Balázs Szabó

Zur Orgelmusik Max Regers

Studien zur Orgelmusik
Band 5

Dr. J. Butz · Musikverlag
Bonn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 9

Einleitung 11

I. Die Orgel im kompositorischen Entwicklungsgang Max Regers 17

1. Regers frühe Orgelerlebnisse 17
1.1. Weiden 1873 – April 1890 17
1.2. Reger wird „Riemanner“: Sondershausen, April – August 1890 . . . 27
1.3. Fugenmaxl, der Kontrapunktist: Wiesbaden, September 1890 – Juni 1898 30
1.4. Regers erste Begegnung mit Karl Straube aus Anlass der Teilaufführung von Opus 16 in Frankfurt am Main 42

2. Die Einflüsse der Phrasierungslehre auf Regers musikalisches Denken 57
2.1. Agogischer Akzent 58
2.2. Bogensetzung 60
2.3. Artikulation 67
2.4. Metrische Verschiebungen durch Taktüberlänge 67

3. Regers Bach-Bild 79
3.1. Ein „Über-Bach“ 79
3.2. Die Entwicklung von Regers Bach-Bild 81
3.3. Regers Bach-Spiel 85

4. Wort-Ton-Beziehungen in Regers Orgelmusik: Die sieben Choralfantasien 93
4.1. Absolute Musik versus Programmmusik? 93
4.2. Hintergründe und formale Eigenschaften der Choralfantasien 99
4.3. Die *Phantasien* op. 27 [op. 27a] und op. 30 [op. 27b] 114
4.4. Die *Phantasien* op. 40 125
4.5. Die drei *Phantasien* op. 52 136

II. Geschichtlicher Hintergrund und biographischer Kontext. Karl Straube und die Orgel 147

5. Straube in Berlin (1873-1897) 147
5.1. „Ich bin ein Berliner Kind.“ – Herkunft und Familie 147
5.2. Die „selfmademan“-Legende 150

5.3. Otto Dienel und die „moderne“ Orgel 153
5.4. Die Schlag & Söhne-Orgel im Konzertsaal der Philharmonie 160
5.5. Heinrich Reimann – der Wegbereiter 1888-1897 162
5.6. Assistent an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche 1895-97 167
5.7. Einflüsse des Berliner Musiklebens 171
5.8. Ein wesensverwandtes Vorbild: Hans von Bülow 172
5.9. Reimann vermittelt Reger 173

6. Straube in Wesel (1897-1902) 175
6.1. Straubes Organisten-Probespiel in Wesel 175
6.2. Die Sauer-Orgel des Willibrordi-Domes 1895-1945 176

7. Organist zu St. Thomä in Leipzig 185
7.1. Die erste Sauer-Orgel in der Thomaskirche 1886 185
7.2. Der erste Umbau der Sauer-Orgel 1902 189
7.3. Der zweite Umbau der Sauer-Orgel 1908 193
7.4. Straubes Orgelideal um 1910 195

8. Straubes Bach-Auffassung 201
8.1. Der Grundstein für Straubes Bach-Auffassung 201
8.2. „Mehr Licht, mehr Schatten!“ 204

III. Spieltechnische Erfordernisse und Aufführungsmöglichkeiten Regerscher Orgelwerke an Originalinstrumenten 209

9. Die Walze in Regers Orgelmusik 209
9.1. Reger und die Walze 209
9.2. Straube und die Walze 212
9.3. Benutzung der Walze 212

10. Der Schweller in Regers Musik 219
10.1. Max Reger und der Schweller 219
10.2. Karl Straube und der Schweller 224
10.3. Regers Bezeichnungen zur Bedienung des Schwellers 231
10.4. Straubes Gebrauch des Schwellers 233

11. Regers Registrierangaben 235
11.1. Direkt angegebene Registrierungen 235
11.2. Indirekt angegebene Registrierungen – Manualangaben 239
11.3. Indirekt angegebene Registrierungen – Dynamische Angaben 247
11.4. Indirekt angegebene Registrierungen – Angabe der Fußtonlage . . . 254
11.5. Indirekt angegebene Registrierungen – Angabe der Klangcharaktere 264

12. Ausführungshilfen Regerscher Orgelwerke „Großen Styls“ anhand zeitgenössischer Beispiele 267
12.1. Eine zeitgenössische Einrichtung der *Phantasie über Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!* op. 52/3 267
12.2. Eine tradierte Einrichtung der *Phantasie über Wie schön leucht' uns der Morgenstern* op. 40/1 275

Schlussbetrachtung 283

Anhang 287

Abkürzungen 339

Verzeichnis der Archive 340

Literatur- und Quellenverzeichnis 341

Vorwort

Mit der etwas naiven Zielsetzung, alle Aspekte des Regerschen Orgelstils aufzudecken, wurde die vorliegende Arbeit im Januar 2009 begonnen und in den vergangenen sechs Jahren immer wieder um neue Erkenntnisse und Forschungsergebnisse bereichert. Im Laufe der Zeit wurde mir klar, dass es eine unmögliche Aufgabe sein würde, „alles" aufzudecken, da schon kleine Details zu präzisieren einen großen Forschungsaufwand bedeutet. Daher beleuchet die vorliegende Arbeit nur einen Teilbereich des reichen Themenfeldes: die Interpretation komplexer Werke Max Regers aus der Perspektive der Orgeln seiner Zeit.

Die Studie gliedert sich in drei große Themenbereiche. Der erste Teil umkreist Regers kompositorische Intentionen und beleuchtet diese aus verschiedenen Perspektiven: die nachweisbaren Begegnungen Regers mit verschiedenen Orgeln seiner Zeit und die Frage, wie weit diese Erlebnisse Regers Vorstellung über das Instrument geprägt haben. Die Angaben zu den Instrumenten wurden nicht aus der Sekundärliteratur übernommen, sondern archivalisch erforscht. Dadurch war es möglich, viele in der Literatur tradierte Fehler zu korrigieren. Die Darstellung von Riemanns Einfluss in den Orgelwerken Regers zeigt, wie der Komponist von dessen Thesen geprägt wurde und wie weit die Riemannsche Lehre den Regerschen Notentext beeinflusste. Hermeneutik bei Reger ist ein Feld, das erst in der neueren Literatur behandelt wurde.[1] Um Regers Denkweise und seine Stücke besser zu verstehen, wurden bei den sieben Choralfantasien exemplarisch Wort-Ton-Beziehungen und strukturelle Aspekte dargestellt. Am Beispiel von Regers Bach-Auffassung wurden sowohl der Komponist als auch der Interpret Reger behandelt.

Ein zweiter Teil der Studie ist Karl Straubes Werdegang gewidmet. Da hier im Vergleich zu Reger deutlich weniger Literatur vorliegt, mussten viele Details grundlegend recherchiert werden. Durch die Einflüsse der Berliner Jahre prägte sich Straubes Musikerpersönlichkeit entscheidend. Eine ästhetische Wandlung vollzog sich erst nach Regers Tod. Wie bei Reger mussten auch Straubes Instrumente detailliert nachgeforscht werden, da diese einen entscheidenden Einfluss auf seine Auffassung und seine Spielgewohnheiten hatten.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit praktischen Fragen, etwa wie die komplexen Orgelwerke Regers auf Orgeln der Reger-Zeit darstellbar sind und wie diese spieltechnischen Fragen zu Regers Lebzeiten gelöst wurden. Als entscheidende Bereiche erscheinen die Behandlung von Walze und Schweller sowie die gesamte dynamische Gestaltung der Werke.

---

1 Etwa Popp C.

An erster Stelle danke ich meinem Lehrer, dem bedeutenden Reger-Spezialisten, eminenten Spieler und Wissenschaftler Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert. Durch sein Spiel und verschiedene gemeinsame Projekte unter seiner Leitung (u.a. Aufführung des gesamten Regerschen Orgelwerks an historischen Orgeln) hatte ich seit 2002 regelmäßig die Möglichkeit, Regers Musik auf einem hohen künstlerischen Niveau und mit Bezug auf Originalinstrumente der Zeit kennenzulernen. Ohne seine Tätigkeit und Hilfe wäre die Entstehung dieser Arbeit undenkbar gewesen.
Große Dankbarkeit gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Albert Clement, der meine Arbeit von Beginn an unterstützte und der mir in den arbeitsreichen Phasen der Fertigstellung immer verständnisvoll und hilfsbereit zur Seite stand.
Dem University College Roosevelt (*International Honours College* der Universität Utrecht in Middelburg) sei herzlich gedankt für die Unterstützung, die mir geboten wurde und die es mir ermöglichte, alle benötigten Quellen zu studieren. Bei der mühsamen Arbeit der sprachlichen Korrektur beteiligten sich insbesondere meine Tante Rita Szabó, mein Freund und Kollege Frank Mehlfeld und Sivan Traub vom UCR. Ihnen danke ich herzlich für diese verantwortungsvolle Arbeit. Weitere große Hilfe und Unterstützung erhielt ich von meiner Familie, Freunden, Kollegen und auch zum Teil von mir bis dahin unbekannten Personen, die mir Dank des Internets behilflich sein konnten.

Insbesondere geht mein Dank an:
Dr. Stefanie Steiner-Grage, Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut, Karlsruhe);
Dr. Maren Goltz (Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen, Max-Reger-Archiv);
Prof. Dr. Martin Sander (Musikhochschule Detmold);
Zsuzsa Elekes (Bartók Béla Konservatorium, Budapest);
Dr. Balázs Méhes, Dr. István Dávid (Theologische Hochschule Nagykőrös);
Dr. Tamás Kosóczki (Eötvös József Hochschule Baja);
Jens Goldhardt, Andreas Fauß (Sondershausen);
Ingrid Jach (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig);
Linda Eberhard, Ute Fitterer (Wirtschaftsarchiv Baden Württemberg);
Dr. Silvia Pfister (Landesbibliothek Coburg).

Miskolc, Ungarn, im Frühjahr 2016 Balázs Szabó

I. Die Orgel im kompositorischen Entwicklungsgang Max Regers

1. Regers frühe Orgelerlebnisse

Die Frage, wie Max Reger seine Vorstellung von der modernen Orgel entwickelte, steht im Mittelpunkt dieses Kapitels. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die frühen Orgelerlebnisse, da auf diesen Erfahrungen die großen Orgelwerke der zweiten Weidener Zeit basieren. Als ausübender Organist kam Reger mit Instrumenten in Berührung, die den Anforderungen seiner Hauptwerke nicht entsprachen. Gegenstand unserer Forschung ist deshalb, wie Reger seine klanglichen und technischen Vorstellungen entwickeln konnte. Als prägendstes Erlebnis ist sicherlich die Begegnung mit der Eberhard Friedrich Walcker-Orgel in der Wiesbadener Marktkirche zu nennen. Hier fasste Reger einige Grundideen (und fixierte diese auch schriftlich). Nach dieser Wiesbadener Zeit komponierte er aus „der Idee der modernen" Orgel,[8] wobei man seinen Konzertbesuch im Münchener Kaim-Saal in Bezug auf die dortige Walcker-Orgel nicht unterschätzen darf. Im Folgenden werden die nachweisbaren Begegnungen mit verschiedenen Orgeln bis 1901 dargestellt.

1.1. Weiden 1873 – April 1890

Die Hausorgel der Familie Reger

Die wichtigste Quelle, die von den frühen Orgelerlebnissen Regers berichtet, ist die Monographie von Adalbert Lindner.[9] Er beschreibt die Entstehung des häuslichen Übeinstrumentes und damit Regers erstes dokumentiertes Orgelerlebnis. Laut Lindner half der 12jährige Max beim Abbau und Wiederaufbau des Instrumentes im Elternhaus:

> „In den Sommermonaten des Jahres 1885 wurde die ihrem Zwecke nicht mehr völlig genügende Übungsorgel der Königlichen Präparandenschule Weiden, an welcher Anstalt Regers Vater seit 1874 als Lehrer wirkte, abgebrochen, und durch eine neue ersetzt. Aus dieser Ausrangierten, im Holz- und Pfeifenwerke aber noch brauchbaren Orgel fertigte nun Vater Reger ein Zimmerinstrument, das dem kunstbeflissenen Sohne künftighin bei seinem Orgelstudium dienen sollte."[10]

---

8 Keller, S. 34.

9 Vgl. Lindner.

10 Lindner, S. 36.

2. Die Einflüsse der Phrasierungslehre auf Regers musikalisches Denken

Obwohl Reger bekanntlich stark von Hugo Riemanns Lehre geprägt war,[207] löste er sich nach dem Studium von ihm, um, wie schon Karl Hasse bemerkte, einen eigenen Stil zu entwickeln: „Man darf wohl sagen, daß Reger die K o n s e q u e n z e n aus Riemanns Lehre gezogen und als wirklich p r o d u k t i v e r Mensch diese Konsequenzen besser verstanden, oder eigentlich e m p f u n d e n hat, als Riemann selber."[208]

Riemann wirkte vor allem durch seine Phrasierungslehre prägend auf Reger. Zweck der Phrasierungslehre ist die „Erforschung des Aufbaus eines Musikstückes aus seinen kleinsten Teilen",[209] eine Sichtbarmachung einer genauen Analyse, die sich bis auf kleinste Motive mit der Zusammengehörigkeit und Abhängigkeit einzelner Töne voneinander und mit der Melodiebildung befasste. Diese Analysen erlauben klärende Sicht auf die Musik, doch erweisen sich die Erkenntnisse nur in gewissen Grenzen als für den praktischen Gebrauch geeignet und anwendbar. Die von Riemann mit Phrasierungen versehenen Ausgaben vermitteln den optischen Eindruck, als sei der Versuch unternommen worden, alle inneren Vorstellungsmomente des Interpreten, die aus der Struktur der Stücke erwachsen, darzustellen. Die Problematik dieser Sichtbarmachung zeigt sich nun aber gerade dann, wenn man diese Anweisungen mit allen ihren Bezeichnungen in der Praxis verwirklichen will.[210]

Der Begriff Agogik wurde durch Riemann eingeführt, der dessen Bedeutung in drei Punkten zusammenfasste.[211] Diese beziehen sich auf Deutlichkeit und Ausdruck, die durch eine richtige Agogik entstehen, durch eine falsche

---

207 Vgl. Hasse A, S. 9, sowie vor allem die Publikationen von Gerd Sievers.

208 Hasse A, S. 20.

209 Hasse A, S. 24.

210 Die Problematik wird besonders von Reimann stark kritisiert: „Dr. Riemann zeigt mit dieser Ausgabe [Mendelssohns und Schumanns Werke] wieder einmal, dass es ihm mit einiger Ausdauer möglich ist, Einfaches, Leichtverständliches und Leichtverstandenes mit Hilfe seiner Phrasierungstheorie zu Geschraubtem und Unverständlichem umzugestalten. Man sehe sich nur die Schumann'schen Kinderszenen an, um zu erschrecken über den Unfug, der unter dem Deckmantel logischer Phrasierung mit den reizenden kleinen musikalischen Gedichten getrieben worden ist. Die meisten sind kaum wieder zu erkennen und dem in früheren Ausgaben deutlich zum Ausdruck gelangten Willen des Komponisten ist mit einer Missachtung begegnet worden, als ob Schumann ein Schulbube gewesen sei, dem Herr Riemann jetzt das Pensum korrigiren müsse. […] Wenn man nicht wüsste, dass es Herrn Riemann mit seiner Phrasierungsart bitterer Ernst ist, so könnte man geneigt sein, diese beiden Bände für das beklagenswertesthe Erzeugniss eines fast sträflichen Uebermuthes zu halten, der sich bemüht, jedes klare Bild in einer Verzerrung zu zeigen."; zitiert nach *AMZ* 17, S. 459.

