzburger Tonkünstlerverband: Geschichte – Gegenwart – Zukunft. Festschrift zum 100jährigen Bestehen*, Würzburg 2011, S. 89–106; ders., „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“. *Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950*, Würzburg 2016, S. 21–29.

⁸ Eine flächendeckende Untersuchung findet ihre Grenze darin, dass sie infolge beträchtlicher Quellenverluste vornehmlich auf die selektive Berichterstattung in der Würzburger Tagespresse angewiesen ist. Im Rahmen der Dommusik (Liturgie und Konzerte) scheint Reger bis 1945 keine nennenswerte Rolle gespielt zu haben; vgl. Siegfried Koesler, „Die Würzburger Dommusik in den ersten zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts“, in: Dieter Kirsch, Ulrich Konrad (Hrsg.), *Kirchenmusik in der Diözese Würzburg. Studien und Quellen vom 16. bis ins 20. Jahrhundert* (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, Bd. 64), Würzburg 2010, S. 271–326.

⁹ Jahresbericht des Königlichen Konservatoriums der Musik in Würzburg 1910, S. 65.

¹⁰ Vgl. Jahresbericht des Königlichen Konservatoriums der Musik in Würzburg 1914, S. 66f., 1915, S. 70 und 1916, S. 42.

a-Moll op. 116.¹¹ In beiden Konzerten spielte Hanns Schindler, der seit 1913 als Hilfslehrer am Konservatorium wirkte, die Orgel.

Eine deutliche Erhöhung der Aufführungszahlen am Konservatorium lässt sich nach dem Ersten Weltkrieg beobachten. Im Zeitraum von Oktober 1920 bis Juli 1941 kam Reger mit 70 Aufführungen in der Komponistenstatistik an achter Stelle nach Brahms (193), Beethoven (189), Mozart (185), Bach (143), Schubert (78), Schumann (78) und Händel (71).¹² Allerdings ließ das Interesse von 1937 an stark nach. Möglicherweise verlagerten sich die Aufführungen in das schindlersche Konzertunternehmen. Erst 1943 und 1944 wurde ihm wieder ein Konzert gewidmet.¹³ Auslöser dafür war zum einen sein 70. Geburtstag 1943. Zum anderen kam das Konservatorium ab 1942 der in Anbetracht der Kriegslage erhobenen Forderung nach gesteigerter ideologischer Indienstnahme der Musik nach und machte jeweils einen „großen Meister“ der deutschen Musikgeschichte von Bach bis Pfitzner zum Thema seiner Konzerte.¹⁴ So fiel die Wahl 1944 noch einmal auf Max Reger.

Bis zur Mitte der 1930er-Jahre kam Reger vor allem bei den Schülerkonzerten zum Zuge: So setzten die Orgelschüler Schindlers einzelne Sätze oder Satzpaare aus den *Sechs Trios* op. 47, den *Drei Choralphantasien* op. 52, den *Fünfl leicht ausführbaren Präludien und Fugen* op. 56, den *Zwölf Stücken* op. 59, der *Orgelsonate d-Moll* op. 60, den *Monologen* op. 63 und den *Zwölf Stücken* op. 65, gelegentlich auch eines der „großen“ Werke wie die *Choralphantasie* op. 27 aufs Programm.¹⁵ Daneben gelangten Klavierstücke (vorzugsweise aus *Aus meinem Tagebuch* op. 82), Lieder, Werke für Violine solo oder Kammermusik (*Trio d-Moll* op. 77b, *Serenade G-Dur* op. 141a) zur Aufführung. Auch in den sogenannten Lehrerkonzerten fand der Komponist Berücksichtigung, darunter mit einigen Orchesterwerken (1928 *Die Nonnen* für Chor und großes Orchester op. 112, 1930 *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* op. 132, 1933 *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Adam Hiller* op. 100), vor allem aber in Kammermusikabenden, in denen Hanns Schindler einige Orgelwerke spielte. Deutlich wird, dass ein gewichtiger

¹¹ Vgl. Jahresbericht des Königlichen Konservatoriums der Musik in Würzburg 1917, S. 38.

¹² Vgl. Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“, S. 126–131. Da sich die Konzertprogramme des Staatskonservatoriums danach nicht mehr vollständig rekonstruieren lassen (Jahresberichte wurden nicht mehr gedruckt), sind weitere statistische Angaben nicht möglich.

¹³ Am 16.5.1943 standen Kammermusikwerke sowie die Choralkantate *Meinen Jesum lass ich nicht* WoO V/4 Nr. 4 auf dem Programm, am 20.2.1944 Orgelwerke, Volksliedbearbeitungen für Chor, die *Serenade G-Dur* op. 141a und das Largo aus der *Suite im alten Stil* op. 93; vgl. ebd., S. 502f.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 244f.

¹⁵ Aus Platzgründen kann hier nur pauschal auf die Jahresberichte des Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg 1921 bis 1941 verwiesen werden.

Anteil der Würzburger Regerrezeption auf ihn als Interpret und als Lehrer zurückgeht. Möglicherweise setzte sich auch die „Hilfskraft für Klavierunterricht“ Lilli Brönner (1892–1975) in ihrem Unterricht für seine Werke ein, hatte sie doch während ihrer Studienzeit am Leipziger Konservatorium von September 1913 bis Juli 1914 die Analysevorlesungen Regers besucht.¹⁶ Dagegen ist bei Hermann Zilcher (1881–1948), seit 1920 Direktor des Staatskonservatoriums, ein besonderes Interesse an dem Komponisten nicht zu erkennen. Zwar dirigierte er die genannten großen Werke im Rahmen der Symphoniekonzerte. Doch hat er als konzertierender Pianist nie ein Werk Regers in Würzburg öffentlich vorgetragen.

