

MAX REGER II: DIE «GROSSEN» ORGELWERKE

Während der erste Teil unserer kleinen Reihe zu Regers 150. Geburtsjahr ganz allgemein Regers liturgischen Werken gewidmet war, liegt im zweiten Teil das Augenmerk nun auf seiner Beziehung zur Orgel, sei es als Organist oder – vielmehr – als Komponist «grosser» Orgelwerke.



Von Jürgen Schaarwächter

Auch wenn er sich in das Bewusstsein der Kirchenmusiker:innen vor allem als Orgelkomponist eingebrannt hat, verstand sich Max Reger von Hause aus keineswegs als professioneller Organist. Nie hat er umfangreiche komplexe Orgelwerke im Konzert oder im Gottesdienst gespielt – kleinere Stücke oder auch die Begleitung von Orgelliedern standen viel eher auf seinem Programm. Regers Auftritte als Organist konzentrierten sich einerseits auf die Zeit bis 1895 (vor allem in Weiden und Wiesbaden), andererseits auf die Kriegszeit. Ergänzend sind nur zwei Konzerte und einige wenige Gottesdienste in München, Tätigkeiten in der Sommerfrische sowie Konzert- und Gottesdienstmitwirkungen in der Meininger Zeit deziert

nachgewiesen, auch wenn wir wissen, dass Reger vermutlich etwas häufiger bei Gottesdiensten mitwirkte oder einfach auch so (etwa in Meran im April 1914) an der Orgel improvisierte.

Dass sich der Name Reger dennoch vornehmlich durch seine Orgelmusik nachhaltig in der Musikwelt etablierte, ist mehreren Umständen zu danken – einerseits dem Innovationspotenzial, das er in die deutsche Orgelmusik um 1900 einbrachte, andererseits aber auch dem Glücksfall, dass er verständige Interpreten fand, die seine Musik der Öffentlichkeit bekannt machten.

... in Wiesbaden

Wie wir alle wissen, hat Karl Straube massgeblich dazu beigetragen, den Komponisten Max Reger auf die musikalische Landkarte zu

bringen. Aus Regers früher Zeit in Wiesbaden, die nicht zuletzt durch den Austausch und die Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Hugo Riemann nachhaltig geprägt wurde, existieren nur verhältnismässig wenige Orgelwerke, die gleichwohl die «grosse Ambition» in Gestalt der *Suite e-Moll* op. 16 (die Reger ursprünglich Sonate hatte nennen wollen) widerspiegeln, andererseits aber auch die kleine Form in Gestalt von Choralvorspielen (die damals zunächst als Zeitschriftenbeilagen erschienen) und anderen überschaubaren Werken, von denen einige unter der Opuszahl 7 zusammengefasst wurden und auch hierdurch bereits beachtliche Dimensionen aufweisen.

... in Weiden/Oberpfalz

Nach seiner mehr oder minder erzwungenen Rückkehr in sein Elternhaus, ins provinzielle Weiden in der Oberpfalz, im Juni 1898 ver-

folgte Reger nicht zuletzt das Ziel der Profilierung durch ambitionierte und technisch komplexe Orgelkompositionen, welche die jüngsten Entwicklungen des Orgelbaus ebenso aufgriffen wie auch weiter vorantrieben. Musikalisch mehr oder weniger auf sich selbst gestellt, nur durch den Austausch mit Karl Straube und einer wachsenden Zahl anderer Organisten, die ihn besuchten oder mit ihm korrespondierten, verdichtete sich seine kompositorische Entwicklung. Die Produktivität der drei Jahre in Weiden ist nicht nur mit Blick auf sein Orgelschaffen beeindruckend – hier entstanden die Opera 22–59, darunter die sieben Choralphantasien opp. 27, 30, 40 und 52, die erste *Orgelsonate fis-Moll* op. 33, *Phantasie und Fuge c-Moll* op. 29, *Phantasie und Fuge über BACH* op. 46 (Gabriel Rheinberger gewidmet), die *Trios* op. 47 sowie die *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57, die als Höhepunkt der harmonischen Komplexität in Regers Orgelschaffen gilt. Musikverlage nahmen zunehmend von seinem Namen Notiz, und viele seiner Kompositionen erschienen zeitnah im Druck.