211 Riemann G, Bd. II, S. 88 f. (*Ueber Agogik*).

aber die Musik ins „Fratzenhafte“ verzerren.[212] Die optische Darstellung der Agogik im Notentext erfolgt durch verschiedene, von Riemann eingeführte Zeichen. Reger übernimmt davon nur wenige in seinen Notentext und benutzt sie nur beschränkt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass gerade die zu Studienzeiten bei Riemann geschriebenen Orgelwerke weder detailliert angewendete Phrasierungszeichen noch agogische Zeichen im Riemannschen Sinne haben. Die wenigen von der Riemannschen Lehre inspirierten Zeichen erscheinen nur vereinzelt. Umso mehr überrascht im Orgelschaffen das Choralvorspiel *Komm süßer Tod*, das nahezu von Bezeichnungen überladen ist und sich wie eine Musteraufgabe zur Darstellung agogischer Vorgänge ausnimmt. Da die Stichvorlage und Erstausgabe des Werkes sich wesentlich unterscheiden und kein Korrekturabzug erhalten ist, muss sich die Bewertung dieser Zeichen auf die Erstausgabe stützen.[213]

2.1. Agogischer Akzent

Das Zeichen ⌒ (selten doppelt ⌒⌒) für die Darstellung eines agogischen Akzents definiert Riemann 1900 so:

> „Agogischer Accent heißt in H. Riemanns Phrasierungsausgaben die durch ⌒ über der Note geforderte kleine Verlängerung des Notenwertes, welche bei Rhythmen, die mit der Taktart im Konflikt sind, den Schwerpunkt der Taktmotive kenntlich erhält, im Übrigen aber besonders Vorhaltstönen gegeben wird und wesentlich eine klare Interpretation der Phrasierung unterstützt.“[214]

Riemann betont, dass dieses Zeichen nicht mit einem dynamischen Akzent übereinstimmt, sondern nur in der Zeitgestaltung eine Rolle spielt: „Nur ist zu merken, dass ⌒ nicht einen dynamischen Accent (sforzato), sondern vielmehr

---

212 Riemann G, Bd. II, S. 90 (*Ueber Agogik*), demzufolge „die Agogik der Deutlichkeit dient, d. h. die Taktart, die motivische Gliederung und die Harmonie klarlegt, also ein unentbehrlicher Faktor des korrekten Vortrags ist; ferner, dass sie
1. dem Ausdruck erst Leben, Farbe, Wärme, Wahrheit giebt, sodass ein packender, ergreifender Vortrag ohne sie unmöglich ist. Endlich aber ist auch das Umgekehrte nicht ausser Acht zu lassen, nämlich dass
2. falsche Agogik den Ausdruck in’s Fratzenhafte verzerren, das Erhabene zum Lächerlichen machen muss (was kaum die falsche Dynamik in gleichem Maasse vermag).“

213 Das Manuskript wurde zuletzt im Mai 1996 bei einer Versteigerung im Londoner Auktionshaus Sotheby’s nachgewiesen, laut Katalog eine zweifarbig gearbeitete Stichvorlage mit mehreren handschriftlichen Anmerkungen Regers. Darunter: „Ich bitte, alle Bögen, < > u.⌒ genauestens, nach Manuskript zu stechen – u. nicht zu eng. (Vielleicht in der Größe wie die Bachausgabe des Herrn Best) Manuskript ist sorgfältigst durchgesehen. Max Reger.“ Zitiert nach Popp B, S. 182. Die RWA I/4 brachte die in der Yale University Library erhaltene Stichvorlage in digitaler Form heraus. Die EA erschien lt. *TMMR* im Verlag Augener am 1. April 1894.

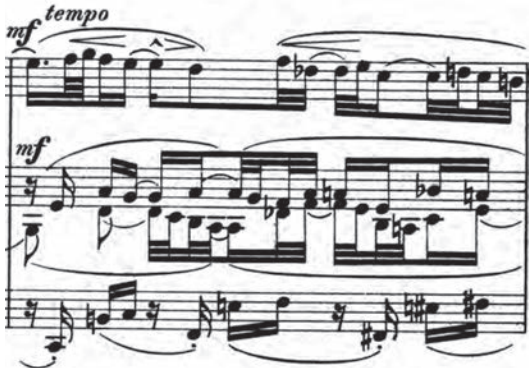
214 Riemann H, S. 13.

einen agogischen Accent, d.h. eine geringe Verlängerung des Notenwerts fordert.“

In der Erstausgabe von *Komm süßer Tod* findet sich von Reger eine erklärende Fußnote zum agogischen Akzent, ohne ihn aber definierend zu benennen:[215] „Das ⌒ Zeichen bedeutet eine gelinde Dehnung der Note oder Pause, über der es steht.“

Zusammenziehen der dyamischen Hauptnote
mit dem ihr vorausgehenden Wert.

Dadurch, dass keine Tonhöhenveränderung an dieser Stelle eintritt, wird die dynamische Schattierung erschwert. Damit aber die Dynamik klar zur Geltung kommt, ist eine besondere Verstärkung des vorausgehenden, von Riemann „Crescendo-Note“ genannten Tones nötig, „um die Aufmerksamkeit zum Voraus auf den über den Taktstrich hinüberragenden Ton zu lenken“. Durch die Akzentuierung der Crescendo-Note wird die darauf folgende dynamische Hauptnote als schwächeren Wert wahrgenommen.[216] Solche gestalterisch komplizierten Stellen können auch bei Reger einen agogischen Akzent tragen:



Max Reger, *Komm süßer Tod*, T. 3.

[215] Am 12. September 1892 erklärt Reger in einem Brief an Augener: „Nun noch zu einer großen Hauptsache: Die Bemerkung wegen des ⌒ Zeichen könnte vielleicht unten auf die 1. Seite so gedruckt werden: ‚Das Zeichen ⌒ bedeutet kein sf, sondern eine gelinde Dehnung der Note über der es steht.‘ Vielleicht wollen Sie’s in englisch u. deutsch auf jedes Exemplar stechen“. Zitiert nach Popp B, S. 123. Im Erstdruck von op. 1 befindet sich die zitierte Erklärung unten auf der ersten Seite (in englischer Übersetzung und darunter in deutsch).

[216] Riemann A, S. 52.

4.2. Hintergründe und formale Eigenschaften der Choralfantasien

„Die Protestanten wissen nicht, was sie an ihrem Chorale haben!“[363]

Die sieben Choralfantasien komponierte Reger in den Jahren 1898 bis 1900. Es ist bemerkenswert, dass die Kompositionen dieser Gattung immer mit der zweiten Jahreshälfte, vor allem mit dem Herbst verbunden sind. Nur Opus 27 bildet hier eine Ausnahme.

Im August 1898, zwei Monate nach seiner Rückkehr nach Weiden und erfolgter Genesung, entstand die erste Choralfantasie *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27 innerhalb von nur drei Tagen.[364] Nach Lindners Erinnerungen wurde die Komposition durch die Analyse Fritz Volbachs von Heinrich Reimanns *Phantasie für die Orgel über den Choral Wie schön leucht't uns der Morgenstern* op. 25 in „Form und Gestalt“ angeregt.[365] Der in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* 1896 erschienene Artikel hat Reger dazu veranlasst, das 1896 bei Simrock erschienene Werk Reimanns zu bestellen, um es genauer zu studieren.[366] Volbach lobte es als „echt deutsches Werk“, das als erstes Stück aus dem Geist der modernen Orgel komponiert worden sei und in dem sowohl die Klangfarben als auch der Rhythmus eine wichtige Rolle spielten. Reimann habe in seiner Fantasie einen „ganz eigenartigen modernen Stil gefunden, der nur als eine Konsequenz seiner Entwicklung und der Entwicklung überhaupt erscheint“, schreibt Volbach.[367] Neben diesen mussten aber besonders folgende Gedanken eine große Wirkung auf Reger ausgeübt haben:

„Ohne Bach kein Heil in der Orgelkunst; und wahrlich, für Reimann ist der alte Thomaskantor ein Evangelium, an das er aus ganzer Seele glaubt. Ueberall aber springt uns auch der Fortschritt, von dem ich oben gesprochen, klar in's Auge.“[368]

---

363 Aussage Regers, zitiert nach Lindner, S. 145.

364 „Der dritte Tag schon brachte die Illustrierung des letzten Verses und den der Bedeutung des Ganzen entsprechenden großartigen Abschluß.“ Zitiert nach Lindner, S. 146. Am 16. August schreibt Reger an Ernst Guder „Augenblicklich schreibe [ich] einige Orgelwerke!“; zitiert nach Popp B, S. 337.

365 Lindner, S. 145. Lindner gibt fälschlich 1898 statt 1896 als Erscheinungsjahr des Artikels an. Vgl. Fritz Volbach: *Vom Musikalienmarkt. Dr. Heinrich Reimann, Phantasie über den Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ für Orgel*, in *AMZ* 23, S. 308 f.

366 Im *Musikalisch-literarischen Monatsbericht* 68 (1896), S. 122, stehen unter Neuerscheinungen für die Orgel im Monat März Regers Opus 16 und Reimanns Opus 25 direkt untereinander. Reimanns *Phantasie* kostete mit 4 Mk. fast das doppelte wie Regers umfangreiche *e-Moll-Suite* (2,50Mk).

367 *AMZ* 23, S. 309.

368 Ebd. Dass gerade diese Äusserung mit Regers eigenen Vorstellungen übereinstimmt, kann ein wesentlicher Grund dafür sein, dass Reger das Werk bestellte. Ganz in diesem Sinne schrieb er 1899 an Riemann: „Durch eingehendes Studium bin ich nun zu der Ansicht gekommen, wenn wir wirklich einen Fortschritt in der Orgelliteratur haben wollen, ist dies nur *einzig möglich* auf *Bachscher Tradition*.“; zitiert nach Popp B, S. 401.

Die Analyse des „epochemachenden" Werkes muss Reger „mächtig angeregt und vor allem zu größerer Vertiefung in das evangelische Gesangbuch veranlasst haben"[369], berichtet Lindner. Nicht nur Reimanns Einfluss ist durch Lindner dokumentiert, sondern auch Karl Straubes Einfluss wird als Impetus zitiert,[370] und zwar insbesondere in Verbindung mit Opus 27.

> „Ihre Choralphantasie für Orgel ‚Wie schön leucht' uns der Morgenstern!' habe ich mir angeschafft, u. verehre ich das Werk als ein Wunder- u. Meisterwerk dieser Art! Gerade in der Benutzung u. Verarbeitung des alten Kirchenliedes liegt auch das Heil für unseren Orgelstyl!"[371]

Die Komposition von Opus 27 war das erste Ergebnis längerer Überlegungen. Reger soll sich bereits in Wiesbaden in Gedanken mit dieser Choralfantasie beschäftigt haben. Nach Erinnerungen von Alexander Nickel – einem Mitschüler Regers in Wiesbaden – beschäftigte er sich an der Marktkirchenorgel „nicht nur mit kürzeren Kompositionsentwürfen, sondern auch schon mit Fantasien über einige evangelische Choräle."[372] Es ist sogar möglich, dass Reger Volbachs Artikel schon in seiner Wiesbadener Zeit im Jahre 1896 kennenlernte und daraufhin erste Versuche mit Choralfantasien unternahm. Das Treffen mit Straube in Frankfurt im April 1898 war sicherlich ein starker Anstoß, überhaupt große Orgelwerke zu schreiben.

Popp führt die Entstehung von Opus 27 auf „einen [denkbaren] direkten Kompositionsvorschlag Straubes" zurück; diese Behauptung bleibt jedoch fraglich.[373] Im Falle eines direkten Vorschlages hätte Straube sicherlich auf die Reimannsche *Phantasie* hingewiesen und in seinen späteren Erinnerungen wäre seine Vermittlung nicht unerwähnt geblieben. Eher trifft es zu, dass Straube „indirekt, allein durch seine Überzeugung und beispielhafte Interpretation, den Anstoß zu den großen Orgelwerken"[374] gab. Eine Beschäftigung Regers mit protestantischen Chorälen ist schon in der Wiesbadener Zeit durch das *Adagio assai* in Opus 16 dokumentiert.[375] Es ist sehr bemerkenswert, dass er

---

369 Lindner, S. 145.

370 William D. Gudgers Behauptung in seiner Rezension der Dorfmüller Reprintausgabe in *Notes* (1979), „Reimanns Einfluss auf Reger ist nicht bekannt", wird in den Überlieferungen durch Reger selbst, Lindner und Straube wiederlegt. Als direkter Beleg dient Regers Brief an Heinrich Reimann vom 1. November 1898 (vgl. *Notes*, Second Series 36/2, 1979 Music Library Association, S. 480 f.).

371 Brief vom 1. November 1898 an Heinrich Reimann, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, ohne Signatur. Zitiert nach *RWA*, Bd. I/1: *Choralphantasien für Orgel*, S. XIII.

372 Briefe H, S. 51. Denkbar ist auch, dass es sich hier um Versuche für das *Adagio assai* aus Opus 16 handelte.

373 Briefe C, S. 10.

374 Ebd.

375 Im zweiten Satz der *Suite* op. 16 sind die Choräle *Es ist das Heil uns kommen her, Aus tiefer Not schrei' ich zu dir* und *Herzlich tut mich verlange*n (bzw. *Wenn ich einmal soll scheiden*) und nicht der Bach-Schemelli-Hymnus *Komm süsser Tod* verarbeitet.

als erstes Orgelwerk den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott" bearbeitete, der zur Zeit der Komposition als *Nationalhymne des deutschen Protestantismus* galt.[376] Kurz vor der Komposition erschien ein Artikel von Bernhard Ziehn in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* über den Ursprung der Melodie dieses Luther-Liedes, der den Anstoss für eine intensive Beschäftigung mit der Melodie gegeben haben könnte.[377]

Ein wichtiger literarischer Punkt – für Reger offensichtlich von essentieller Bedeutung – war die Lektüre eines Sammelbandes des *Kürschner Bücherschatzes* (Nr. 153): Erzählungen von Leo Tolstoi, unter dem Titel *Der Tod* zusammengestellt.[378] Iwan Iljitschs nutzloses Leben, das in Oberflächlichkeit vergeudet wird, nimmt in dem Moment sein Ende, wo er selbst zu der Erkenntnis kommt, dass sein Leben umsonst war. Genauso handelt *Der Leinwandmesser* über das nutzlose Leben eines Pferdes und seines Besitzers, die beide „auf der Welt herumwandelnde tote Leiber" seien. Eine Gesamtaussage kann darin gesehen werden, dass die von Reger gelesenen Romane Tolstois vom Zustand lebendiger Leichname handeln – einem Zustand, den man überstehen muss, um endlich zum Tod zu gelangen. Die Präsenz dieser *Vanitas* kennzeichnete sicherlich den seelischen Zustand Regers in seiner Lebenskrise im Jahre 1898 mit der Rückkehr nach Weiden.