2. Hanns Schindler

Johann Vitus (gen. Hanns) Schindler wurde am 23. Oktober 1889 in Pfaffenhofen (Oberbayern) geboren.¹⁷ Sein Vater war bei der Eisenbahn beschäftigt. Er wurde kurz nach der Geburt des Sohnes nach Eichstätt versetzt, wo er durch einen Unfall zum Invaliden wurde. Für den Unterhalt der Familie sorgte nun die Mutter, eine begüterte Landwirtstochter. Von ihren zahlreichen Kindern überlebten noch zwei Töchter. Schindlers Musiktalent fiel bereits in der Schulzeit auf. So erhielt er schon früh Unterricht in Klavier, Violine, Orgel, Harmonielehre und Kontrapunkt, unter anderem durch Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann, der ihn später als Assistenten beschäftigte. Sein Schüler besuchte ab 1900 das Gymnasium und ab 1905 die Lehrerbildungsanstalt in Eichstätt. Im Anschluss daran studierte er ab Herbst 1907 an der Akademie der Tonkunst in München Orgel bei Ludwig Felix Maier (zwei Jahre) beziehungsweise Komposition bei Victor Gluth (drei Jahre).¹⁸ In beiden Fächern legte er erfolgreich die Abschlussprüfung ab. Im Herbst 1910 trat Schindler seinen Dienst als Einjährig-Freiwilliger beim Militär in Eichstätt an. Parallel dazu wirkte er als Domorganist sowie als Chorregent in der Benediktinerinnenabtei St. Walburg.

Als die Orgellehrerstelle am Königlichen Konservatorium in Würzburg 1912 frei wurde, bewarb er sich erfolgreich: Am 1. Januar 1913 begann er seine Tätigkeit

¹⁶ Vgl. die Abschrift der Bestätigung ihrer Studienleistungen am Kgl. Konservatorium in Leipzig v. 23.5.1940, in: Archiv der HfM Würzburg, Personalakte Lilli Brönner.

¹⁷ Die wichtigsten Daten und Fakten sind seiner Personalakte (Archiv der HfM Würzburg) und dem Meldebogen in seiner Spruchkammerakte (Staatsarchiv Würzburg; Spruchkammer Hammelburg 1563) entnommen. Einige biografische Details sind dem von seiner Frau Gerda posthum verfassten, maschinenschriftlich vorliegenden Abriss der Lebensgeschichte Schindlers (Diözesanarchiv Eichstätt, Pfarrarchiv St. Walburg; Kirchenmusik) entnommen.

¹⁸ Vgl. Königl. Akademie für Tonkunst, 34. Jahresbericht 1907/08, S. 16, 35. Jahresbericht 1908/09, S. 15 u. 44, 36. Jahresbericht 1909/10, S. 13 u. 48.

als Hilfslehrer für Orgel, Klavier und Theorie.¹⁹ Vom Studienjahr 1913/14 an war er Lehrer im Angestelltenverhältnis. Am 25. Oktober 1913 spielte er anlässlich der Einweihung der neuen Steinmeyer-Orgel im Konzertsaal des Konservatoriums den Solopart eines eigenen Konzerts für Orgel und Orchester.²⁰ Ihm gelang es danach rasch, sich als Solist wie auch als Orgelsachverständiger bayernweit einen Namen zu machen. Am Beginn des Krieges trat zwar eine Unterbrechung ein, da Schindler sogleich eingezogen wurde. Nach einer Verletzung konnte er 1915 aber nach Würzburg zurückkehren. 1920 gründete er die Würzburger Madrigalvereinigung, einen Kammerchor, der sich schwerpunktmäßig mit alter und neuer Chormusik beschäftigte.²¹ Im selben Jahr heiratete er die Medizinstudentin Gerda Behrens (geb. 1897). Aus der Ehe gingen die Söhne Hans Rüdiger (geb. 1921) und Günther Wolfgang (geb. 1922) hervor. 1921 wurde er zum Studienrat und Beamten auf Lebenszeit ernannt, 1923 zum Studienprofessor.

In den 1920er- und 1930er-Jahren unternahm Schindler einige Konzertreisen nach Schleswig-Holstein, Dänemark und Schweden, durch die er seinen Ruf als Orgelvirtuose über Süddeutschland hinaus festigen konnte.²² Dies trug ihm 1941 die Ehrenmitgliedschaft in der Königlich Schwedischen Musikakademie ein. Gerda Schindler zufolge stammte die Anregung zur Ausweitung der Tätigkeit nach Skandinavien von ihr, wobei hier eine Verbindung zur in ihrer Geburtsstadt Lübeck ansässigen „Nordischen Gesellschaft“ eine Rolle spielte. Ihrem Zeugnis nach trat ihr Mann (neben Günther Ramin) auf den ab 1934 anlässlich der Reichstagungen der Gesellschaft veranstalteten Musikfesten auf, nachdem sich die „Nordische Gesellschaft“ dem von Alfred Rosenberg geleiteten Außenpolitischen Amt der NSDAP untergeordnet hatte.²³ Belegen lassen sich die Auftritte nicht.²⁴

¹⁹ Vgl. Jahresbericht des Königlichen Konservatoriums der Musik in Würzburg 1913, S. 5.

²⁰ Vgl. Jahresbericht des Königlichen Konservatoriums der Musik in Würzburg 1914, S. 62.

²¹ Der Chor ging 1936, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Ergänzung des Studienangebots um einen Chordirektionskurs, im Chor des Staatskonservatoriums auf.

²² Kurzberichte darüber finden sich im *Eichstätter Volksblatt* v. 10.9.1926 u. 17.4.1929. Der Zeitung zufolge gab er 1929 in Schweden zehn Konzerte, in denen er „vor allem Werke von Bach und Reger“ spielte. 1933 absolvierte er seine fünfte Konzertreise nach Schweden, bei der er vor allem Reger spielte; vgl. *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), S. 520.

²³ Matthias Loeber, *Völkische Bewegung zwischen Weser und Ems. Richard von Hoff und die Nordische Gesellschaft in Bremen und Nordwestdeutschland* (Zivilisationen & Geschichte, Bd. 43), Frankfurt am Main 2016, S. 29–34.