... in München

Hatten in Weiden die kleineren Orgelwerke noch eher im Hintergrund gestanden, traten sie in der Münchner Zeit ab 1901 stärker in den Vordergrund. Die Sammelopera 63, 65, 69, 56, 80, 85 umfassen Charakterstücke ebenso wie Präludien und Fugen, keineswegs immer leicht in der Ausführung, doch vielfältige Aspekte von Regers kompositorischer Persönlichkeit widerspiegelnd, den Humor ebenso wie die Melancholie, die Devotion wie die Apotheose, die technische Könnerschaft wie die betonte Schlichtheit. In München entstanden ebenso das bekannteste wie das unbekannteste grössere Orgelwerk Regers – die Variationen und *Fuge fis-Moll* op. 73 (1903), in Komplexität und Schwierigkeit der Symphonischen Phantasie und Fuge vergleichbar, einerseits und die *Suite g-Moll* op. 92 andererseits, die durch die separate Veröffentlichung der Einzelsätze viele Interpreten vor die Frage gestellt hat, ob es sich über-



Spätestens mit seiner Berufung zum Thomas-Organisten in Leipzig im Jahre 1903 wurde Karl Straube (1873–1950) zu Lebzeiten Regers dessen wichtigster Interpret.

haupt um ein zyklisches Werk handelt. Eine ähnliche Frage liesse sich manchen Sammelopera gegenüberstellen, deren Binnendramaturgie teilweise überraschend konsequent und nahezu zwingend ist. Die *Variationen op. 73* gelten als Gegenpart zu den *Variationen und Fuge über ein Thema von Bach op. 81* für Klavier, ebenfalls von 1903, wenn sie auch weniger das Vorbild Bach in den Fokus rücken als etwa die *52 Choralvorspiele op. 67*, die 1902 in eben jenem Jahr vollendet wurden, in dem Johannes Brahms' *Choralvorspiele op. 122* ihre posthume Uraufführung und Veröffentlichung erfuhren. Es ist nicht gesichert, ob Brahms und Reger sich 1896 begegnet sind, als Brahms seine Choralvorspiele schrieb; jedenfalls korrespondierte Reger mit dem verehrten Meister in diesem Jahr und wollte ihm seine Sinfonie in h-Moll widmen, die ungedruckt blieb und heute verschollen ist. Über die Bedeutung Bachs für Reger ist viel geschrieben worden, sie hat sich in vielfältiger Weise niedergeschlagen – nicht zuletzt in seinen Bearbeitungen von Werken Bachs für unterschiedliche Besetzungen. Reger bearbeitete Orgelwerke Bachs für Klavier zu vier bzw. zwei Händen, darunter auch Choralbearbeitungen, und umgekehrt bearbeitete er (1901–2) Klavierwerke Bachs für Orgel, darunter die *Chromatische Phantasie und Fuge*, *Phantasie und Fuge a-Moll BWV 904*, fünf Toccaten sowie acht Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* (weitere Bearbeitungen von Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* aus den Jahren 1895/98 blieben wegen des mangelnden Interesses seines damaligen Verlegers Augener in London unveröffentlicht, der vergleichbare Bearbeitungen bereits im Verlag hatte). Regers ambitioniertestes Werk in diese Hinsicht war die Bearbeitung der Zweistimmigen Inventionen, zu denen er eine dritte Stimme hinzufügte; die neue Schöpfung wurde im Dezember 1903 unter dem Titel *Schule des Triospiels* veröffentlicht, als Miturheber Karl Straube genannt, der an der eigentlichen Erarbeitung aber eher geringen Anteil gehabt hatte. Neben Bearbeitungen erstellte Reger

Die erste Manuskriptseite von *Introduction*



...n, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127.

– wie damals durchaus üblich – auch aufführungspraktische Editionen von Bach-Werken unterschiedlicher Gattungen – von Kantaten, Orchestermusik und Kammermusikwerken, vor allem aber des Klavierschaffens, das Reger auch als konzertierender Interpret in geringem Masse nutzte, das er aber fast vollständig in Zusammenarbeit mit August Schmid-Lindner (dem Uraufführungsinterpret der *Bach-Variationen*) für den Schott-Verlag neu herausgab. Die Bedeutung Bachs für Reger kann man auch in vielen seiner eigenen Kompositionen ersehen. Nicht selten schrieb er in die Gästebücher seiner Freunde: «BACH [als Noten] ist Anfang und Ende aller Musik». Und als er von der Musikzeitschrift *Die Musik* nach der Bedeutung Bachs gefragt wurde, betonte er, dass «jeder wahre Fortschritt» auf ihm ruhe und fusse.