Der seelische Zustand Regers wird für die Anregung zum Komponieren choralgebundener Kompositionen eine wichtige Rolle gespielt haben. Die ersten in Weiden komponierten Stücke, *Zwei geistliche Gesänge* op. 19, wirken so, als wolle Reger in der geistigen Beschäftigung mit dem Todesgedanken und mit der Erlösung durch die Komposition für sich die eigene Ruhe finden. Beide Gesänge enthalten Choralzitate, die nach Lindner direkt auf die überstandene Lebenskrise Bezug nehmen: „dieses Opus birgt ein geheimnisvolles religiöses Erlebnis wohl in seinem Schoße."[379] Nachdem er durch die Komposition dieser zwei geistlichen Gesänge und dem Komponieren leichterer Intermezzi (wie Klavierkompositionen) Ruhe gefunden hatte, kam Reger zum „großen reformatorischen Gedanken."[380]

---

376 Heine nannte das Lutherlied „Marseiller Hymne der Reformation"; zitiert nach Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in: *Der Salon 2* (Hamburg 1834), S. 80.

377 *AMZ* 25, S. 423 f.

378 Nach Erinnerungen Simon Fehrs hat Reger ihm diesen Band aus *Kürschners Bücherschatz* geschenkt: Leo Tolstoi, *Der Tod*, Autorisierte Uebersetzung von Wilhelm Thal. Mit Illustrationen von A. v. Schrötter [1. deutsche Ausgabe.], Hermann Hillger Verlag, Berlin, Eisenach u. Leipzig 1899; vgl. Lindner, S. 299.

379 Vgl. Lindner, S. 134. Nr. 1 *Passionslied* enthält *„Es ist das Heil uns kommen her"* und *„Wenn ich einmal soll scheiden"*. Nr. 2 enthält *„Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen"* und wiederum *„Es ist das Heil uns kommen her"*.

380 Zwischen Opus 19 und Opus 27 entstanden für Klavier die *Fünf Humoresken* op. 20, *Sechs Walzer für Pianoforte zu 4 Händen* op. 22, *Six Morceaux* op. 24, *Aquarellen* op. 25 und die *Sieben Phantasie-Stücke* op. 26.

Neben dem oben beschriebenen seelischen Zustand Regers zeigt sich Straubes Einfluss auch bezüglich der virtuosen Behandlung des Instrumentes und des beim ersten Treffen in Frankfurt beschlossenen Ziels, die „seit dem Tod J. S. Bach's eingeschlafene Orgelmusik wieder zu erwecken."[381] „Nur eine aus Bach hervorgewachsene Kompositionstechnik kann uns den wahren Fortschritt bringen."[382] Dieser Satz hat die Bedeutung eines regelrechten *Credos* für Regers Orgelschaffen. Er bezeichnete die modernen Orgelkompositionen als Werke im Salonorgelstil und fand in diesen zu wenig „Bachsches Rückgrat".[383] Es spielt sicherlich auch eine Rolle, dass Reger in seiner ersten Choralfantasie nicht gleich die von Reimann benutzte Form wählte, sondern die altbekannte *per omnes versus*.[384] Damit schlug Reger eine Brücke zur Bachschen und Vor-Bachschen Musik, statt nach Lösungen der Neudeutschen Schule zu greifen.

Die Modernität seiner Bearbeitung ist nicht der „Klavierorgelstil", sondern die Tatsache, dass er die Durchführungsart musikalisch jeweils nach dem seelischen Stimmungsgehalt der einzelnen Verse (sogar Zeilen) darstellte.[385] Reger übernahm von Reimann die Technik, den Text immer zu der durchgeführten Melodie zu schreiben, womit für den Spieler der Zusammenhang mit den musikalischen Vorgängen leicht erkennbar wird. Für die Zuhörer, die den Text nicht mit dem Notentext verfolgen können, bleibt eine unmittelbare Verknüpfung jedoch schwierig. Dabei helfen auch die im Konzertprogramm abgedruckten Choraltexte wenig (Auch das jüngst in Konzerten praktizierte Projezieren der vertonten Zeilen auf eine Leinwand lenkt das Publikum eher ab). Zutreffend scheint die von Hermann Keller aufgeworfene Frage, ob es sich hierbei deswegen um eine „Musik des Einsamen" handelt:

> „wie von Bachs tiefsinnigen Choralvorspielen, so hat auch von diesen Fantasien nur der Spieler den ganzen Genuß, da er im Notenbild den Text mitliest und die Melodie stets vor Augen hat. Und ist das so schlimm? Ist solche ‚Musik des Einsamen' nicht wichtiger als alle Konzertmusik? Nein, die Musik ist ganz gewiß nicht der Konzerte wegen da."[386]

---

381 Bagier, S. 47.

382 Brief an Gustav Beckmann vom 15. Januar 1900; zitiert nach Lindner, S. 278.

383 Lindner, S. 145.

384 „Formal geht er bis auf Scheidt zurück, um dann die alte Form mit neuem Inhalt zu füllen. Seine Compositionstechnik weist auf Bach, als den Urquell jeder Orgelkunst." Brief Straubes an Joseph Rheinberger vom 14. November 1899, J. G. Rheinberger-Archiv, Vaduz.

385 „Reger erweitert nun diese Form [die von Scheidt und Bach bekannte] in moderner Weise, aber nicht in dem heute so vorherrschenden Klavierorgelstil." (*MGkK 4*, S. 328). Reger sah besonders in den neueren französischen und englischen Orgelstücken eine „fortschreitende Verflachung und Verweichlichung" des Orgelstiles. „Nie und nimmer kann ich das Heil in der Art finden, wie die Franzosen und Engländer die Orgel behandeln."; Brief Regers an Gustav Beckmann vom 15. Januar 1900, zitiert nach Lindner, S. 278.

386 Keller A, S. 25.

Formale Eigenschaften der Choralfantasien

Es gibt keine zyklische Anlage der sieben Werke. Innerhalb der Opusnummern findet man aber Ansätze eines zyklischen Denkens.

Tabelle 1: Chronologische Auflistung der sieben Choralfantasien.

Opus	**Choral**	Entstehungszeit	
op. 27a	*Ein' feste Burg ist unser Gott*	1898 August	Choralfuge
op. 27b (op. 30)	*Freu' dich sehr, o meine Seele*	1898 August	Erinnerungsmotiv
op. 40/1	*Wie schön leucht' uns der Morgenstern*	1899 September	Choralfuge
op. 40/2	*Straf' mich nicht in deinem Zorn!*	1899 November	Erinnerungsmotiv
op. 52/1	*Alle Menschen müssen sterben*	1900 September	Erinnerungsmotiv
op. 52/2	*Wachet auf! Ruft uns die Stimme*	1900 September	Erinnerungsmotiv/Choralfuge
op. 52/3	*Hallelujah! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!*	1900 September	Choralfuge

Versucht man eine Gruppierung, so lassen sich die Choralfantasien in zwei Haupttypen einordnen:

- Typus I: Die Fantasien dieses Typus zeichnen sich durch eine klare Formanlage aus, die aus dem barocken Vorbild einer Choralpartita abgeleitet werden kann. Der Typus zeigt eine Entwicklung, die durch den Einfluss der Reimannschen *Phantasie* den Weg einer *per-omnes-versus*-Bearbeitung (Opus 27) als Vorform bis hin zur Form der Reimannschen *Introduktion, Variationen, Choralfuge* macht. Opus 27, 40/1 und 52/3 gehören in diese Gruppe.
- Typus II: Dieser Typus basiert auf einer subjektiven Textausdeutung nach dem Vorbild der *Symphonischen Dichtung.* Diese Fantasien benutzen ein choralfremdes Thema, das zunächst in einer Vorform als Zwischenspiel erscheint, wie in Opus 30, und ab Opus 40/2 als Erinnerungsmotiv. Opus 30, 40/2 und 52/1 gehören in diese Gruppe.
- Opus 52/2 kann als *Mischform* der beiden Typen klassifiziert werden.

Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl der Choralmelodien war, dass die zu Grunde gelegten Choräle in Dur stehen. In allen Fantasien entwickelt sich aus einem düsteren Anfang ein krönender, heller Abschluss, ähnlich wie bei Reimanns *Phantasie*: „*Durch Nacht zum Licht*".[387] Die „Projektion des Höhepunktes auf den Schluß" klassifiziert Gatscher als ein übliches Verfahren der großen symphonischen Formen des 19. Jahrhunderts.[388] So wird die „Apotheose" in der letzten Choralzeile als Krönung der Fuge mit allen Mitteln erfüllt. Auch der Inhalt der Choraltexte unterstreicht diese Tendenz. Rahner fasst es so zusammen:

> „Die Dichtung der Choräle sind mit bestimmter künstlerischer Absicht, nämlich der Ausformung zur sinfonischen Dichtung ausgewählt: sie alle stellen in ihrem Verlaufe einen Aufstieg dar aus den Kämpfen (‚Ein feste Burg…') und Leiden (‚Straf' mich nicht…'; ‚Alle Menschen müssen sterben…'; ‚Freu' dich sehr…') des Lebens und der Sehnsucht nach mystischer Vereinigung mit dem Göttlichen (‚Wie schön leucht' uns…'; ‚Wachet auf…') zu einer erahnten Ewigkeitsverklärung."[389]

Die systematische Arbeitsweise, die Reger in der Komposition seiner Orgelwerke verfolgt, lässt erkennen, dass seine musikalische Sprache immer mehr reift. Dies ist auch in der Folge der Choralfantasien sichtbar: Nach Typus I folgt im ersten und zweiten Opus Typus II. Damit werden im selben kompositorischen Zug beide Typen weiterentwickelt und das kompositorische Problem von verschiedenen Seiten beleuchtet. Eine Sonderstellung nimmt Opus 52 ein: Am Anfang der Choralfantasie steht Typus II, am Ende Typus I und in der Mitte liegt eine Mischform als Synthese beider Typen vor.

Diese Art von Systematik ist auch im gesamten Orgelschaffen der zweiten Weidener Periode nachweisbar. Nach zwei Choralfantasien folgt immer ein freies Orgelwerk:

387 AMZ 25, S. 309.
388 Gatscher, S. 259.
389 Rahner, S. 24.

Tabelle 2: Ordnungsschema der mit Opuszahl versehenen Weidener Orgelwerke.

op. 27(a)	**Choralfantasie I** *Ein' feste Burg ist unser Gott*	1898[390]
op. 27(b) (op. 30)	**Choralfantasie II** *Freu' dich sehr, o meine Seele*	1898[391]
op. 29	*Phantasie und Fuge c-Moll*	1898[392]
op. 33	*Erste Sonate fis-Moll für die Orgel*	1899[393]
op. 40/1	**Choralfantasie III** *Wie schön leucht' uns der Morgenstern*	1899[394]
op. 40/2	**Choralfantasie IV** *Straf' mich nicht in deinem Zorn!*	1899[395]
op. 46(a)	*Phantasie und Fuge über B-A-C-H*	1900[396]
op. 46b op. 47	*Sechs Trios für die Orgel*	1900[397]
op. 52/1	**Choralfantasie V** *Alle Menschen müssen sterben*	1900[398]
op. 52/2	**Choralfantasie VI** *Wachet auf! Ruft uns die Stimme*	1900
op. 52/3	**Choralfantasie VII** *Hallelujah! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!*	1900
op. 57	*Symphonische Phantasie und Fuge*	1901[399]
op. 59	*Zwölf Stücke für die Orgel*	1901[400]
op. 60	*Zweite Sonate d-Moll für die Orgel*	1901[401]

390 Die Zeit der Komposition fällt nach Lindner in den August 1898. Erste Erwähnung der Komposition von „einigen Orgelwerken" am 16. August 1898.

391 Im Brief Regers an Ernst Guder vom 16. August 1898: „Augenblicklich schreibe ich einige Orgelwerke!" Erstmalige Erwähnung in einem Brief an Max Abraham, Verlag C. F. Peters, vom 28. September 1898. Uraufführung am 13. September 1898 in Wesel durch Straube, datiert nach Briefe H, S. 257 f.

392 Schlussvermerk im Straube-Exemplar 25. Oktober 1898.

393 Schlussvermerk im Verlags-Autograph 3. März 1899.

394 Schlussvermerk im Verlags-Autograph 2. Oktober 1899.

395 Schlussvermerk im Straube-Exemplar 29. November 1899.

396 Februar 1900; Stein, S. 65.

397 Frühjahr 1900; Stein, S. 66.

398 Zweite Septemberhälfte 1900; Stein, S. 75.

399 Frühjahr 1901; Stein, S. 87.

400 17. Juni – 1. Juli 1901; Stein, S. 89.

401 November-Dezember 1901; Stein, S. 91.

Mit der Komposition von Opus 52 verlässt Reger diese Zweier-Gruppierung zugunsten einer Trias. Auf drei Choralfantasien folgen nun drei „freie" Opera. Die textlosen freien Werke enthalten keine Choralzitate und gliedern sich formal in drei Großeinheiten, die aus verschiedenen Einzelgruppen zusammengestellt sind. Das Thema der *Passacaglia* aus Opus 33 enthält im Gegensatz hierzu das Choralzitat „Wenn ich einmal soll scheiden"; die *Invokation* aus der *2. Sonate* op. 60 „Vom Himmel hoch, da komm ich her". Die Anordnung der Werke kann so dargestellt werden: Choralgebundene (textunterlegte) Werke 2-2-3, freie (textlose) Werke 2-2-3. Mit der Übereinstimmung der Ordnung der Werke in zwei Paaren und einer Dreier-Gruppe ist ein Gleichgewicht zwischen textunterlegten und textfreien Kompositionen gegeben.