²⁴ In den Berichten über das Musikprogramm der Reichstagungen von 1934 bis 1939 in der *Zeitschrift für Musik* wird Schindler nicht genannt; vgl. Paul Bülow, „Lübeck (Mitternachtskonzert in der St. Marienkirche)“, *ZfM* 101 (1934), S. 880; „Das ‚Nordische Musikfest‘ in Lübeck“, *ZfM* 102 (1935), S. 906f.; ders., „Dritte Reichstagung der Nordischen Gesellschaft in Lübeck“, *ZfM* 103 (1936), S. 991f.; ders., „Reichstagung der Nordischen Gesellschaft in Lübeck“, *ZfM* 104 (1937), S. 825f.; ders., „Musik auf dem ‚Tag des Nordens‘ zu Lübeck“, *ZfM*

Gleichwohl prägte die Zusammenarbeit mit nationalsozialistischen Organisationen die weitere künstlerische Profilierung Schindlers in Würzburg. Die von ihm im November 1934 begonnene Reihe der *Volkstümlichen musikalischen Feierstunden* beziehungsweise der *Orgelfeierstunden* waren Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde, einer Organisation, die kurz vorher aus der Verschmelzung des von Alfred Rosenberg 1929 gegründeten „Kampfbunds für deutsche Kultur“ und der Besucherorganisation „Deutsche Bühne e.V.“ hervorgegangen und in die NS-Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ der Deutschen Arbeitsfront eingegliedert worden war.²⁵ Schindler arbeitete darüber hinaus ehrenamtlich als Musikreferent der NS-Kulturgemeinde. Ab 1937 war er Gaureferent für Musik am Gaupropagandaamt. In diesem Jahr erfolgte zum 1. Mai seine Aufnahme in die NSDAP.²⁶ Von seinem anhaltenden Engagement für die Partei zeugt seine Mitwirkung bei der Gedenkstunde der NSDAP-Kreisleitung für Florian Geyer Anfang Juni 1943 im Saal des Staatskonservatoriums, wo er Orgelmusik von Bach und (zusammen mit dem Musiklehrer Otto Knapp) seine *Variationen über „Wir sind des Geyers schwarzer Haufen“ für Klavier zu vier Händen* vortrug.²⁷ Am 10. Dezember 1944 spielte er auf einer das Durchhaltevermögen der Bevölkerung mobilisierenden Feierstunde der NSDAP Orgel.²⁸

1946 wurde Schindler auf Weisung der Militärregierung wegen seiner Parteimitgliedschaft entlassen. Obwohl die Spruchkammer ihn 1947 als Mitläufer einstuft, wurde sein Gesuch um Rückkehr in seine alte Stelle vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus abgelehnt und Schindler ab Januar 1948 an die Lehrerbildungsanstalt in Lauingen versetzt. Ausschlaggebend dafür war das vom Ministerium angeforderte Votum des Lehrerrats des Staatskonservatoriums. Die Versammlung sprach sich klar gegen die Wiederanstellung Schindlers aus, weil er „ein verbohrt und grimmiger Nationalsozialist gewesen sei“²⁹. In Lauingen

105 (1938), S. 791f.; ders., „Sechste Reichstagung der Nordischen Gesellschaft in Lübeck“, *ZfM* 106 (1939), S. 991f. Günter Ramin gab hier 1937 ein Konzert.

²⁵ Vgl. Jürgen Gimmel, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne* (Schriftenreihe der Stipendiatinnen und Stipendiaten der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bd. 10), Münster 2001, S. 108–120.

²⁶ Nach einem vierjährigen Aufnahmestopp wurden zum 1.5.1937 wieder Antragsteller in die NSDAP aufgenommen.

²⁷ Vgl. *Mainfränkische Zeitung* v. 6.6.1943.

²⁸ Vgl. Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“, S. 262f.

²⁹ Schreiben des Direktors des Staatskonservatoriums Franz Rau an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus v. 29.10.1947, Staatsarchiv Würzburg, Hochschule für Musik Würzburg 1. Im Zusammenhang mit Überlegungen, aufgrund neuer Zeugenaussagen das Spruchkammerverfahren noch einmal zu eröffnen, wurden Schindler und seine Familie

betätigte er sich nebenbei als Chorleiter und Dirigent des Kammerorchesters der Stadt. Sein Ableben am 20. Juli 1951 erfolgte überraschend.

Es ist kaum verwunderlich, dass Schindler sich und seine Aktivitäten in der Zeit des Nationalsozialismus im Rückblick ganz anders einschätzte als seine Kollegen am Staatskonservatorium. Deutlich wird dies in seinem apogetischen Schreiben an die Spruchkammer Hammelburg vom 24. November 1946, in dem er sein Engagement für die NS-Kulturgemeinde als ausschließlich uneigennützig, kunstorientiert, kirchenmusikzentriert und überkonfessionell charakterisiert.³⁰ Im Hinblick auf die von ihm angestrebte „volksbildnerische Arbeit“ sei die NS-Kulturgemeinde „die einzige für diesen Sektor in Betracht kommende“ Organisation gewesen. Die Tätigkeit als Referent stellte er als eine rein beratende dar. Und sein Eintritt in die NSDAP sei unter dem Druck der vielen Mitgliedschaften unter den Lehramtsstudenten erfolgt.³¹ Alles in allem stilisierte Schindler sich zu einem allein künstlerisch interessierten „Volksbildner“, der mit Politik nichts zu tun hatte. Durch den Verlust seines Hab und Guts (auch seiner Kompositionen) beim Luftangriff auf Würzburg am 16. März 1945, den Tod seines ältesten Sohns an der Front und die Entlassung aus dem Staatsdienst sah er sich als genug gestraft an. Diese Sichtweise prägt auch den erwähnten biografischen Abriss, den Gerda Schindler nach dem Tod ihres Mannes verfasste.³²

3. Schindlers Konzerte und ihr Kontext

Am 8. November 1934 veranstaltete Schindler seine erste *Volkstümliche musikalische Feierstunde*. Sie fand – wie auch alle weiteren – im Alfred-Rosenberg-Haus, dem Sitz der NS-Kulturgemeinde statt. Das ehemalige Logenhaus der Freimaurer war erst am 8. Oktober feierlich übernommen worden.³³ Im wöchentlichen Abstand setzte er die Konzerte fort. Nach der 18. Veranstaltung am 4. April 1935 eröffnete er am 27. April eine neue Serie, nämlich zehn *Bachfeierstunden*, die in meist vierzehntägigem Abstand in der Universitätskirche aus Anlass des 350. Geburtstags des Komponisten angeboten wurden. Nach der Sommerpause setzte Schindler dann am 17. Oktober die Reihe der wöchentlichen *Volkstümlichen mu-*

von einem ehemaligen Studierenden 1948 belastet; vgl. Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“, S. 466.

³⁰ Das Schreiben ist abgedruckt in: ebd., S. 461–465.

³¹ Tatsächlich waren die Parteimitglieder in keinem Jahrgang in der Mehrheit; vgl. ebd., S. 115f. Vielmehr verweist die Tatsache, dass seine Frau bereits am 1.5.1933 in die NSDAP aufgenommen worden war und dass sein Sohn Hans Rüdiger gleich nach seinem 18. Geburtstag eintrat (1.9.1939), auf das parteifreundliche Klima in der Familie; vgl. ebd., S. 460.