... in Leipzig

Während seiner Leipziger Jahre ab 1907 wandte sich Reger fast ganz von der Komposition für die Orgel ab, erst 1913 geriet das Instrument wieder in seinen Fokus, und zwar durch einen Kompositionsauftrag für die Riesenorgel der Jahrhunderthalle Breslau. Die Sauer-Organ hatte 15 133 Pfeifen und 200 Register und war damals die grösste der Welt. *Introduction, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127* (vgl. nebenstehende Manuskriptseite) entstand von April bis Mai 1913, der Druck wurde bis nach der Uraufführung zurückgestellt, die Karl Straube aus einem Vorabdruck spielte, in dem er zahllose Änderungen eintrug. Diese fanden in den Erstdruck Eingang, so dass Regers Autograf und der Erstdruck in den Bereichen Phrasierung und Dynamik teilweise eklatante Unterschiede aufweisen. Schon im nächsten Sommerurlaub schuf Reger nach langer Pause ein weiteres Sammelopus (op. 129), das die bewährte Konstruktion Toccata/Präludium und Fuge als Umrahmung unterschiedlicher Einzelsätze aufgriff – wir finden Vergleichbares schon bei den Opera 7, 80 und 92. Der Weltkrieg war in mittelbarer Weise Auslöser für zwei der drei späten Orgelwerke Regers mit Opuszahl – die 30

Choralvorspiele op. 135a, die für den Gebrauch bei den allorts stattfindenden Kriegsan-dachten gedacht waren, und die *Orgelstücke op. 145*, die in loser Folge als Auftragswerke des Hamelner Verlages Oppenheimer ent-standen und einerseits die Feste des Kirchen-jahres bedienen, aber ergänzend auch unter-schiedliche Kirchenveranstaltungen während der Kriegszeit bedienen sollten (Trauerode, Dankpsalm, Siegesfeier) und eine entspre-chend starke Einbeziehung von Chorälen auf-weisen.

Nur die *Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b*, wie die frühe *Phantasie und Fuge c-Moll op. 29* Richard Strauss gewidmet, ist nicht unmittel-bar auf Kriegereignisse bezogen, sondern vielmehr mindestens teilweise auf die Entste-hung einer weiteren neuen Orgel (in diesem Fall der Hammer-Orgel in der Stadthalle Han-nover) zurückzuführen. Allerdings zeitigte auch hier der Krieg seine Auswirkungen, da der Druck sich verzögerte und erst kurz nach Regers Tod erfolgte. Lange rankten sich My-then um die von Reger intendierte Gestalt des Werkes, da der alten Reger-Gesamtaus-gabe die (im Laufe der Drucklegung verwor-fene) Urfassung zugrunde gelegt wurde, die sich bei zahlreichen Interpreten grosser Be-liebtheit erfreut, während Regers im Lauf der Drucklegung intendierte Straffung des Werks (nicht weniger als 47 Takte wurden gestri-chen) nicht immer auf Verständnis trifft. In der Tat ist Regers letztes grosses Orgelwerk weit entfernt von der Opulenz etwa der *Sym-phonischen Phantasie und Fuge op. 57*, die ger-ne – einem Briefzitat Regers folgend – den Beititel «Inferno»-Phantasie erhalten hat: «Op. 57 ist angeregt durch Dantes «Inferno!» Das dürfte Ihnen wohl alles Wissenswerte sa-gen; op. 57 ist das schwierigste meiner bis-herigen Orgelwerke. Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir *zu sehr* wider-strebt «Programme» zu meinen Sachen zu lie-fern!»

Die neuere Forschung konnte einige Mythen, die auch die Aufführungstradition von Regers Orgelwerken betreffen, zerstreuen. Es gibt keinen «Straube-Code», der die Wahl der Re-

ger-Tempi beeinflussen könnte; der Vergleich der Orgelwerke etwa mit der Kammermusik macht schnell deutlich, in welche Richtung Regers Intentionen gingen. Regers Tempo- und Dynamikvorgaben sind äusserst sorgfäl-tig, und seine Zugeständnisse an langsamere Tempi basierten grösstenteils auf den Mög-lichkeiten der verfügbaren Instrumente, der Akustik des Aufführungsorts und den Fähig-keiten der Interpreten. Erhaltene frühe Auf-führungen wie die der Pianistin Frieda Kwast-Hodapp (1920) oder des Dirigenten Fritz Busch (1919) beweisen, dass die kompositori-schen Intentionen, soweit technisch möglich, realisierbar sind – vorausgesetzt, man nimmt Regers Partituren in höchstem Masse ernst. Regers Notentext spricht für sich, und es be-darf grosser Anstrengungen, um sich dem «Unerreichbaren» zu nähern.