Insgesamt sind in Weiden 14 mit Opuszahl versehene Orgelwerke entstanden, die in 41 einzelne Sätze gegliedert sind.[402] Dieses Zahlenspiel geht auf die Darstellung von Bachs Namen mittels Zahlenalphabet zurück, der seinen Namen durch die Zahlen 14 (B-A-C-H) und 41 (J-S-B-A-C-H) darstellen konnte. Bezeichnenderweise besetzt Regers *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 zwischen den Weidener Orgelwerken eine zentrale Stelle. Damit ist die Bedeutung Bachs für alle in Weiden entstandenen, mit Opuszahl versehenen Orgelwerke deutlich hervorgehoben.

Einfluss der Orgelchoräle Bachs

Eine lange und intensive Beschäftigung mit Bachs Chorälen aus dem *Orgel-Büchlein* spiegelt sich in den Klaviertranskriptionen von Chorälen dieser und anderen Sammlungen.[403] Diese sind noch in Wiesbaden entstanden, erschienen aber erst 1900. Reger nennt das *Orgel-Büchlein* den „Extrakt Bachscher Kunst", da sich bestimmte, für Bach charakteristische Satztypen in diesem Zyklus herauskristallisieren.[404] Folgende Choralvorspiele wählte Reger aus:

O Mensch, bewein' dein' Sünde gross! (BWV 622)
Durch Adams Fall ist ganz verderbt (BWV 637)
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ! (BWV 639)
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig! (BWV 644)
Herzlich thut mich verlangen (BWV 727)

---

402 Die Choralfantasien des ersten Typus sind als zwei Sätze, jeweils als Fantasie und Fuge, gerechnet.

403 Reger bot am 14. Juni 1898 das Manuskript dem Verlag C.F.W. Siegel an. Siegel nahm die Werke jedoch nicht an. Sie blieben bis 1900 ungedruckt; vgl. Popp B, S. 323 f.
Weitere Bach-Transkriptionen von 1898: *Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für Orgel übertragen* sind nicht im Druck erschienen. Ein erhaltenes Manuskript im MRI wird von Popp als die 1898 entstandenen Transkriptionen identifiziert (Popp B, S. 228, 338-339.). Popp vermutet an einer anderen Stelle, dass die Werke vermutlich verschollen sind (Popp B, S. 338; 493).

404 *Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach*, uebertragen von Max Reger für Klavier zu 2 Händen, *Vorrede*, Wien: Universal Edition 1900.

ein, um den Text szenenartig zu untermalen.[422] Zusammenfassend kann man feststellen, dass Bachs Vorgehensweise eher konzentriert und bildhaft wirkt, Regers dagegen filmartig, mit starken szenischen Abwechslungen.

4.3. Die *Phantasien* op. 27 [op. 27a] und op. 30 [op. 27b]

Opus 27 und opus 30 wurden ursprünglich als Opus 27 „a" und „b" konzipiert.[423] Letztendlich erschienen die Werke bei zwei verschiedenen Verlagen unter separaten Opusnummern. Ein direkter Zusammenhang ist somit ohne Vorkenntnisse nicht unmittelbar ersichtlich.[424] Es gibt mehrere thematische Verknüpfungs-Elemente, die den zyklischen Gedanken beim Komponieren dieser Werke zeigen. Diese sollen im Folgenden zunächst kurz besprochen werden.

Anfangsmotiv

Zur Eröffnung der beiden einstimmig beginnenden Werke findet man in beiden Fällen ein gleiches, nach oben drängendes Dreiklangmotiv. In Opus 27 springt im Pedalsolo ein *D* zwei Oktaven nach oben, ohne Zwischentöne; in Opus 30 ein *f1* eine Oktave bis *f2*, mit Zwischentönen. Letztere bestehen aus einem nach oben arpeggierten F-Dur-Dreiklang. In Opus 27 erscheint das Motiv wiederum als Fanfare mit dem Einsatz der Oberstimme in der rechten Hand bei dem Wort „Gott", T. 7 in A-Dur – ein Trompetensignal. Mit dem gleichen Motiv, nach F-Dur transponiert, fängt Opus 30 unmittelbar einstimmig an. Sogar rhythmisch sind die Figuren identisch: in Opus 27 führen drei auftaktige Sechzehntel zu einer Achtelnote, in Opus 30 führen die gleichen auftaktigen Sechzehntel zu einer mit Fermate verlängerten Sechzehntelnote. Der Ursprung des Motivs wird in Opus 27, T. 3-4 in der Bassstimme unter *„Ein' feste"* angedeutet, jedoch in einer rhythmisch veränderten Variante. Der Aufbau der *Introduzione* op. 30 erinnert sehr stark an Bachsche Vorbilder. Er ruft etwa eine Assoziation zum Anfangsmotiv (Fanfare) des *G-Dur-Präludiums* BWV 541/1

---

422 Rahner, S. 17.

423 Reger bot im Herbst 1898 die Manuskripte mehreren Verlagen an; durch die Empfehlung von Richard Strauss auch Jos. Aibl; „die Sache scheiterte an der Honorarfrage" (Brief an C. Hochstetter vom 16. November 1898; zitiert nach Popp B, S. 356). Strauss sandte dann die Werke dem Leipziger Forberg-Verlag, mit dem sich Reger über eine Drucklegung von Opus 27 einigte. Opus 27 und 29 erschienen am 1. März 1899 bei Forberg (Verlagsnummern: Op. 27 – 5278, Op. 29 – 5279). Reger bedankte sich bei Strauss für diese Vermittlungen mit der Widmung seines Opus 29.

424 Die zweite *Phantasie* über *Freu' dich sehr, o meine Seele* erschien bei Jos. Aibl in München (Verlagsnummer: 2908) und erhielt die neue Opusnummer 30.

hervor und reflektiert im weiteren Verlauf Bachs Cembalo-Toccaten.[425] Neben dem Anfang der *C-Dur-Toccata* BWV 564 (32stel Laufwerk) ist die Ähnlichkeit mit Bachs *Chromatischer Phantasie* BWV 903/1 (ebenfalls von Reger für die Orgel transkribiert) augenfällig.[426] Reger schreibt in seiner Transkription wie in der Introduzione *vivacissimo* vor. Die Gegenüberstellung von ein- bzw. zweistimmigem Laufwerk und vollgriffigen Akkorden finden wir auch in dem von Reger bearbeiteten *B-Dur-Präludium* aus dem *Wohltemperirten Clavier I.* Damit hat die Struktur ein starkes „Bachsches Rückgrat".[427]

Trio-Form

Eine weitere Ähnlichkeit zeichnet sich in der Satzstruktur der ersten Strophe ab: In Opus 27 bewahrt Reger trotz der vollgriffig-homophonen Einschübe eine Trio-Form; der Cantus firmus liegt im Tenor. In Opus 30 liegt der Cantus firmus auch im Tenor, umgeben von einer aufgelockerten Triostruktur. Thematisch wird das Anfangsmotiv in die Begleitstimmen eingearbeitet. Durch die Verschiebung um ein Sechzehntel entsteht für einen kurzen Moment ein rhythmischer Täuschungseffekt, da wieder das anfängliche Dreiklangmotiv, mit einer Fermate auf dem Zielton, aufscheint. Ordnung entsteht durch den Cantus firmus und die Rhythmisierung des Pedals, die aber wieder dem Anfangsmotiv entspricht. Im Gegensatz zu dem robust wirkenden Opus 27 wird hier eine leichte, freudige und allenfalls tröstende Stimmung hervorgerufen: „Der 1. Vers […] bildet die Exposition; er schreitet in ruhigem Gang dahin; die Melodie liegt im Tenor: wir glauben den Evangelisten zu hören, der die trauernde Seele tröstet."[428]

Wie weit eine direkte Verbindung zum Evangelisten der Bachschen Passionen als Vorbild für den jungen Reger hergestellt werden kann, bleibt offen. Straube meinte, „der jüngere Meister [kannte] nur sehr wenig vom Kantatenwerk, und er besaß nicht einmal die Partituren der *Matthäus-Passion* und der *h-Moll-Messe*."[429] Jedoch ist anzunehmen, dass es allgemein – und damit auch Reger – bekannt war, dass die Rolle des Evangelisten in den Bachschen Passionen von der Tenorstimme dargestellt wird.

---

425 Besonders die *Tokkaten fis-Moll, c-Moll* und *g-Moll* haben einen ähnlichen Anfang. Diese Werke bearbeitete Reger bereits in Wiesbaden, sie erschienen dann zuerst bei Augener, dann bei Jos. Aibl 1902/03.

426 Auch in der *Phantasie* op. 29 ist die gleiche Struktur erkennbar.

427 „Dies Op. 30 […] steht noch ganz auf Bachschem Fundament, besonders in seiner Einleitung mit den echt Bachschen Fiorituren, agogischen Kontrasten, Bachschen Schlüssen und Fermaten."; vgl. Lindner, S. 154.

428 *MGkK* 4, S. 329.

429 Straube J, S. 176. Brief an Friedrich Högner vom 3. März 1944. Wie weit diese Aussagen Straubes zutreffen, ist heute schwer verifizierbar. Die Fuge aus Opus 16 enthält eindeutige Reminiszenzen an die Kyrie-Fuge der *h-Moll-Messe* von J. S. Bach.

Introduzione

Die Entwicklung einer selbständigen Einleitung in den Choralfantasien begann mit Opus 27. Im Gegensatz zur ausgedehnten und abwechslungsreichen Introduktion der *Suite* op. 16, finden wir hier ein kurzes, aber sehr energisches Pedalsolo, das nach drei vollen Takten mit zwei Akkorden im *Organo pleno* endet. Das Material des Pedalsolos wiederholt sich wörtlich mit der Anpassung des ersten Achtels im Dreiklangmotiv zum Text „Ein' feste Burg". Das nach oben schießende Dreiklangmotiv und der energiegeladene Beginn lassen eine direkte Kampfstimmung assoziieren.

Zum ersten Mal erscheint die Bezeichnung *Introduzione* am Anfang von Opus 30. Zwei Materialien sind hier konstitutiv: Material A ist eine einstimmige, aus einer Dreiklangsbrechung kreierte Linie, Material B ein homophoner Satz, akkordisch, vollgriffig, in seiner Bildung der Dissonanzen an eine *durezze e ligature*-Struktur erinnernd. Der formale Aufbau lässt ein Vorbild in Bachs *Chromatischer Phantasie* erahnen. Reger benutzt in seiner Transkription auch entsprechende Tempobezeichnungen: *Vivacissimo* für das Passagenwerk, *Adagio* bzw. *quasi Adagio* und *Lento* für die akkordische Struktur.

Fuge

Beide Choralfantasien enthalten eine Fuge; diese sind jedoch in ihrer formalen Funktion ganz unterschiedlich, wie weiter unten in der Besprechung der Textbehandlung in beiden Kompositionen gezeigt werden wird. Im Kontext einer zyklischen Absicht von Opus 27a und b erscheint die Fuge als letzter thematischer Formteil in der ersten und als erster thematischer Formteil in der zweiten *Phantasie*. Beide Fugen bearbeiten dasselbe Material in zwei Varianten: Die Dur-Variante als *Allegro vivace* und die Moll-Variante als *Andante*.

4.3.1. Textbehandlung in Opus 27 „Ein' feste Burg ist unser Gott"

Die Vertonung der ersten Strophe in der Choralfantastie über *Ein' feste Burg ist unser Gott* op. 27 suggeriert eine starke Kampfesstimmung, die schon Hermann Keller beschrieb: „Mit stürmenden Läufen des Pedals und der rechten Hand wird die Melodie eingehüllt wie von Kriegsgetümmel."[430]

[430] Keller A, S. 232. So schilderte Lindner seine Eindrücke nach dem praktischen Ausprobieren des Stückes am Klavier: „Ich fühlte es deutlich: das waren Klänge von einer solch ehernen Wucht, erhabenen Majestät und Weihe, wie sie seit den Tagen Johann Sebastian Bachs wohl *nicht mehr* von eines Sterblichen Geist ersonnen; das waren Stentorstimmen, Heroldsrufe, die den Anbruch einer neuen Epoche auf dem Gebiete der Orgelliteratur verkünden mussten."; vgl. Lindner, S. 146.

Das Dreiklangmotiv in der rechten Hand wirkt wie ein Trompetensignal. Seine Wirkung wird durch die eingeschobene homophone B-Dur-Harmonisierung des Cantus firmus verstärkt.

> „Dieser Kontrast D-Dur – B-Dur, so einfach er ist, wirkt wahrhaft elementar, und schafft eine Kampf- und Siegstimmung […]. Auch der Spieler kommt von selbst in diese gesteigerte Stimmung, durch die Pedalläufe, die breiten Akkorde mit Doppelpedal usw., also schon durch die rein technischen Mittel!“[431]

Trotz aller Zeichen der Kampfesstimmung überliefert Straube folgende Informationen: „Die Fantasie über ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ von Max Reger hat nichts mit dem Türkenkrieg zu tun.[432] Er schrieb das Ganze als eine Anbetung Gottes.“[433]

Der Cantus firmus in Opus 27 setzt direkt nach dem energischen Auftakt durch das Pedalsolo und die eingeschobenen Akkorde ein. Die Struktur ist ein Choraltrio mit Cantus firmus im Tenor. Durch die Registrieranweisung des Manuals mit einer *Posaune 16´* ergeben sich an mehreren Stellen für kurze Momente Stimmkreuzungen mit der Bassstimme, indem die Pedalstimme den Cantus überschreitet, was eine *à due Bassi*-Struktur suggeriert.

Die erste und zweite Strophe laufen in der Vertonung in einer raffinierten Doppelform ab: In der Trio-Form, *fff* und *Allegro vivace (ma pomposo)* – in der zweiten Strophe als Tempo I. gekennzeichnet – wird der Cantus firmus mit Ausnahme des zweiten Stollens in der ganzen ersten Strophe durchgeführt. Dieses energische Trio bringt somit jeweils zwei Zeilen hintereinander, bis auf die letzte Zeile des Abgesangs. Der Text und die Melodie des zweiten Stollens werden als homophoner Einschub in B-Dur – Organo Pleno – eingebaut. Diese Einschübe bringen aber immer nur eine Zeile, weshalb sich der Text der zweiten Zeile des zweiten Stollens zwischen die zweite und dritte Zeile des Abgesangs verschiebt. Die Einschübe setzen die Melodie zwar zeilenweise fort, werden aber durch den Einschub von jeweils zwei Zeilen des Trios unterbrochen.