³² Vgl. Fn. 17.

³³ Vgl. Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“, S. 196.

sikalischen Feierstunden fort. Der Wechsel mit den künftig *Orgelfeierstunde* genannten, sich von Anfang Mai bis Mitte August erstreckenden Konzerten in der Kirche wurde beibehalten. Nach Kriegsbeginn stellten sich offensichtlich Schwierigkeiten bei der Organisation der *Volkstümlichen musikalischen Feierstunden* (möglicherweise auch bei der Beschaffung von Heizmaterial) ein. Nach fünf Konzerten im Winter 1939 und drei Konzerten im Winter 1940 stellte Schindler die Reihe ein. Die *Orgelfeierstunden* fanden dagegen noch 1944 regelmäßig statt. Sie erstreckten sich nun sogar bis in den Winter hinein; das letzte Konzert wurde am 30. Dezember gegeben. Nach der offiziellen Zählung der Veranstaltungen in den Tageszeitungen und auf den Programmzetteln hatte Schindler innerhalb von elf Jahren 98 *Volkstümliche musikalische Feierstunden* und 110 *Orgelfeierstunden* (zu denen die *Bachfeierstunden* hinzugerechnet wurden) veranstaltet und dabei stets selbst mitgewirkt.

Versuche, klassische Musik breiteren Kreisen zugänglich zu machen, hatte es in Würzburg schon vorher gegeben. Bereits im Studienjahr 1926/27 hatten Mitglieder des Staatskonservatoriums auf Schindlers Initiative hin sogenannte geistliche Abendmusiken in katholischen und evangelischen Kirchen der Stadt veranstaltet, um „wertvolle geistliche Musik jederlei Gattung einem weiteren Kreise“ vorzuführen.³⁴ 1928 schloss das Mozartfest mit einem „Mozartkonzert im Kaisersaal der Residenz zu billigen Preisen“.³⁵ 1931 gab es (auf Wunsch des Stadtrats) ein „Volkstümliches Konzert“ im Kaisersaal.³⁶ Und am 27. November 1932 veranstaltete das Staatskonservatorium ein „Volkstümliches Morgenkonzert“, das der „Werbung für Hausmusik“ gewidmet war.³⁷ Derartige Initiativen erlebten ab 1933 einen Aufschwung, ging es doch darum, Volksgemeinschaft erlebbar zu machen, verebten dann aber rasch wieder. Das Staatskonservatorium beteiligte sich daran mit zwei im Auftrag der „Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation“ veranstalteten, von Hermann Zilcher moderierten kammermusikalischen Konzerten, die jeweils einem Komponisten gewidmet waren (Franz Schubert und Ludwig van Beethoven) und unter dem Motto „Musik für alle“ standen.³⁸ Sie fanden am 29. November 1933 und am 19. März 1934 statt. Ein „Konzert für alle“ gaben im darauffolgenden Jahr das Orchester des Stadttheaters (14. Mai 1935) und das von der NS-Kulturgemeinde gegründete Mainfränkische Gauorchester (30. Oktober 1935).

³⁴ Vgl. Jahresbericht des Staatskonservatoriums der Musik Würzburg 1927, S. 6.

³⁵ Vgl. ebd. 1928, S. 40.

³⁶ Vgl. ebd. 1931, S. 42.

³⁷ Vgl. ebd. 1933, S. 42.

³⁸ Vgl. ebd. 1934, S. 40.

Vor diesem Kontext kann man festhalten, dass die Einrichtung der schindlerschen Konzerte ganz im Trend der Zeit lag, die das Volkstümliche – als Gegensatz zum Bürgerlich-Elitären – propagierte. Dazu passt, dass Schindler den Begriff Konzert dafür vermied und stattdessen auf das Modewort Feierstunde zurückgriff. Im Unterschied zu den anderen, kurzlebigen Initiativen in der Stadt war er auf Kontinuität bedacht. Den Besprechungen der Konzerte in der *Mainfränkischen Zeitung* zufolge gelang es ihm, einen festen Hörerstamm zu gewinnen, den er durch die vom klassisch-romantischen Repertoire abweichende Programmgestaltung, das kleine Format (Beschränkung auf etwa 30 bis 45 Minuten Dauer, solistische oder kammermusikalische Besetzung), die inhaltliche Ausrichtung auf ein Motto hin,³⁹ nicht zuletzt auch durch seine unterhaltsamen historischen und analytischen Erläuterungen in den Konzerten, die für die ersten Jahre belegt sind,⁴⁰ an sich zu binden wusste.

Über Schindler hinaus, der in sämtlichen Konzerten als Solist, Kammermusikpartner oder Begleiter an der Orgel oder am Flügel saß, wirkten wiederholt Professoren des Staatskonservatoriums, Dozenten der Hochschule für Lehrerbildung, der Leiter der städtischen Musikschule, Privatmusiklehrerinnen, die von Schindler geleitete Madrigalvereinigung sowie Studierende des Konservatoriums mit. Da keine Honorare gezahlt wurden, war Schindler auf ihre freiwillige Mitarbeit beziehungsweise – wie es offiziell hieß – ihre „kameradschaftliche Unterstützung“ angewiesen.⁴¹ Daran änderte auch die Erhebung eines kleinen Eintrittsgelds von Nichtmitgliedern der NS-Kulturgemeinde ab 1936 nichts. Die Darbietungen konnten so gewiss nicht immer ein professionelles Niveau erreichen. Dazu passt, dass auswärtige Gäste nur ausnahmsweise auftraten. 1937 etwa

³⁹ So stand z.B. die 32. *Volkstümliche Feierstunde* am 13.2.1936 unter der Überschrift „Humor in der Musik“; vgl. *Mainfränkische Zeitung* v. 14.2.1936. Die 37. *Volkstümliche Feierstunde* am 15.10.1936 trug das Motto „Altmeister aus der Riemenschneiderzeit“; vgl. ebd. v. 13.10.1936. In der 72. und 73. *Volkstümlichen Feierstunde* am 10. und 17.10.1938, die die Themen „Bach – Kunst der Fuge“ bzw. „Bachsöhne – Stilbruch“ beinhalteten, versuchte Schindler den Epochenwechsel im frühen 18. Jahrhundert anschaulich zu machen; vgl. ebd. v. 21.10. u. 3.11.1938. 37 Konzerte waren einzelnen Komponisten gewidmet. Allerdings kamen viele Konzerte auch ohne ein Motto aus.

⁴⁰ Vgl. z.B. *Fränkisches Volksblatt* v. 10.11.1934: „Wenn Prof. Schindler anschließend musikalische Grundfragen erörterte, dann geschah das nicht im Stil des Dozenten, sondern in freier, unterhaltender Weise, dergestalt, daß auch der kenntnislose Laie jedem Gedankengang folgen konnte und gerne folgte.“

⁴¹ Vgl. Jahresbericht des Staatskonservatoriums der Musik Würzburg 1936, S. 6: „Professor Schindler hält seit dem Winter 1934 volkstümliche musikalische Feierstunden [...] und im Sommer Orgelfeierstunden [...] ab, die sich großer Beliebtheit erfreuen. Dabei wird er in kameradschaftlicher Weise von den Professoren und Studenten des Staatskonservatoriums unterstützt.“

waren Leda Benigni, Sängerin aus Rom, Ernst Törnqvist, Geiger aus Stockholm, und die *London Madrigal Singers* zu hören.⁴²

4. Reger in den Programmen der Konzerte Schindlers

Die Veranstaltung von zehn *Bachfeierstunden* in einer Folge 1935 verweist exemplarisch auf die zentrale Bedeutung Johann Sebastian Bachs in den Konzerten Schindlers.⁴³ Er war der mit Abstand am häufigsten aufgeführte Komponist: 63 der 156 Konzerte, deren Programme wenigstens partiell rekonstruierbar sind,⁴⁴ enthielten wenigstens ein Werk von ihm. Nicht wenige speisten sich vollständig aus seinem Schaffen. Bach war für Schindler offensichtlich der Klassiker schlechthin, der sich durch sein umfangreiches Œuvre, die unumstrittene Akzeptanz und problemlose Rezipierbarkeit seiner Musik ideal für das spezielle Format der *Volkstümlichen Feierstunde* und der *Orgelfeierstunde* eignete. Über Bach hinaus nahm sogenannte Barockmusik einen breiten Raum ein: Werke von Georg Friedrich Händel standen in 22 Konzerten auf dem Programm, Werke von Dietrich Buxtehude und Girolamo Frescobaldi in jeweils acht und von Heinrich Schütz in sieben Konzerten. Händel war, gemessen an der Zahl der Konzerte mit Musik von ihm, der am dritthäufigsten aufgeführte Komponist. Die Meister der Klassik und Romantik, die die Konzerte des Staatskonservatoriums dominierten, spielten in den Konzerten Schindlers dagegen nur eine untergeordnete Rolle. Johannes Brahms war in neun und Ludwig van Beethoven in sieben Konzerten zu hören. Von einer explizit antiromantischen Haltung Schindlers, etwa im Sinne der Neuen Sachlichkeit, kann aber keine Rede sein, da er durchaus deutsche Klassiker des 19. Jahrhunderts wie Beethoven, Franz Schubert und Robert Schumann in eigenen Porträtabenden zu Wort kommen ließ. Deutlich stärker ver-

⁴² Benigni trat in der 55. *Volkstümlichen Feierstunde* am 11.4. auf, einem „Deutsch-italienischen Abend“; vgl. *Mainfränkische Zeitung* v. 7.4.1937. Törnqvist wirkte bei der 24. *Orgelfeierstunde* am 19.6. mit, die als „Nordische Stunde“ beworben wurde; vgl. ebd. v. 15.6.1937. Das Konzert der *London Madrigal Singers* fand im Rahmen der 29. *Orgelfeierstunde* am 28.8. statt; vgl. ebd. v. 28.8.1937.

⁴³ Einzelnachweise zu den Konzerten Schindlers können im Folgenden aus Platzgründen nicht gegeben werden. Alle Angaben stammen aus den im unmittelbaren zeitlichen Umfeld erschienenen Ankündigungen bzw. Besprechungen im *Würzburger General-Anzeiger* und/oder in der *Mainfränkischen Zeitung*.

⁴⁴ Zu 52 Konzerten, vor allem den *Volkstümlichen Feierstunden*, liegen entweder keine oder nur ganz vage inhaltlichen Angaben vor (wie z.B. „Volkslieder“ oder „Alte und neue Weihnachtsmusik“), die keine Rückschlüsse auf bestimmte Werke oder Komponisten zulassen. Bei anderen Konzerten beschränken sich die Angaben in der Presse auf die Namen von Komponisten oder auf die Nennung einiger, nicht aller gespielten Werke. Insofern ist es nicht möglich, die tatsächliche Anzahl der aufgeführten Werke zu berechnen.

treten war die zeitgenössische Musik. Darunter fielen in erster Linie Schindlers eigene Werke sowie Stücke von in Würzburg oder zumindest in Franken geborenen beziehungsweise lebenden Komponisten wie Armin Knab, Carl Schadewitz, Heinrich Caspar Schmid, Alfons Stier und Hermann Zilcher. Während Schindler in 17 Konzerten aufgeführt wurde – er war damit der am vierthäufigsten gespielte Komponist –, standen Stier (8), Knab (7), Schadewitz (6), Schmid (6) und Zilcher (5) seltener auf dem Programm. Andere lebende deutsche Komponisten fanden kaum Beachtung; einzige Ausnahme ist Joseph Haas, der in sechs Konzerten zu hören war. Zu den Zeitgenossen zählen schließlich noch einige schwedische und norwegische Komponisten, die Schindler in „Nordischer Musik“ gewidmeten Konzerten vorstellte:⁴⁵ Kurt Atterberg, Yrjö Kilpinen, Oskar Lindberg und Arild Sandvold. Einige von ihnen dürfte Schindler bei seinen Konzertreisen in Schweden persönlich kennengelernt haben. Was allen Vertretern der zeitgenössischen Musik gemeinsam ist, ist ihre feste Verankerung in der Musiksprache des 19. Jahrhunderts. Mit der verpönten Moderne der 1910er- und 1920er-Jahre hatte keiner von ihnen etwas zu tun. Der Begriff der „modernen Musik“ kommt denn auch als Überschrift in den Konzerten Schindlers nicht vor – mit einer Ausnahme: Am 1. August 1936 setzte Schindler in der 19. Orgelfeierstunde „moderne Komponisten“ auf das Programm. Zu hören waren Orgelstücke und Sologesänge von Liszt, darunter *Phantasie und Fuge über B-A-C-H*, Haas und Reger. Ob die Formulierung, insbesondere was Liszt angeht, im Blick auf die Herausforderung für das Hören und Verstehen hinweisen wollte, ist unklar. Regers *Gloria in excelsis* aus den *Zwölf Stücken* op. 59 jedenfalls war von deutlich leichterem Faktur als die Komposition von Liszt oder seine zeitnah entstandene „Inferno“-Phantasie (*Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57).