Die Trios in A-Form bilden ein Crescendo durch die ganze erste Zeile, bis hin zum *Organo pleno* in Einschub 4, mit der Melodie der zweiten Zeile des Abgesangs. Dies ist die einzige Zeile, wo mit dem höchsten Cantus-firmus-Ton die Zeile beschlossen und eine sehr starke Schlusswirkung erzielt wird. Die zweite Strophe baut sich nach dem Muster der ersten Strophe, bestehend aus einem Trio in B-Form – diesmal als *Più meno mosso* im piano – auf. Weiterhin werden in jedem Trio-Teil jeweils zwei Zeilen durchgeführt. Eine Ausnahme

---

431 Ebd.

432 Luthers Choral erschien 1529 im Druck, im selben Jahr, in dem das türkische Heer das Deutsche Reich bedrohte und genau um dieselbe Zeit erstmals Wien belagerte. Durch die Entstehungsgeschichte wird der Inhalt des Chorals oft mit dem Türkenkrieg in Verbindung gebracht.

433 Straube J, S. 237.

bildet Trio B 3, in dem sinngemäß drei Zeilen untergebracht sind. Zur Struktur der ersten und zweiten Strophe mit dem eingeschobenen Cantus firmus in Opus 27 vergleiche die folgende Tabelle 3.

Tabelle 3: *Phantasie* über *Ein feste Burg ist unser Gott* Op. 27, Ordnungsstruktur der Strophen 1 und 2.

Faktur	Takt	Textunterlegung	Melodie
STROPHE I			
Trio A 1	T. 1-12	*Ein' feste Burg ist unser Gott,* *ein' gute Wehr und Waffen.*	1. Stollen
Einschub 1 [Tutti, Man. I]	T. 12-16	***Er hilft uns frei aus aller Not.***	**2. Stollen, 1. Zeile**
Trio A 2	T. 16-24	*Der alt' böse Feind,* *mit Ernst er's jetzt meint;*	Abgesang, 1. und 2. Zeile
Einschub 2 [Tutti, Man. I]	T. 24-28	***die uns jetzt hat betroffen.***	**2. Stollen, 2. Zeile**
Trio A 3	T. 28-37	*Gross' Macht und viel List* *sein' grausam Rüstung ist,*	Abgesang, 3. und 4. Zeile
Einschub 3 [Tutti, Man. I]	T. 37-40	***(ohne Text)***	**Abgesang, 1. Zeile**
Trio A 4	T. 40-45	*auf Erd' ist nicht seins gleichen.*	Abgesang, 5. Zeile
Einschub 4 [Tutti, Man. I]	T. 45-48	***(ohne Text)***	**Abgesang, 2. Zeile**
STROPHE II			
Trio B 1	T. 48-58	*Mit unser Macht ist nichts gethan,* *wir sind ja bald verloren;*	1. Stollen
Einschub 5 [Tutti, Man. I]	T. 58-61	***(ohne Text)***	**Abgesang, 3. Zeile**
Trio B 2	T. 61-70	*nur streit für uns der rechte Mann,* *den Gott hat selbst erkoren.*	2. Stollen
Einschub 6 [Tutti, Man. I]	T. 70-73	***(ohne Text)***	**Abgesang, 4. Zeile**
Trio B 3	T. 73-84	*Fragst Du, wer der ist? Er heisst* *Jesu Christ, der Herr Zebaoth.*	Abgesang, 1-3. Zeile

Faktur	Takt	Textunterlegung	Melodie
Einschub 7 [Tutti, Man. I]	T. 84-88	***(ohne Text)***	**Abgesang, 5. Zeile**
Trio B 4	T. 88-[97]	*Und ist kein ander Gott; das Feld muss er behalten.*	Abgesang, 4-5. Zeile

Am Ende der zweiten Strophe, in T. 95, wird die arithmetische Mitte des Stückes erreicht. Regers Idee, den Cantus firmus über zwei durchgeführten Strophen parallel mitlaufen zu lassen, bestimmt die innere Struktur. Dies bemerkte schon Straube: „Op. 27 ist ein großer Wurf. Bemerkenswert der sichere Instinkt, mit dem die gewaltige Melodie in breiten Flächen in einer Art musikalischer Schwarz-Weiß-Kunst interpretiert wird und die Sensibilität des eigenen Empfindens immer beherrscht bleibt."[434]
Formal werden die von der Taktanzahl fast gleich langen Durchführungen der ersten und zweiten Strophe durch den übergeordneten Cantus firmus zusammengehalten. Durch die Faktur (s. Tabelle Nr. 3) werden die Zeilen „Er hilft uns frei aus aller Not" und „die uns jetzt hat betroffen" besonders hervorgehoben. Ohne Zweifel waren diese für Reger im Sommer 1898 von persönlicher Bedeutung. Nach Lindner suchte Reger durch seine Vertiefung in die Choraltexte seine Genesung: Reimanns Fantasie muss Reger „zu größerer Vertiefung in das evangelische Gesangbuch veranlaßt haben; denn bei meinen häufigen Besuchen in seinem Arbeitszimmer überraschte ich ihn nun nicht selten bei Lektüre und Studium dieser geistlichen Texte und Melodien."[435]

Regers Vertrautheit mit dem protestantischen Liedgut entstand schon in jungen Jahren. Eine ernsthafte Vertiefung und zugleich ein Studium der Bibelstellen, auf denen die Choraltexte basieren, erfolgten erst nach der Rückkehr nach Weiden.[436]

Eine starke Anbindung der Texte an das persönliche Schicksal bezeugt Lindners Bericht im Zusammenhang mit Regers seelischem und körperlichem Zustand nach der Rückkehr. „Er schrieb das Ganze als eine Anbetung Gottes", vermerkte Straube daher mit vollster Überzeugung: *„Er hilft uns frei aus aller Not!"* Nachdem der 25jährige Reger die Hervorhebung der Zeilen durch die Einschübe kennzeichnete, dürfte es nicht überraschen, dass die hier unterstrichenen Worte aus der Zeile *„die uns jetzt hat betroffen"* ganz genau in den T. 25 fallen. In seiner Choralfantasie über *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27 bearbeitete Reger die letzte Strophe in einer Choralfuge. Aus der ersten

---

434 Brief Straubes an Hans Klotz vom 20. November 1944; zitiert nach Straube J, S. 236.

435 Lindner, S. 145.

436 „Eine gewisse Vertrautheit des Katholiken Reger mit evangelischen Chorälen, die am Ende des 19. Jahrhunderts noch durchaus bemerkenswert ist, wird früh in Weiden entstanden sein, denn die dortige Stadtkirche St. Michael diente als Simultankirche beiden Konfessionen." Vgl. *RWA*, Bd. I/1: *Choralphantasien für Orgel*, S. XIV.

Choralzeile wird das Fugenthema entwickelt, das zum ersten Mal in diminuierter Form auftritt. Die gesamte Exposition wird von freier Vierstimmigkeit beherrscht: Beim Einsatz des ersten Dux laufen neben der Bassstimme im Pedal und dem auf dem I. Manual hervortretenden Dux zwei freie Stimmen im II. Manual. Ab dem Einsatz des Comes im I. Manual spielt nur noch eine Stimme im II. Manual.

Die Verteilung der Stollen in der Exposition gliedert sich folgendermassen:

- **Dux** im Alt: erste Zeile diminuiert „Das Wort sie sollen lassen stahn"
- **Comes** im Sopran: Abänderung der Choralmelodie für die Zeile „Und kein Wort dazu haben"
- **Dux** im Tenor: „Er ist bei uns wohl auf dem Plan"
- **Comes** im Bass: ohne Textbezug. Die Zeile „mit seinem Geist und Gaben" folgt nach der Exposition als „quasi Zwischenspiel", das zur Themenphase in h-Moll führt.

Der letzte Vers ist als eine freie Fuge über das Anfangsmotiv des Chorals musikalisch illustriert, dabei geht in den Zwischenspielen der Fuge der Choral ruhig seinen Weg weiter.[437]
Die Verteilung des Abgesang-Textes erfolgt in diminuierter Form mit dem Fugenthema kombiniert oder damit abwechselnd. Bei den Worten „Gut, Ehr, Kind und Weib" erstrahlt das Thema – es erweckt innerhalb der Fuge den Eindruck von Augmentation – oktaviert im Diskant in seiner in den Strophen 1-3 benutzten rhythmischen Struktur.[438] Sehr bildhaft wird auch „laß fahren dahin" durch ein virtuoses, hochschießendes Zweiunddreißigstel-Laufwerk antizipiert.

Die mit *Maestoso* bezeichnete letzte Zeile „das Reich muss uns doch bleiben" erwirkt den Eindruck der Augmentation durch die Verlangsamung des Tempos. Hier wird das Fugenthema in die obere Pedalstimme gelegt und mit der letzten Choralzeile kombiniert. Das von mächtigen Akkorden und stabilem Gerüst durch die untere Pedalstimme umrahmte Thema erscheint als ein Kontrapunkt zur Struktur der dritten Strophe: Dabei wird der Cantus firmus vom „ewigen Reich Gottes umgegeben", im Gegensatz zu der in der dritten Strophe geschilderten „Welt voller Teufel". Damit ist der Mensch durch seinen

---

437 Ende September 1898, vgl. Brief Regers an Cäsar Hochstetter bei Popp B, S. 347.

438 „Nur bei den Worten: ‚Nehmen sie den Leib' tritt die betreffende Choralzeile dominierend hervor, jenen gewaltigen Mut des ritterlichen Helden schildernd, Alles für Gottes Sache zu opfern."; vgl. *MGkK* 4, S. 328. Die Schilderung der Choralfuge durch Lindner hat viele wörtliche Übereinstimmungen mit dieser Rezension, so ist stark anzunehmen, dass Lindner vieles von diesem Artikel übernommen hat; vgl. dazu Lindner, S. 146.

festen Glauben von der irdischen Vergangenheit im göttlichen Reich angelangt. Straubes Deutung unterstreicht dies:

> „Der entscheidende Punkt zum Verständnis des Ganzen ist allerdings auf der letzten Seite zu finden, dort wo das Pianissimo eintritt und hinabsinkt zum F-dur-Akkord in ppp. Diese Takte geben symbolisch wieder: Das Zusammensinken des ganzen Weltalls vor der Allmacht und Größe Gottes. (Max Regers eigene Worte, ausgesprochen nach der Aufführung des Werkes im Münster zu Basel bei der schweizerisch-deutschen Tonkünstlerversammlung 1903.)“[439]

Ob dieser Ausspruch Regers tatsächlich aus dem Jahre 1903 stammt, sei dahingestellt. Mehrere Quellen (Lindner, Schober) geben die gleiche Deutung schon früher sinngemäß wieder:

> „Diese wenigen zarten Akkorde sollen uns zeigen, wie die ganze Welt vor Gottes Allmacht und Größe erbebt und in den Staub sinkt.“[440] „Was wollen diese erschütternd wirkenden dynamischen Gegensätze anders besagen, als daß alles irdische Ringen eitel ist, das ganze All im Staub versinkt vor Gottes Allmacht und Majestät.“[441]

Diese Aussagen müssen auf eine bereits zur Zeit der Erstaufführung ausgesprochene Deutung zurückgehen, die sogar möglicherweise von Reger selbst stammt.[442] Es war Johannes Schober, der 1899 als Erster diesen – entweder eigenen, oder von Reger stammenden und durch Straube vermittelten – Gedanken schriftlich festhielt. Die späteren Quellen (Lindner 1922, Straube 1944) basieren höchstwahrscheinlich auf seiner Deutung. Eine Alternative hierzu bietet Hermann Keller (1923):

> „In dieses vierfache Fortissimo eingebettet liegen nun zwei Takte äußersten Pianissimos, – wie eine unendliche entfernte Spiegelung des Gedankens, – die an den Schluß der Fuge aus Op. 16 erinnern, und sich später außer in Op. 33 nicht mehr in dieser Art finden.“[443]

Insgesamt ist die *Choralfuge* ein krönender Abschluss der *Phantasie* und steht als letzter großer Formteil für die Bearbeitung der 4. Strophe des Chorals.

---

439 Brief Straubes an Hans Klotz vom 12. Mai 1944; zitiert nach Straube J, S. 237 f.

440 *MGkK* 4, S. 328.

441 Lindner, S. 146.

442 Reger bedankte sich am 8. November 1899 brieflich bei Johannes Schober: „[ich] las mit größter Freude, die Besprechung über meine beiden Orgelwerke op 27 u. 29. Ich beeile mich, Ew. Hochwürden für die ausgezeichnete Besprechung meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.“; zitiert nach Popp B, S. 459.

443 Keller A, S. 29.

III. Spieltechnische Erfordernisse und Aufführungsmöglichkeiten Regerscher Orgelwerke an Originalinstrumenten

9. Die Walze in Regers Orgelmusik

9.1. Reger und die Walze

Die erste Begegnung Max Regers mit einer Register-Crescendo-Einrichtung erfolgte in Wiesbaden: Hier konnte er bei seiner Beschäftigung mit der Walcker-Orgel der Marktkirche praktische Erfahrungen mit einer Walze sammeln. Das Instrument verfügte über ein einfaches Metallrad, das ein stationäres Crescendo und Decrescendo ermöglichte. Dass Reger nach diesen Eindrücken in den Weidener Orgelwerken sehr differenzierte und über lange Strecken gespannte Crescendi komponierte, zeigt, dass er die Einrichtung bei Improvisationen einsetzte und aus dieser Idee heraus seine Werke dynamisierte. Dass er den Apparat beim Improvisieren kennenlernte, ist durchaus wichtig. Der improvisatorische Kontext steht in einem grundlegenden Unterschied zur Interpretation, bei der ein bereits fertig vorliegender, fein differenzierter Text praktisch mit der vorgegebenen Walzeneinstellung abgestimmt werden muss.

Außer in Wiesbaden hatte Reger bis 1900 keine nachweisbaren praktischen Erfahrungen mehr mit der Walze, hörte jedoch im Jahre 1899 im Münchener Kaim-Saal Straubes Konzert mit Reimanns Opus 25 und seinem eigenen Opus 29. Auf dieser Grundlage müssen die Behauptungen, dass Reger bis 1901 keine Orgel mit Walze kannte, korrigiert werden.[826] Möglich ist auch, dass Straube ihm in München die Möglichkeiten der Walcker-Orgel zeigte und dass diese Demonstration ein neuer Anstoß für die Anwendung von groß angelegten dynamischen Veränderungen war. Beim praktischen Ausprobieren von Opus 40/1 konnte Reger die Dynamik und Registrierung nicht erproben, da die kleine Steinmeyer-Orgel in Erbendorf weder eine Walze noch einen Schweller besaß.

Spätestens durch die Analyse der Reimannschen *Phantasie über Wie schön leuchtet der Morgenstern* op. 25 wurde Reger mit der Problematik konfrontiert, den Walzengebrauch im Notentext zu kennzeichnen. Zwar übernahm Reger einige Registriervorschriften Reimanns, verzichtete aber auf die Übernahme der von Reimann eingeführten Uhrzeiger-Notation und behielt die allgemeingültige Notationsform durch Wörter oder kalligraphische Zeichen bei.