Reger, der am zweithäufigsten aufgeführte Komponist, war in 31 Konzerten mit mindestens einem Werk vertreten. Fünf *Orgelfeierstunden* waren ausschließlich ihm gewidmet,⁴⁶ drei weitere stellten Verbindungen von ihm zu anderen Komponisten her.⁴⁷ Auffällig ist, dass Reger fast ausschließlich in *Orgelfeierstunden*, also in der Universitätskirche, gespielt wurde.⁴⁸ Dem Konzertformat und Auf-

⁴⁵ Am 5.6.1936 (14. *Orgelfeierstunde*), 2.1.1937 (48. *Volkstümliche Feierstunde*), 19.6.1937 (24. *Orgelfeierstunde*), 11.11.1937 (56. *Volkstümliche Feierstunde*), 1.6.1938 (33. *Orgelfeierstunde*), 13.5.1939 (42. *Orgelfeierstunde*) und 17.12.1939 (95. *Volkstümliche Feierstunde*).

⁴⁶ Am 16.5.1936 (12. *Orgelfeierstunde*: Max Reger – 20. Todestag), 30.6.1937 (25. *Orgelfeierstunde*: Max-Reger-Stunde), 16.7.1938 (36. *Orgelfeierstunde*: Max-Reger-Stunde), 15.5.1943 (77. *Orgelfeierstunde*: Reger – 79. Geburtstag) und 5.8.1944 (99. *Orgelfeierstunde*).

⁴⁷ Am 10.7.1937 (26. *Orgelfeierstunde*: Reger und seine Schüler), 13.8.1938 (39. *Orgelfeierstunde*: Bach-Reger-Stunde) und 1.6.1940 (52. *Orgelfeierstunde*: Bach und Reger).

⁴⁸ Ausnahmen stellen die 6. *Volkstümliche Feierstunde* am 13.12.1934 (Adventsmusik), die 85. *Volkstümliche Feierstunde* am 16.2.1939 („Freut euch des Lebens“ – Humor in der Musik)

führungsort entsprechend gelangten aus dem reichhaltigen Œuvre Regers deshalb vor allem Orgelwerke, daneben auch einige Kammermusikstücke, Lieder, Kantaten und Chöre zur Aufführung. Schindler traf folgende Auswahl:⁴⁹

a) Orgelwerke

Choralphantasie *Ein' feste Burg ist unser Gott* op. 27

Orgelsonate *fis-Moll* op. 33 (Phantasie und Passacaglia daraus auch einzeln)

Choralphantasie *Wie schön leucht' uns der Morgenstern* op. 40 Nr. 1

Phantasie und Fuge über *B-A-C-H* op. 46

Zwölf Stücke op. 59

- Tokkata und Fuge (Nr. 5 und 6)

- Gloria in excelsis (Nr. 8)

- Benedictus (Nr. 9)

- Capriccio (Nr. 10)

- Te Deum (Nr. 12)

Orgelsonate *d-Moll* op. 60 (1. Satz, 3. Satz)

Monologe op. 63

- Präludium (Nr. 1)

- Passacaglia (Nr. 6)

- Phantasie (Nr. 8)

Zwölf Stücke op. 80

- Romanze (Nr. 8)

Neun Stücke op. 129

- Tokkata und Fuge (Nr. 1 und 2)

Introduction und Passacaglia *d-Moll* WoO IV/6

b) Kammermusik

Suite im alten Stil op. 93 (2. Satz)

Suite *a-Moll* für Violine und Klavier op. 103a (Nr. 1)

Suite *a-Moll*, Fassung für Violoncello und Klavier oder Orgel op. 103a (Nr. 3)

Präludien und Fugen, Chaconne für Violine allein op. 117 (Nr. 1)

Drei Suiten für Viola allein op. 131d (1. Suite *g-Moll*, Nr. 1, „2 Sätze“)

Präludium und Fuge für Violine allein *a-Moll* WoO II/16

Romanze für Violine und Klavier *G-Dur* WoO II/10 (Bearb. für Violoncello und Klavier)

und die 98. *Volkstümliche Feierstunde* am 26.12.1940 (Alte und neue Weihnachtsmusik) dar. Es erklang jeweils ein Lied von Reger.

⁴⁹ Aufgrund ungenauer oder sogar falscher Angaben in der Presse konnten nicht alle aufgeführten Werke identifiziert werden.

c) Choralkantaten

Vom Himmel hoch, da komm ich her WoO V/4 Nr. 1

Meinen Jesum lass ich nicht WoO V/4 Nr. 4

d) Chöre

aus: *Acht geistliche Gesänge* op. 138

e) Lieder

Schlichte Weisen op. 76 (Nr. 52: *Mariä Wiegenlied*)

12 Geistliche Lieder op. 137 (Nr. 2: *Dein Wille, Herr, geschehe*, Nr. 9: *Lass dich nur nichts nicht dauern*)

Zwei geistliche Lieder WoO VII/30 (Nr. 1: *Wenn in bangen trüben Stunden*)

Bei der Orgelmusik ist die Neigung zum „gemäßigten“ Reger unverkennbar, auch wenn Schindler seinem Publikum mit den op. 27, 33, 40/1, 46 und 60 durchaus einige „Elefanten“ bot. Op. 27 war sogar in zwei Konzerten zu hören. Häufiger griff er auf die Sammlungen op. 59, 63, 80 und 129 zurück, die weniger komplexe Stücke enthielten. Sie erklangen teilweise mehrfach in den Konzerten: Gloria in excelsis (2x), Tokkata und Fuge (2x) und Te Deum (3x) aus op. 59, Präludium aus op. 63 (2x) und die Romanze aus op. 80 (2x). In diesem Zusammenhang ist auch *Introduktion und Passacaglia d-Moll* WoO IV/6 zu nennen, die er dreimal aufs Programm setzte. Auch bei den „großen“ Werken beschränkte er sich gelegentlich auf Einzelsätze: Darf man die *Orgelsonate fis-Moll* op. 33 als Schindlers Lieblingsstück bezeichnen, so ist doch auffällig, dass er sie nur zweimal vollständig und Passacaglia und Phantasie auch einzeln darbot. Die *Orgelsonate d-Moll* op. 60 erklang nie vollständig.

Im Bereich der Kammermusik wählte Schindler nur Solowerke ohne und mit Klavier- oder Orgelbegleitung aus. Die (notwendige) Übernahme des Klavierparts durch die Orgel bedeutete eine erhebliche Einschränkung bei den Möglichkeiten der Programmgestaltung, indem sämtliche klavieristisch konzipierten Kompositionen ausschieden. Es blieben die barockisierenden Stücke des Spätwerks, die freilich zu den stilistischen Präferenzen der gesamten Konzertreihe gut passten; sie standen für eine grundsätzlich geistlich geprägte, „absolute“ Musik, die sich vom *Espressivo* der Kompositionen in den „großen“ Gattungen, wie dem Streichquartett, fernhielt und leichter zu rezipieren war. In diesem Zusammenhang hatte aber auch die Violoncello-Romanze Platz. Die Beschränkung auf einzelne Sätze aus den Suiten weist darauf hin, dass Schindler sein Publikum nicht allzu sehr fordern wollte.

Der religiöse, populäre Grundzug bei der Programmgestaltung wird schließlich bei der Vokalmusik deutlich: Mit mindestens vier Aufführungen war das un-

gewöhnlich eingängige Lied *Mariä Wiegenlied* aus op. 76 die am häufigsten gespielte Komposition Regers.⁵⁰ Die Choralkantaten, von denen *Meinen Jesum lass ich nicht* zweimal zur Aufführung gelangte, und die Chöre aus op. 138 zählen zu der von Reger geschaffenen kirchlichen Gebrauchsmusik.

5. Ideologische Vereinnahmung

Die Präsentation vorwiegend geistlicher Musik Regers in einer Kirche bedeutete nicht, dass hier ein Raum für die Kunst abseits des nationalsozialistisch geprägten Musiklebens, geschweige denn als Alternative dazu, entstehen sollte. Der enge Bezug zur herrschenden Musikpolitik war nicht nur durch Schindler persönlich, der von Anfang an für die NS-Kulturgemeinde tätig war, sondern auch durch die offizielle Trägerschaft der NS-Kulturgemeinde gegeben. (Wie die BesucherInnen die Konzerte verstanden und wie sie die Musik rezipierten, lässt sich natürlich nicht sagen.) Ohne diese institutionelle Trägerschaft hätte es die beiden von Schindler ins Leben gerufenen Konzertreihen gar nicht gegeben, da ihm auf diesem Wege der Saal im Alfred-Rosenberg-Haus und die Universitätskirche, später auch (bescheidene) finanzielle Mittel zufielen. Schindlers Ideen kamen für die expandierende NS-Kulturgemeinde zur rechten Zeit. Die popularisierende Intention entsprach genau der offiziellen musikpolitischen Rhetorik. Dass Schindler mehrfach „nordische Musik“ zum Motto machte, passte ebenfalls gut ins Konzept.

Die starke Positionierung Regers in einem solchen Kontext war freilich alles andere als selbstverständlich. Sie folgte gewiss in erster Linie der persönlichen Vorliebe beziehungsweise dem Sendungsbewusstsein des Orgellehrers Schindler, der damit am Staatskonservatorium nicht recht zum Zuge kam, wurde aber auch von der verbreiteten Würdigung Regers als „deutschem“ Komponisten sowie bestimmten vereinfachenden Facetten in seinem Schaffen unterstützt. Schindler seinerseits strich zum einen die Verbindung zwischen Johann Sebastian Bach und Reger heraus, indem er beiden zwei *Orgelfeierstunden* widmete.⁵¹ Zum andern rückte er Reger in die Nähe der „Mainfränkischen Komponisten“, indem er bei der 55. *Orgelfeierstunde* am 10. Juli 1940, die ihrem Schaffen gewidmet war, etwas aus den *Zwölf Stücken* op. 59 spielte. Reger hatte als gebürtiger Oberpfälzer zwar mit Würzburg und Franken persönlich nichts zu tun, doch nahm man ihn gerne dafür in Anspruch. So war der 79-jährige Adalbert Lindner, Regers Lehrer in Weiden, im Mai 1939 Gast bei der „ersten Gautagung mainfränkischer Komponisten“

⁵⁰ Vermutlich war sie auch in den *Volkstümlichen Feierstunden* der Jahre 1934 und 1940, die das Thema Advent bzw. Weihnachten zum Inhalt hatten, zu hören; vgl. Fn. 48.

⁵¹ Vgl. Fn. 47.

in Bad Kissingen, bei der sich der Würzburger Oberbürgermeister Theo Memmel und der Leiter des Kulturamts Dr. August Diehl in kulturpolitischen Reden mit der regionalen Identität des Gaus Mainfranken beschäftigten.⁵² Im Anschluss an die Tagung wurde ein Kranz am Grab Regers in München niedergelegt.

Die Erfindung des „mainfränkischen Komponisten“ und der „mainfränkischen Musik“ ergab sich automatisch aus der ideologischen Aufwertung von Ideen wie Heimat und Scholle ab 1933.⁵³ Es war offensichtlich Schindler, der sich hierbei hervortat. Er veranstaltete zum Abschluss der Mainfränkischen Gaukulturwoche im September 1937, die sich als Anhang zum Nürnberger Reichsparteitag verstand, eine „Orgelfeierstunde mit mainfränkischen Komponisten“.⁵⁴ Den Begriff verwendete er als Motto noch einmal, wie erwähnt, 1940 sowie bei der 100. *Orgelfeierstunde* am 11. August 1944. Allerdings stand Reger 1937 und 1944 hierbei nicht auf dem Programm. Bei einem Konzert mit Werken von „Würzburger Komponisten“ am 15. Juli 1944 spielte Schindler jedoch Toccata und Fuge aus den *Zwölf Stücken* op. 59.⁵⁵

Die Fokussierung der Programme auf die Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und die zeitgenössische Musik, angefangen mit Reger, spiegelt vermutlich nicht nur den Wunsch Schindlers, eine Alternative zum Staatskonservatorium zu bieten, sondern auch das Geschichtsbild eines Organisten, für den es zwischen Bach und Reger nach dem rassistisch bedingten Wegfall der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys sowie wegen der ins 19. Jahrhundert zurückreichenden, nationalistisch motivierten Ignoranz gegenüber der französischen Orgelmusik nichts Würdiges gab.