---

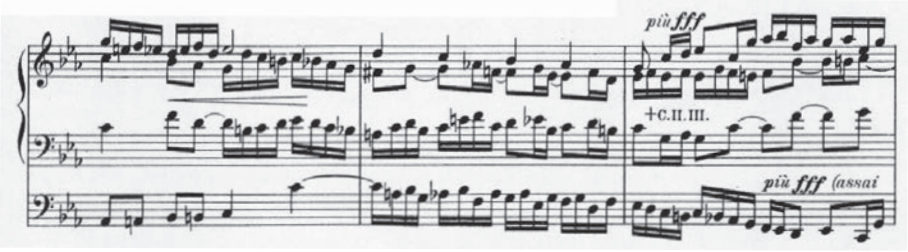
826 Sogar David Adams irrt bei der Datierung von Regers erstem Besuch im Kaim-Saal; vgl. Adams, S. 10.

Tendenziell ist in den Weidener Orgelwerken zu beobachten, dass in den ersten Werken ein vorsichtiger, zunächst auf kurzen Strecken angewandter Gebrauch der dynamischen Modifizierung vorherrscht. Mit jedem neuen Stück werden die dynamischen Wellen auf immer längere Strecken ausgedehnt.

Die Register-Crescendo-Bezeichnungen in Opus 27 werden nur auf kurze Strecken angewendet und haben eine Überbrückungs-Funktion zwischen den einzelnen dynamischen Stufen. Der Klangcharakter wird durch die vorgeschriebenen Handregistrierungen und nicht durch die dynamischen Stufen charakterisiert. Neben der Walze ist hier auch die Anwendung von festen Kombinationen ersichtlich (T. 184). Anhand dieser Indizien kann Regers – improvisatorische – Walzenverwendung so rekonstruiert werden:

– Registrierungen per Hand in den unteren dynamischen Schichten, Anwendung der Schwellmöglichkeiten.
– In den mittleren dynamischen Bereichen Anwendung von festen Kombinationen, ergänzt durch manuell hinzugefügte Register, die den Charakter bestimmen.
– Als Übergang zu den hohen dynamischen Bereichen Anwendung der Walze und Einschaltung der Koppeln, als letzte Stufe das Einschalten des Organo Pleno durch eine feste Kombination.

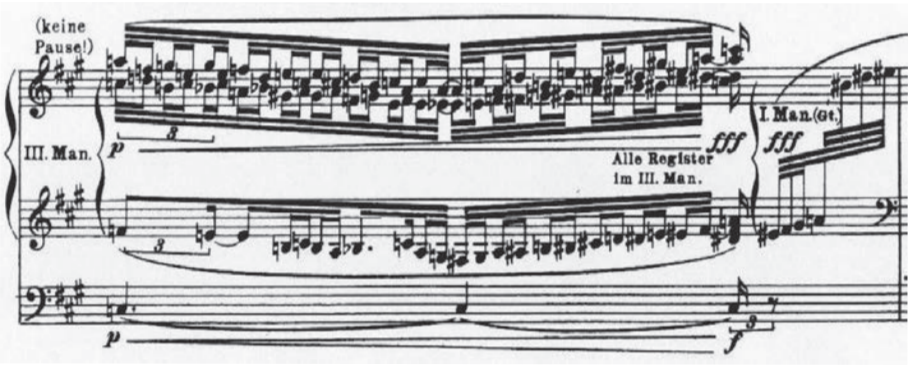
Nachfolgend ist ein Beispiel für ein Walzencrescendo auf nicht gekoppeltem I. Manual aus der *Fuge* op. 29 dargestellt. Unmittelbar danach erfolgt das Einschalten der Koppeln als Vorstufe zum Organo Pleno.



Max Reger, *Fuge* op. 29, T. 102-104.

In Opus 29 werden zunächst nur kurze Strecken zwischen den dynamischen Stufen durch die Walze überbrückt. In der *Phantasie* finden wir jedoch zum ersten Mal ein Crescendo in der nahezu vollen dynamischen Bandbreite. In T. 28-30 ist ein Crescendo von *pppp* bis *ff.* und in T. 37 ein Crescendo von *ppp* bis *ff.* vorgeschrieben. Diese beiden Crescendi sind als singulär zu betrachten, da in keinem anderen Orgelstück Regers ein so großes stufenloses Crescendo innerhalb einer solch kurzen Strecke vorkommt. Ähnlich, aber nicht im selben Umfang, ist ein Walzencrescendo für das III. Manual in Opus 73 vorgeschrie-

ben. Hier reicht die Bandbreite von *p* bis *fff*, *„Alle Register im III. Man.“*. An diesem Beispiel wird ersichtlich, dass die Walze so eingestellt ist, das die Koppeln nicht inbegriffen sind und das Pedal erst bis *f* crescendiert wird, wenn im III. Manual bereits alle Register eingeschaltet sind.[827]



Max Reger: Variationen und Fuge über ein Originalthema op. 73, T. 232.

Das vorherige Beispiel macht deutlich, dass Reger kalligraphische und verbale dynamische Angaben für Registercrescendo und Schwellwerkbetätigung gleichzeitig benutzt.

Ab Opus 30 setzen sich die auf größere Strecken verteilten, in eine Richtung laufenden dynamischen Veränderungen vermehrt durch. Vor allem die Diminuendo-Vorgänge werden bedeutend gedehnt. Im Kontext der bis zum Herbst 1899 komponierten Werke wird diese Technik immer mehr angewandt. Unter ihnen ist Opus 30 das dynamisch flexibelste Stück. Ab Opus 40 setzt sich eine noch intensivere Benutzung der Walze durch. In diesen Stücken finden wir sehr oft auf längere Strecken gespannte dynamische Veränderungen.

Gegenüber den ersten in Weiden entstandenen Werken disponierte Reger durch die in München gesammelten Eindrücke eine noch größere dynamische Flexibilität – vermutlich ohne eine konkrete Realisierungsidee zu haben. Ein weiterer Aspekt ist, dass die Wiesbadener Orgel ein stationäres Crescendo hatte, das in wenigen, ruckartig erfolgten dynamischen Stufen alle Register einschaltete und damit das *volle Werk* erreichte. Im Kaim-Saal hingegen fand Reger zum ersten Mal eine moderne, auf eine lange Laufstrecke eingerichtete Crescendowalze vor.

827 In idealer Weise entsprechen die Walzeneinstellung der Sauer-Orgel im Berliner Dom und in der Thomaskirche Leipzig diesen Kriterien.

10. Der Schweller in Regers Musik

10.1. Max Reger und der Schweller

Echowerke

Sondershausen

Reger lernte vermutlich in seiner Sondershausener Studienzeit zum ersten Mal eine Orgel mit Schwellwerk kennen. Laut eines Umbau-Kostenvoranschlags der Erbauer-Firma Frankenhäuser Orgelbauanstalt, Julius Strobels Söhne, aus dem Jahr 1906, verfügte die Orgel der Trinitatiskirche seit 1875 über ein Echowerk für das Oberwerk. Dieser Schwellkasten war so konstruiert, dass die Schwelltüren erst etwa nach einem Drittel der Höhe der Schwellfront begannen.[848] Damit war zwar die Öffnungsfläche begrenzt, das Manual stand aber als Oberwerk akustisch günstig.

Das Oberwerk war so besetzt, dass es in Relation zu Hauptwerk und Pedal dynamisch bis in den *f*-Bereich mithalten konnte. Möglicherweise stammt die praktische Kenntnis von einigen Registern, die Reger später vorschreibt, von hier: z.B. *Lieblich Gedact 8´*. Dies war weiterhin die erste Orgel, mit der er sich näher befasste, die im Schwellwerk einen 16´ besaß, was die Bandbreite der Fußtonangaben von 16´ bis 2´ in seinen frühen Werken erklären könnte.

Wiesbaden

In Wiesbaden fand Reger ähnlich wie in Sondershausen ein Schwellwerk vor, das den Charakter eines Echowerks hatte. Ein grundlegender Unterschied bestand darin, dass das Echowerk separat neben einer frei stehenden, zweimanualigen, dynamisch ausbalancierten Anlage platziert war. Jedoch war das Echowerk in Wiesbaden im Vergleich zu Sondershausen kleiner dimensioniert. Es hatte weniger 8´-Register, keine Quinte 2 $^{2}/_{3}$´ und kein 16´ Register. Dennoch stand hier eine für Walcker typische klangliche Besonderheit zur Verfügung: Neben den gewöhnlichen Schwelljalousien konnte man *Fagott & Oboë 8´* durch einen Windschweller dynamisch getrennt von den übrigen Stimmen verändern. Diese durchschlagende Zungenstimme stand im Schwellkasten und war durch die Differenzierung und Filterung ihrer Obertöne in ihrer Dynamik und Klangfarbe stark veränderbar und flexibel. Jalousieschweller und Windschweller erhielten einen separaten Tritt mit aufklappbarem Sohlenstück (nach Walckerscher Bauweise).

---

[848] Kostenvoranschlag Schuke, Potsdam 31. Mai 1949. B. Technische Arbeiten. 6. Spezial-Orgelkabel u. Montage.

10.3. Regers Bezeichnungen zur Bedienung des Schwellers

Reger äußerte sich in *Komm süßer Tod* und in der *Phantasie über den Choral Freu' dich sehr, o meine Seele* op. 30 zur Bedienung des Schwellers folgendermaßen: „Die < > beziehen sich auf den Gebrauch des Jalousieschwellers; doch kann man ihn auch bei < etwas *string.* u. bei > etwas *ritard.* (Tempo rubato) etwas öffnen bzw. schliessen."[860]

Dadurch ist festgelegt, dass sich die kalligraphischen Zeichen in der Regel auf den Gebrauch des Schwellers beziehen. Diese Beschreibung unterscheidet sich in der Formulierung von der in *Komm süßer Tod* angegebenen Vorschrift zum „Schweller". Dahinter kann wieder ein Reimannsches Vorbild vermutet werden. Reimann präzisiert noch genauer: „Das Zeichen < > bezieht sich auf die Anwendung des Jalousie-Schwellers im 3ten (ev. auch im 2ten) Manual."[861]

Als Grundregel gilt, dass das Schwellwerk immer nur partiell geöffnet wird und so feine, aber nicht auffällige dynamische Wellen entstehen. Reger warnt auch öfter mit < poco >, dass an diesen Stellen kein vollständiges, sondern nur ein leichtes Öffnen der Jalousien gewünscht wird. Bei besonders großen melodischen Höhepunkten kommt auch *molto* vor,[862] das zu einem vollständigen Öffnen des Schwellers führen kann.

Die Agogik wird durch den Einsatz des Schwellers nicht ersetzt. Sie wird zu den dynamischen Vorgängen parallel eingesetzt. Wegen spieltechnischer Schwierigkeiten wäre es naheliegend, in Opus 52/2 die dynamischen Zeichen in der 1. Strophe nur mit agogischen Mitteln auszuführen. Trotz gehaltener Töne mit Doppelpedalspiel verlangt Reger eindeutig die Benutzung des Schwellers: „Die < > beziehen sich hier auf den Jalousieschweller des III. Man."

Diese Fußnote befindet sich bereits in der Erstschrift und wirft die Frage auf, ob Reger hier überhaupt ernsthaft über eine Realisierungsmöglichkeit nachdachte oder nur voraussetzte, dass der Spieler imstande sein werde, eine musikalische Lösung zu finden. Er ging nicht vom technisch Möglichen, sondern vom musikalisch Notwendigen aus. An dieser konkreten Stelle benötigt man die Hilfe eines Registranten.[863]

Oft wird davon ausgegangen, dass Reger für seine Werke mit zwei Schwellwerken – also einem zweiten schwellbaren Manual – rechnet.[864] Die Rolle des II. Manuals wurde bereits ausführlich besprochen. Wichtig hierbei ist, dass das II. Manual gleichzeitig eine dynamisch-flexible Solofunktion haben und

---

860 Op. 30, Erstausgabe, S. 8. Fußnote c.). In der Erstausgabe von *Komm süßer Tod heißt* es als Fußnote: „< u. > haben ‚dynamische' (Schweller) und ‚agogische' Bedeutung."

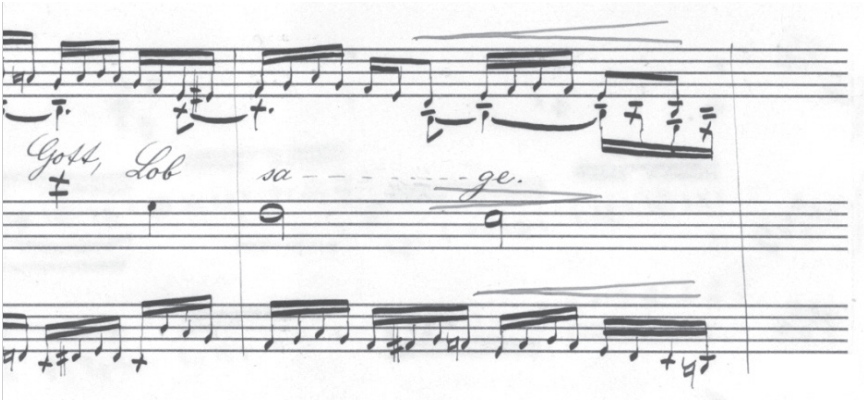
861 Reimann Op. 25, Vorbemerkung.

862 Für beide Fälle finden sich Beispiele in Op. 59/9.

863 Die Zuhilfenahme eines Registranten schreibt z.B. Karg-Elert im *Symphonischen Choral „Jesu meine Freude"* op. 87/2 explizit in einer Bemerkung vor.

864 Haas, Lohmann A.

ein dem Hauptwerk gegenüberzustellendes freies Werk sein sollte. Die Argumente, die Haas mit Belegstellen für den Doppelschweller anführt – z.B. in der *Invokation* op. 60 – lassen sich widerlegen: An genannter Stelle wird die dynamische Flexibilität durch kalligraphische Zeichen im II. Manual angedeutet. Am problematischsten ist es im *Diminuendo*, vor dem Einsetzen des Chorals. Hier befinden wir uns auf zwei verschiedenen Klangfarben-Ebenen: II. Manual: *p* (*sehr dumpfe Registrierung*), im III. Manual: *pp* (*sehr lichte Registrierung*). Das II. Manual diminuiert vom *p* ins *pp*, das III. Manual setzt in höchster Lage im *pp* ein. Hier handelt es sich eindeutig um ein Farbenspiel: Die *dumpfe* Registrierung verschwindet im Hintergrund und die *lichte* Registrierung wächst daraus unauffällig hervor. Das geschieht bei entsprechender Registrierung durch den komponierten Lagenwechsel der Akkorde und kann durch Abregistrieren unterstützt werden. Durch typographische Zeichen ist für das ungekoppelte I. Manual in der *Fuge* op. 29, T. 102, ein Crescendo und in Opus 40/2 und Opus 52/2, T. 8, ein Diminuendo vorgeschrieben. Vor allem in Opus 40/2, T. 36, ist das Diminuendo auf dem I. Manual so gefordert, das parallel dazu das II. Manual und das Pedal crescendieren.