Schindler orientierte sich bei der Programmgestaltung partiell am Kirchenjahr, indem er, nachweisbar in den Jahren 1934 bis 1936, 1938, 1940 und 1944, jeweils einen Abend unter das Motto Advent oder Weihnachten stellte. In den Jahren 1935, 1940, 1942 und 1943 verwies er darüber hinaus mit Kantaten oder Choralfantasien Bachs auf das Pfingstfest. Den rassistisch konnotierten Muttertag machte er nur 1942 zum Thema: In der 68. *Orgelfeierstunde* am 16. Mai, die das Motto „Der Mutter zu Ehren“ trug, erklangen neben Hymnen aus dem Oratorium *Das Lied der Mutter* von Joseph Haas unter anderem einige Kompositionen Regers, darunter *Mariä Wiegenlied* aus op. 76. Die politischen Ereignisse schlugen sich ebenfalls nieder: In der 91. *Volkstümlichen Feierstunde* am 5. Oktober 1939, dem ersten Konzert nach der Sommerpause, waren unter anderem Kriegsliebesbearbei-

⁵² Vgl. Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“, S. 211f.

⁵³ Vgl. Bettina Keß, *Kunstleben und Kulturpolitik in der Provinz. Würzburg 1919 bis 1945* (Bayerische Blätter für Volkskunde, Bd. 76), Würzburg 2001, S. 358–366.

⁵⁴ Vgl. Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“, S. 202–207.

⁵⁵ Daneben waren Kompositionen von Schindler, Alfons Stier und Armin Knab zu hören.

tungen zu hören. Schindler steuerte dazu ein Florian-Geyer-Lied bei. Nach dem Ende des Frankreichfeldzugs und der Wehrmachtspatade in Berlin eröffnete er die 56. *Orgelfeierstunde* am 20. Juli 1940 mit Franz Schmidts Choralvorspiel *Nun danket alle Gott*. Es liegt auf der Hand, dass Schindler mit der Wahl von Regers Lied *Wenn in bängen, trüben Stunden* in der 77. *Orgelfeierstunde* am 15. Mai 1943 und von Bachs Arie „Seufzer, Tränen, Kummer“ aus der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 in der allerletzten *Orgelfeierstunde* am 30. Dezember 1944 den eigenen Gefühlen – und denen seines Publikums – in Anbetracht der katastrophalen Lage Ausdruck geben wollte. Gewiss ist es auch kein Zufall, dass Schindler nach Kriegsbeginn auf Stücke aus op. 137 (52. *Orgelfeierstunde* am 1. Juni 1940) und op. 138 (59. *Orgelfeierstunde* am 17. Mai 1941) zurückgriff, die Reger im August und September 1914 als Reaktion auf die ernsten Zeitumstände, gleichsam als religiöse Reflexionen, komponiert hatte.⁵⁶ Bei anderen Stücken in den Programmen darf man durchaus auf eine mobilisierende Absicht Schindlers schließen, so etwa bei Regers Choralphantasie *Ein' feste Burg ist unser Gott* op. 27 in der 99. *Orgelfeierstunde* am 5. August 1944 (zwei Wochen nach dem ersten gravierenden Luftangriff auf Würzburg) und bei Telemanns Kantate *Erwachtet zum Kriegen* TVWV 1:481, das Schindler Bach zuschrieb und sowohl am 10. Juni als auch am 25. November 1944 (93. und 105. *Orgelfeierstunde*) auf das Programm setzte. Schindler, der am 10. Dezember 1944 auf einer von der Kreisleitung der NSDAP organisierten, den Durchhaltewillen in der Bevölkerung mobilisierenden Feierstunde mit Bachs *Präludium* und *Fuge c-Moll* (BWV 546 oder 549) auf der Orgel zur Erweckung der gewünschten religiösen Aura beigetragen hatte,⁵⁷ war eine solche Funktionalisierung nicht fremd. Es überrascht dann, dass es keinen expliziten Hinweis auf die Verwendung von Regers patriotisch-religiösen *Orgelstücken* op. 145 in den Konzerten der Kriegszeit gibt. (Regers „große“ Durchhaltestücke, die *Vaterländische Ouvertüre* op. 140 und das *Requiem* op. 144b, waren mit dem kammermusikalischen Format der *Orgelfeierstunden* unvereinbar, kamen für eine Aufführung also von vornherein nicht in Frage.) Doch wäre es nicht verwunderlich, wenn sich unter den nicht näher spezifizierten „Orgelwerken“ Regers, die etwa bei der 64. *Orgelfeierstunde* am 26. Juli 1941 erklangen, Sätze daraus befunden hätten.

⁵⁶ Vgl. Susanne Popp, *Max Reger: Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 422f.

⁵⁷ Vgl. Henzel, „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“, S. 262f.

Abstract:

Welchen Platz Max Reger in den 1930er-Jahren im deutschen Musikleben einnahm und welche Modifikationen das Reger-Bild ab 1933 erfuhr, ist unbekannt. Das Fallbeispiel Würzburg zeigt, dass der Reger-Diskurs nicht von parteiamtlichen Empfehlungen, sondern vom Engagement einzelner Künstler geprägt wurde, die sich um Aufführungen bemühten. So war Reger hier 1933 bereits dank des Staatskonservatoriums der Musik im Konzertleben fest etabliert. Allerdings kam es in der Mitte der 1930er-Jahre zu einer weitgehenden Verlagerung der Aufführungen hin zu einer neuen Veranstaltungsform, der *Volkstümlichen musikalischen Feierstunde* bzw. der *Orgelfeierstunde*. Treibende Kraft dahinter war der Organist, Komponist und Konservatoriumsdozent Hanns Schindler, der sich mit Hilfe der NS-Kulturgemeinde ein eigenes popularisierendes Konzertformat schuf, in dem Reger nach Johann Sebastian Bach der am häufigsten aufgeführte Komponist war. Reger wurde hier zu einer Gallionsfigur der deutschen Musiktradition stilisiert. Grundlage dafür war die enge Beschränkung auf einen Ausschnitt aus seinem Schaffen (kleine Besetzung, begrenzte Komplexität). Schindler, der sich nach dem Krieg als unpolitischer Künstler charakterisierte, konkretisierte damit das Programm einer die Volksgemeinschaft bildenden „Musik für alle“.