Max Reger, Phantasie über den Choral Straf' mich nicht in deinem Zorn Op. 40/2, T. 36.

In beiden Stellen wird deutlich, dass diese Gabel-Zeichen in den komplexen Zusammenhang von Dynamik und Agogik gestellt werden müssen und nicht als dynamische Schwellwerksbezeichnungen zu deuten sind.

11. Regers Registrierangaben

11.1. Direkt angegebene Registrierungen

In Opus 27 und Opus 30 (ursprünglich Opus 27a und 27b), Opus 29 und Opus 52/2 findet man konkret benannte Register.[870] Diese sind als Hinweise zu verstehen, um den Klangcharakter der einzelnen Passagen zu bestimmen. Reger hört ab Opus 40 auf, Registernamen anzugeben. Er deutet die Farben durch Angabe der Manuale, der Fußtonlage und der Dynamik an.

Opus 27

Opus 27 enthält zahlreiche Angaben zur Registrierung. Der Triosatz der ersten Strophe erklingt auf drei voneinander unabhängigen Klangfarben-Ebenen. Nicht das I. Manual, sondern das II. und III. Manual sind ans Pedal gekoppelt. Das I. Manual ist nicht mit dem II. Manual gekoppelt, jedoch wird das III. Manual im Verlauf des Stückes an das II. Manual gekoppelt. Im II. Manual erklingen alle 8´-4´-2´-Stimmen, im Pedal durch die Ankopplung an das II. Manual dann alle 16´-8´-4´-2´-Stimmen. Die Registrierung im I. Manual wird so angegeben:

Trio A 1	Tromp. 8´ Pos. 16´
Trio A 2	Tromp. 8´ Pos. 16´ Princip. 8´ Okt 4´
Trio A 3	Tromp. 8´ Pos. 16´ Princip. 8´ Okt 4´, Okt 2´
Trio A 4	wie oben [bleibt gleich]

Hier scheint es so zu sein, dass sich Reger nur auf die beiden Zungenregister bezieht, ohne jegliche Labialunterstützung. Die Zungen werden später durch die Prinzipalregister verstärkt. Alle anderen Füllstimmen werden für die Akkordeinschübe im *Organo Pleno* eingeschaltet. Die praktische Erfahrung, die zu diesen Registrierungen führte, kann Regers Bekanntschaft mit der Walcker-Orgel der Wiesbadener Marktkirche zugeordnet werden. Besonders die Zungenstimmen solistisch einzusetzen, kann auf die klangliche Eigenart dieser Orgel zurückgeführt werden. Die Zungenstimmen Walckers, insbesondere die *Trompete 8´*, waren sehr kräftig und solistisch konzipiert. So finden wir folgende Charakterisierung der Konzertorgel der Bostoner Music Hall: „Von überaus durchschlagender Wirkung ist die Kraft und Fülle der Zungenwerke. Ein Hornton, treu dem Naturhorn, eine Trompete, schmetternd, ohne

[870] In den späteren Werken finden wir nur noch als Ausnahme Registernamen, so in Opus 60/1 und Opus 127.

ans Gewöhnliche zu streifen, […] sind Orgelstimmen, die vollständig das sind, was ihre Namen besagen."[871]

Die Trompete in Wiesbaden war eine in derselben Bauweise gefertigte starke Trompete wie die der Orgel in Boston. Die Beschreibung des Klangcharakters in der *Urania* unterstreicht, dass es „wünschenswerth wäre (vielleicht! – setzen wir hinzu) um ein klein Weniges mehr Zartheit der Trompeten und der Gambe"[872] zu erreichen. Ähnlich intoniert muss man sich wohl *Fagott 16´* und *Trompete 8´* im I. Manual der Marktkirchen-Orgel vorstellen. Auffällig ist die Ähnlichkeit dieser Registrierung mit Riemanns Empfehlung einer Trio-Registrierung:

> „Ist ein Präludium oder ein Trio auf einen sog. Cantus firmus gesetzt, d.h. daß die eine der Stimmen nur die einfache Choralmelodie zu spielen hat, so wird für diese eine besonders hervortretende Stimme genommen, wozu sich am besten Kornett oder eine 8´ Zungenstimme eignet."[873]

Ob Reger tatsächlich nur die beiden Zungenregister meint, ist fraglich. Vermutlich handelt es sich eher um einen orchesterähnlichen Effekt, bei dem Trompete und Posaune in der Farbe dominieren, aber auch andere „Instrumente" mitspielen. In der Fuge kommen bei einem durchgängig *ff.* registrierten I. Manual plötzlich *Tromp. 8´, Prinzipal 8´, Fagott 16´, Oktave 4´* für die Engführung des Themas hinzu, gegenüber *ff.*, *„alle Register im II. Manual"*. Wenn die beiden Zungen ausgeschaltet werden, bleiben die Prinzipale registriert, was auch sinnvoll ist, da es dynamisch bei *„ma sempre ff"* bleibt. In der *Passacaglia* von op. 33 finden wir nach dem ersten *pppp*-Schluss den *ff*-Einsatz im I. Manual mit *(Tromp. 8´, Okt. 4´ etc.)*, dagegen wieder *(alle Register) ff.* im II. Manual. In der nachfolgenden Variation spielt die linke Hand das Thema eine Oktave höher als in der Vorigen, *più ff.(+ Pos.1 6´).*

Die zweite Strophe bringt einen Triosatz, für den die Solo-Klangfarbe im I. Manual registriert ist. Gespielt wird der Cantus firmus im Pedal.

Trio B 1	III. Man. (Äeoline 8´, Fugara 4´ etc.)[874]
	II. Man. (8´+16´)
	[Pedal] nur C.f. 8´ (Waldhorn)

Es ist anzumerken, dass die angegebenen Registrierungen orchestrale Instrumentierungsgedanken erahnen lassen und nicht immer direkt auf Orgelregisternamen deuten. So sind wohl am Anfang Posaune 16´ und vor allem in der

871 *Urania* 1863, S. 36.

872 *Urania* 1864, S. 141.

873 Riemann A, S. 61.

874 Im Erstdruck steht Fugere statt Fugara. Hier handelt es sich vermutlich um einen Lesefehler des Notenstechers, da im erhaltenen Straube-Exemplar der Registername sauber mit roter Tinte von Regers Hand eingetragen ist.

zweiten Strophe Waldhorn 8´ zu deuten. Zwar hatte die Wiesbadener Orgel ein Corno 8´ im II. Manual, dies ist aber eine starke Zunge, die nicht als *piano*-Solostimme zum Einsatz kommen kann.[875] Da die Walcker-Orgel auch keine Koppel des II. Manuals an das Pedal hatte, wäre diese Lösung nicht realisierbar gewesen. An dieser Stelle ist eher die Klangfarbe des Waldhorns aus dem Orchester gemeint, die man mit einer entsprechenden Labial-Registerkombination hervorrufen kann. Bernhard Haas bemerkt richtig, dass die von Reger an verschiedenen Orgeln studierten Klangfarben und Klangcharaktere der Instrumente als Anregung und nicht als eine „verbindliche Vorstellung" gedeutet werden müssen.[876] Das würde für den kompositorischen Ansatz bedeuten, dass man die technischen und klanglichen Möglichkeiten eines Instrumentes studiert, diese auswertet und die Erkenntnisse für die eigene kompositorische Praxis abstrahiert. So bilden die an verschiedenen Instrumenten gesammelten Eindrücke den Ausgangspunkt von Regers Registrierangaben.

Anders gemeint sind jedoch die Angaben genuiner Orgelregister für die rechte Hand *(Äeoline 8´, Fugara 4´,* usw.*)*. Reger hat diese Registermischung in der Praxis nachweislich erst 1899 kennengelernt.[877] Bei seinem Aufenthalt in Erbendorf im Jahre 1899 fand er diese Klangkombination im II. Manual der Steinmeyer-Orgel: *Aeoline 8´* und *Fugara 4´*. Die gleiche Registrieranweisung erscheint wieder in Opus 127: *Aeoline 8´, Voix céleste 8´, Fugara 4´* im III. Manual für die linke Hand. In der rechten Hand dagegen *Flöten* im II. Manual. *Flöten* im II. Manual werden auch in der *Improvisation* in op. 60, T. 64 vorgegeben. Dies entspricht dem Klanggedanken von Solo und Begleitung. Die Klangfarbe setzt im Opus 27 im *p* ein, wird im Verlauf dynamisch erst ins *mf* und dann ins *f* verändert. Bei diesem Crescendo wird ab *f* 4´ zur Solostimme/linken Hand, 2´ zur rechten Hand addiert. Klanglich empfindliche Wendepunkte bedeuten aber die Addierung der 16´, bei „*Und ist kein ander Gott*". Hier ist das hinzugefügte 16´-Register im II. und III. Manual klangbestimmend,

---

875 Riemann B, S. 56, beschreibt das gleichnamige Orgelregister so: „l) Horn, Waldhorn, Corno di Caccia, Cor de chasse, Cor silvestre, 4´, 8´, 16´, alles ähnliche Stimmen, mit trichterförmigen Aufsätzen, die weiter sind als die der Trompete. Horn ist in England sehr beliebt. Cornopean ist nach Hopkins nicht ganz dasselbe, hat vielmehr einen sanfteren Ton. Zu London Surrey-Chapel steht Cornopean 8´ und Waldhorn 8´ im 3. Manual unterschieden. Auch Hornflöte 8´ (Corno-flute) und Oboeflöte 4´ gehören hierher." Busch vermutet hinter dem Waldhorn eine „undeutliche Erinnerung" an das Corno in Wiesbaden. Diese Erklärung scheint aber eher nicht zutreffend (Busch C, S. 54). Möglich erscheint es, dass es sich hier um ein Wortspiel handelt – eine Erinnerung an Adolph Wald, der Reger den Zutritt zur Walcker-Orgel ermöglicht hatte.

876 Haas, S. 36.

877 Ebd. Haas weist darauf hin, dass sich Regers Registriervorschriften in Opus 27 offensichtlich auf die Walcker-Orgel der Wiesbadener Marktkirche beziehen. Es finden sich jedoch auch Vorschriften wie *Fugara 4´*, die in der genannten Orgel nicht realisierbar waren. Auch die Vermutung, dass sich *Fugara 4´* auf die Strobel-Orgel in Sondershausen bezieht, ist nach dem korrigierten Irrtum von Busch (Busch A, B) nicht mehr haltbar.

dagegen muss in der Solostimme weiterhin die 8´-Lage dominieren; außerdem tritt der 16´ nur im Hintergrund dazu.

Opus 30

Reger schreibt in Opus 30 im Vergleich zu Opus 27 nur wenige direkte Registeranweisungen vor. In der Sterbeszene der sechsten Strophe, *„Ob mir schon die Augen brechen*“, werden genaue Vorschriften gemacht, etwa eine von Reimann übernommene Pedalregistrierung: „(nur 32´ falls ein ganz schwachintonierter vorhanden) sonst 16´ allein) (immer nur mit 32´ allein).“

Wo Reger diese Kombination ausprobieren konnte, ist nicht nachweisbar. In der Marktkirchen-Orgel traf er einen kräftigen Grand Bourdon 32´ an.[878] Dieses Register als akustischer Kombinationston von 16´ + 10 2/3´ ergibt nicht den von Reger erwünschten Effekt, sondern ist für „Volles Werk“ gedacht. Er rechnet aber an den zitierten Stellen mit einem ganz bestimmten, leisen Effekt, der nur selten realisierbar ist. Ein mögliches Klangerlebnis vor der Komposition von Opus 30 könnte die Orgel der Frankfurter Paulskirche gewesen sein. Dort hätte der im Pedal befindliche Subbass 32´[879] diesen leisen Effekt hergeben können. Wahrscheinlicher ist, dass Reger diese Vorschrift von Reimann übernahm – ohne das Register vorher gehört zu haben. Bei Reimann steht *Copp. I ab. 32´ dazu, [wenn ein schwach intonierter vorh.],* später *32´ allein*: eine Ähnlichkeit mit Regers Vorschrift, die man nicht übersehen kann. Reimann lässt mit dieser Registrierung die Musik ganz in der Dunkelheit zerfließen, bevor der Choral in einer hohen Lage mit einer hellen Registrierung einsetzt. Reger übernimmt die für die Dunkelheit stehende Registrierung, um die Sterbeszene zu untermalen. Auch die Manual-Registrierung wird mit möglichst dunklen Farben angegeben *(nur Lieblich Gedackt 8´),* um das Versinken in den Tod zu verdeutlichen. Diese Registervorschriften sind vermutlich nicht aus Regers praktischen Erfahrungen, sondern eher aus der Analyse von Reimanns Opus 25 in seine eigenen Werke eingeflossen. Ein praktischer Vergleich der Werke ist nur anhand der Simrock Erstausgabe möglich, da die Neuausgabe Dorfmüllers von 1977 die originalen Registrieranweisungen nicht übernahm. Diese waren aber für Regers Vorschriften augenfällig prägend. In Opus 57 verwendet Reger wieder die von Reimann übernommene Bezeichnung *(nur 32´, falls ein äusserst schwacher vorhanden ist!).* Hier modifiziert er die Vorschrift bereits nach seinen eigenen Vorstellungen. An der entsprechenden Stelle muss der liegende Pedalton mit 32´ allein genügend leise sein, um die Akkorde im III. Manual *pppp* – äußerstes Pianissimo, *nur Äoline 8´* – zu begleiten.

---

878 *Opusbuch* 6. S. 16 ff: „offen, die untere Octav 16´ & offen mit einer besonderen Quint 10 2/3´ combiniert, Fortsetzung Natura, von Holz.“

879 Fischer B, S. 30 f: „offen, bis ins tiefe C ausgezeichnet stark im Grundton ansprechend.“

Schlussbetrachtung

Durch die Beschäftigung mit der Frage einer ‚authentischen' Reger-Interpretation stellt sich abschließend die Frage: Ist die Behauptung, die Straube-Linie als die einzige authentische Reger-Auffassung zu erklären, haltbar? Gewiss kann nach den aufgedeckten Funden gesagt werden, dass diese zwar eine von Max Reger akzeptierte, aber auf keinen Fall einzig „richtige" Möglichkeit der Interpretation seiner Werke darstellt. Karl Straube war der einzige Musiker in Regers Umfeld, der nicht nur die Orgelstücke, sondern auch alle andere Werke des Komponisten genau kannte und dazu Einsicht in die kompositorischen Prozesse hatte. Das ermöglichte ihm einen wesentlich tieferen Blick in dessen Schaffen als alle anderen ihn haben konnten.

Straubes Umfeld sowie seine Familie wurden bisher nie ausführlich wissenschaftlich-kritisch untersucht. Erst in der neueren Literatur finden sich einige Fakten über seinen Weg und über die ungewöhnlich günstigen Verhältnisse während seiner Berliner Jahre. Straube als sehr guter Stratege nutzte seine vielfältigen Beziehungen, die er in seinem Umfeld vorfand und baute sich so die eigene Karriere auf, unterstützt von einflussreichen kirchlichen Autoritäten. Wie der alte Straube bezeugt, komponierte Reger „für ihn eine Reihe von großen Orgelkompositionen", die Straube dann dazu nutzte, sich in die „vorderste Reihe" der Organisten zu spielen.[997]

Eine erhebliche Schwierigkeit muss darin gesehen werden, dass nach Regers Tod ein ästhetischer Wandel erfolgte und dieser das ‚authentische' Regerspiel stark beeinflusste. Die sich wandelnde ästhetische Auffassung Straubes hat in der Reger-Auffassung bedeutsame Spuren hinterlassen. Davon wurde im dritten Teil dieser Arbeit berichtet.

Warum Reger immer wieder Straube als die einzige Autorität hinsichtlich der Interpretation seiner Orgelwerke hervorhob, kann nur aus einem komplexen Zusammenhang erklärt werden. Zunächst ist es wichtig, anzumerken, dass Reger in seiner Beurteilung von Interpreten sehr launisch war und sich von verschiedenen (meistens nicht rein-musikalischen) Aspekten beeinflussen ließ. Als bestes Beispiel kann hierzu August Schmid-Lindner angeführt werden: Angeregt durch die virtuose Meisterschaft des Pianisten, komponierte Reger die *Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach* op. 81 für Klavier Solo über ein von Schmid-Lindner gewähltes Bach-Thema.[998] Als Widmungsträger spielte er dieses Stück regelmäßig und Reger äußerte sich brieflich gegenüber Lauterbach & Kuhn mehrfach positiv über dessen Interpretation: „Schmid-Lindner spielt op 81 ganz ausgezeichnet; ich hab' es gestern

[997] Straube I.

[998] Schmid-Lindner, S. 133.

gehört!“[999]; „Schmid-Lindner (op 81) u. die Herren […] spielten *pompös, ganz außerordentlich*“.[1000]

Die wiederholt positive Einstellung Regers änderte sich jedoch nach einer Auseinandersetzung mit Schmid-Lindner wegen der Absage eines Konzertes vom 4. März 1905. Anscheinend führte auch ein gemeinsames Konzert im Ansorge-Verein in Wien zu weiteren Spannungen. Reger schrieb sogar ganz offen: „Ich bin *wütend* auf ihn!“[1001] Wegen dieser Vorgeschichte schrieb Reger über ein Konzert am 10. März 1905: „*Gestern* abend (9.) spielte Schmid-Lindner op 81 *leider sehr, sehr schlecht*! op 86 ging, da ich da die Zügel in die Hand nahm! Nach op 86 war der übliche Applaus! op 81 wurde aber trotzdem S.-L. *so schlecht* spielte, **sehr** *gut* aufgenommen!“[1002]

Dass Reger in seinen fachlichen Aussagen stark von seinen persönlichen Empfindungen beeinflusst war, ist im Fall Schmid-Lindner sehr anschaulich festgehalten. Auch sein Verhältnis zu Straube blieb nicht ohne Eintrübung; es kam jedoch nie zu einem Bruch, was sicherlich Straubes intellektueller Einstellung zu verdanken ist. Wie es in solchen Fällen zwischen Reger und Straube zugehen konnte, ist durch Elsa Reger überliefert:

> „[…] wenn Freund Straube, oft erst um neun Uhr abends, zu uns kam. Nicht selten kam es vor, daß er auf Regers Fragekarten nicht antwortete. Das konnte mein Mann nur schwer ertragen. Sein Zorn tobte, und er wollte ihm jedesmal ‚energisch schreiben‘. Diese ‚energischen Schreiben‘ habe ich jedoch Reger meist abgebettelt, und wenn er nachgab, sagte er stets: ‚Aber wenn Karl kommt, dann sage ich ihm gründlich meine Meinung!‘ Da stimmte ich gern zu, denn ich wußte, wie es sich damit verhielt. Meldete das Mädchen Herrn Straube, so strahlte Reger, und ein zärtliches ‚Na, Karlchen, da bist du ja‘, scholl dem Eintretenden entgegen. Von Weiterem war nicht mehr die Rede“.[1003]

Eine Erklärung zu den teilweise vom Urtext des Komponisten gravierend abweichenden „praktischen“ Reger-Editionen und der „authentischen“, von Reger „autorisierten“ Art der Interpretation seiner Orgelwerke durch Straube liefert uns der damals zwar unbestritten akzeptierte, heute aber stark kritisierte Aspekt bearbeiteter Werke. Die Praxis der Publikation von Bearbeitungsausgaben war um die Jahrhundertwende eine Selbstverständlichkeit. Diese Tradition begann schon früh im 19. Jahrhundert, z.B. mit der Herausgabe von Bachs Werken für Tasteninstrumente in der kommentierten Fassung von Friedrich Conrad Griepenkerl. Eine Problemstellung für wissenschaftliche Urtextausga-

---

[999] Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn vom 13. Dezember 1904; zitiert nach Briefe D/1, S. 414.

[1000] Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn vom 15. Dezember 1904, zitiert nach Briefe D/1, S. 415.

[1001] Brief Regers an Lauterbach & Kuhn vom 16. Februar 1905, zitiert nach Briefe D/1, S. 444.

[1002] Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn vom 10. März 1905, zitiert nach Briefe D/1, S. 455.

[1003] Elsa, S. 68.

ben von Werken vergangener Epochen liegt darin begründet, dass das Wissen um Spielkonventionen, verbunden mit einem ästhetischen Wandel ihrer Entstehungszeit, verloren ging und diese Details keine Selbstverständlichkeiten mehr bedeuteten. Diese Bearbeitungsausgaben verformen den authentischen Text. Durch Hinzufügung von verschiedenen Vortragsbezeichnungen dokumentieren sie eine individuelle Interpretation des jeweiligen Werkes: Der Herausgeber passt das Werk an die Klangmöglichkeiten und Klanggewohnheiten seiner Zeit an. Damit verändert er den Text manchmal sogar so stark, dass dieser dem Original zuwiderläuft.

In Straubes Editionen summieren sich folgende Gesichtspunkte: Anpassung an die Möglichkeiten der modernen Orgel, Vortragsbezeichnungen nach Riemanns Phrasierungslehre und die Hermeneutik Kretzschmars. Dadurch entsteht in seinen Bearbeitungseditionen, wie er es auch stets selbst betonte, ein Spannungsfeld zwischen Authentizität und Aktualität. Im Fall der „Alten Meister" stellt sich seinen Editionen nicht die gleiche Problematik wie bei seinen Reger-Editionen. Die „Alten Meister" hatten nicht mehr die Möglichkeit, Straube gegenüber ihren Willen mündlich zu äußern; für Reger war dies jedoch gut und oft möglich. Trotzdem zeigt das Editionsbild Straubes bearbeitungseditorische Züge: Er adaptiert die Werke Regers für die Orgeln seiner Zeit. Der Interpret formt das Werk nach seiner eigenen Idee um, und es bleibt in seiner Umformung legitim, weil der so gewonnene Gesamteindruck überzeugend wirkt, sogar vom Komponisten begrüßt wird.

In diesem Zusammenhang muss auch der Kommentar in Straubes Ausgabe der *Drei Stücke* aus Opus 59 verstanden werden: „im Einverständnis mit dem Komponisten herausgegeben".[1004] Dass Reger diese gravierenden Änderungen akzeptierte, bedeutet nicht, dass er nicht in der Lage gewesen wäre, seine Auffassung genau zu notieren – im Gegenteil war er darin äußerst gewissenhaft. Es war ihm bewusst, dass damit spielpraktische Bearbeitungseditionen entstanden, die nur einen – und nicht den einzig möglichen und zugleich einzig überzeugenden – Weg der Darstellung seiner Werke dokumentierten. Straube bestätigte diese Einstellung durch die von Walter Fischer überlieferte Äußerung: „Auch der Komponist steht seinem Werke nicht objektiv gegenüber. Die organische Linie des Aufbaues gibt der Nachschaffende im Augenblick der Wiedergabe."[1005]

Diese Zuspitzung erscheint aus heutiger Sicht nicht mehr haltbar. Wenn man Straubes Gedankengang weiterverfolgt wird damit letztlich auch gesagt, dass Reger mit den roten Eintragungen in seinen Manuskripten nichts anderes tat, als seinen eigenen Notentext in Form einer Bearbeitungsedition umzuformen – aus seiner Sicht als Interpret. Sicherlich spielte Regers Erfahrung als Interpret mit in die Ausarbeitung dieser Eintragungen hinein, jedoch bat ihm die rote

[1004] Straube D.

[1005] Fischer, S. 17.

Schicht der Handschriften das einzige Mittel, seine musikalische Vorstellung als Komponist und Schöpfer seiner Werke genau anzugeben. Die roten Eintragungen sollten daher nicht nur wegen der angestrebten Authentizität als strikt verbindlich gelten, sondern schon deshalb, weil sie formgebend gearbeitet sind und durch sie die Dramaturgie und Sinngliederung der Werke verdeutlicht wird.

Um die spieltechnischen Aspekte genau zu beleuchten, war auch die genaue Analyse der Orgeln der Reger-Zeit notwendig. Dabei ist zu konstatieren, dass alle erstrangigen spätromantischen Orgeln, die um die Jahrhundertwende das Regersche Schaffen und den Interpretationsstil Straubes prägten, ohne Ausnahme nicht mehr existieren. Die im Zustand von 1908 rekonstruierte Sauer-Orgel der Leipziger Thomaskirche ist das einzige Instrument, das für dieses Thema eine wichtige Referenz ist, jedoch nicht mehr aus der Epoche stammt, in der sich kompositorische und spieltechnische Aspekte bei Reger und Straube entwickelten, bzw. sich herauskristallisierten.

In der Sekundärliteratur über die Orgel der Reger-Zeit finden sich derart viele Ungenauigkeiten, dass es notwendig erschien, alle relevanten Instrumente, die genaue Geschichte und das Umfeld derselben jeweils zu studieren und – soweit möglich – ihnen exakt nachzuforschen. Ergebnis dieser Nachforschungen ist der umfangreiche Anhang mit Dispositionen und Einzeldarstellungen der wichtigsten Instrumente. Dabei wurde auch der Versuch unternommen, den für das Thema relevanten Bauzuständen aller Instrumente nachzuforschen und sie zu beschreiben.

Anhand dieser Daten dürfte es nun besser möglich sein, die technische und klangliche Realisierung der Orgelwerke Regers vorzunehmen.

Basel, Münster (Kirche erhalten)

1857 Friedrich Hass (mechanische Kegelladen mit Barkermaschine)
1864 Friedrich Haas (Umdisponierung, technische Verbesserungen)
1891 Ernst Buff und Carl G. Weigle (Erweiterung, Einbau eines Wassermotors)
1908 J. Zimmermann (Pneumatisierung, Erweiterung auf 78 Register)
1955 Kuhn Orgelbau (Neubau in neuem Gehäuse, erhaltenes Pfeifenmaterial teilweise übernommen)
2003 Mathis Orgelbau (Neubau, Kuhn-Orgel samt Haas-Material nach Moskau transloziert)[1007]

[1007] Die Orgel wurde in die katholische Kathedrale nach Moskau transloziert. In Basel verblieb nur der Holzprincipal 32´ von Haas.

I. MANUAL C-f^{3} [1008]		II. MANUAL[1009]		III. MANUAL[1010]		PEDAL C-d^{1} [1011]	
				Abtheilung a.			
Principal	16′	Quintatön	16′	Lieblich-gedackt	16′	Holzprincipal	32′
Bordun	16′	Principal	8′	Principal	8′	Oktav Bass	16′
Octave	8′	Viola d'amour	8′	Spitzflöte	8′	Violon Bass	16′
Viola di gamba	8′	Salicional	8′	Harmonica	8′	Harmonica Bass	16′[1012]
Gemshorn	8′	Dolce	8′	*Vox humana*	8′	Sub Bass	16′
Bordon	8′	Bordon	8′	Spitzflöte	4′	Spitzflöte	8′
Flöte	8′	Traversflöte	8′	Dolcissimo	4′	Octave	8′
Quintflöte	5 1/3′	Octava	4′	Quinte	2 2/3′	Violoncell	8′
Oktave	4′	Fugara	4′	Flautino	2′	Flöte	8′
Gemshorn	4′	Flöte travers	4′			Quintflöte	5 1/3′
Hohlflöte	4′	Quinte		*Abtheilung b.* (IV. MAN.)		Octave	4′
Quint	2 2/3′	Octave	2′	Gemshorn	8′	Posaune	16′
Waldflöte	2′	Cornett 5fach	2 2/3′	Flûte d'amour	4′	Trompete	8′
Cornett 5fach	5 1/3′	Mixtur 4fach	2′	Oboe	8′	Clarino	4′
Mixtur 5fach	2′	Fagott-Clarinett	8′[1013]	*Im separaten Echokasten:*			
Fagotto	16′			Lieblich-gedackt	8′		
Trompete	8′			Flauto d'amour	8′		
				Vox humana	8′		

Fußtritte: II/I, II/III, II/P, I/P, Generalkoppel
Kollektive für I, II und P
Tremulanten III, IV
Schwelltritte III, IV
Walze (I, II, P)
Auslösungskoppel des III. Man. an das IV. Man.[1014]

1008 1891 wurde die Mixtur neu gebaut.

1009 1864 wurde Kleingedackt 4′ entfernt, an dieser Stelle wurde die Traversflöte 8′ aus III/b eingebaut. 1891 wurde die Mixtur neu gebaut.

1010 Beim Umbau 1864 entfielen hier folgende Register: Physharmonica 16′, 8′, Flöte travers 8′. Neu hinzugefügt wurden: Principal 8′, Gemshorn 8′, Oboe 8′. 1891 wurden ein separater Echokasten und eine Flauto d′amour 8′ eingebaut.

1011 1891 wurde statt Quinte 10 2/3′ Spitzflöte 8′ eingebaut.

1012 Im Werkvertrag heißt das Register auch Violon Bass, im Unterschied zu den anderen mit scharfem Strich hier mit dem Vermerk: „mit sanftem Strich". Fischer C, S. 288.

1013 durchschlagend

1014 IV. Manual: Das IV. Manual enthält die Stimmen der *Abteilung b* des III. Manuals, die sich durch den Registerzug *Auslösungskoppel des III. Man. an das IV. Man.* von diesem trennen lassen und dann nur noch auf dem IV. Manual spielbar sind.