Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert

Das Orgelwerk von Max Reger in neun Konzerten

Begleittext zum Orgelseminar
im Studienjahr 2015/2016 an der Hochschule für Musik Würzburg

Am 11. Mai 1916 verstarb Max Reger im Alter von nur 43 Jahren. Er hinterließ ein Werk, dessen pures Verzeichnis der im Druck erschienenen sowie sämtlicher unveröffentlicht gebliebenen Werke ein Buch von 618 Seiten abgibt. Sein Schaffen erstreckt sich auf Orgelmusik, Kammermusik, Klavier solo, Lieder, Orchesterwerke, Werke für Chor a cappella und für Chor mit Orchester. Das Klarinettenquintett A-Dur trägt die Opus Nummer 146 als sein letztes Werk.

Zu Reger gehört burlesker Humor und tiefgründiger Ernst. Ein solcher Humor bringt Werke wie „Opus 1913 *Sylvester-Canonen*“ (über die Melodien: „Hoch soll er leben dreimal hoch“ und „Du bist verrückt, mein Kind“) oder Opus 17523 „Ewig Dein!“ Salonstück für Pianoforte hervor. Zu Opus 17523 notiert Reger: *Ich bitte dieses Stück von rückwärts – also à la ‚Krebs‘* [Anspielung auf Regers kritischen Gegner Carl Krebs] *zu spielen; es wird dann für ‚dissonanzensaubere und tonalitätslüsterne‘ Ohren wesentlich erträglicher klingen! Darum: Aufführungsrecht vorbehalten!“.*

Aufgrund beständiger Konfliktstellungen – mit Kritikern, mit der seinerzeit gepflegten Bach-Interpretation, mit gefühlter tiefer Einsamkeit, die zugleich mit schierer Arbeitswut einhergeht – sieht sich Regers engster Weggefährte Karl Straube dazu veranlasst, nach Regers Tod rückblickend zu äußern: *Nichts als Wirrnis und Durcheinander*. Wahrnehmungen wie diese, aber auch die Kunde von Regers Alkoholkonsum verdichten sich in der Folge zu einem allzu platten Klischee über Reger. Manchem mag auch Regers zuweilen derbes Erscheinungsbild aufstoßen. Wieder andere vermissen Intellektualität.

Motto: „Z w i s c h e n d e n S c h l a c h t e n“

Der Herrgott lenkt,
der Künstler denkt,
der Kritiker henkt.

Auch ein schon Gehenkter,
aber immer noch Lebendiger:
Max Reger[1]

Max Regers Orgelschaffen stellt im deutschsprachigen Raum das Umfangreichste und Gewichtigste Oeuvre der Zeit nach Bach dar. Dabei begibt sich Reger mit aller Kraft auf Augenhöhe mit Bach. Regers bekannter Satz *Bach ist Anfang und Ende aller Musik* war zeitlebens sein Bekenntnis. Besondere Orientierungspunkte sind ihm das Wohltemperierte

[1] Zitiert nach: Fritz Stein, Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienen Werke von Max Reger, Leipzig 1953, S. 514.

Klavier und Werke Bachs, die aus dem chromatisch-enharmonischen Potential schöpfen, allen voran Phantasie g-Moll für Orgel und die Chromatische Phantasie und Fuge für Cembalo.
In diesem Bewusstsein wächst sein Orgelschaffen geradezu in Windeseile zunächst bis Opus 59 in stetiger Progression an. Als er 1901 bei Opus 59 angelangt ist, ist Reger 28 Jahre alt. Er kann nunmehr in seinem Orgelschaffen bereits zurückblicken auf: Drei Stücke op. 7, Erste Suite op. 16, die sieben Choralphantasien op. 27, 30, 40 Nr. 1 und 2, op. 52 Nr. 1, 2 und 3 in stetigem Wechsel zu großen freien Werken op. 29, 33, 46, 57 sowie den Sammlungen op. 47, 56 und 59.

Reger ist ein Mann des Wortes: Seine Bonmots sind zahllos und noch heute geläufig. So konnte er sagen, er sei *katholisch bis in die Fingerspitzen* (Reger war als Klavierinterpret für sein Pianissimo bekannt) oder er prägte über Anton Bruckner das Wort *zum Niederknien schön.* Und auch das ist Reger: Anlässlich einer Einladung im Hause Krupp, als ihm leider kein Essen angeboten wurde, er aber um sein Klavierspiel gebeten wurde, unterzeichnete er seinen Eintrag im Gästebuch mit dem Namen *Rex Mager*. Reger ist bereits mit 20 Jahren Mitarbeiter der *Allgemeinen Musikzeitung*. Für seine Schriften wählt er Titel wie: *„Ich bitte um's Wort", „Mehr Licht", „Zum 1. April (Burleske)", „Offener Brief", „Degeneration und Regeneration in der Musik".*

Reger ist Interpret: Er ist überaus geschätzt als Pianist. Ab 1911 steht er als Dirigent einem der seinerzeit wichtigsten deutschen Orchester vor, der Meininger Hofkapelle. Um Mitglieder seines Orchesters finanziell zu unterstützen, sammelt er Geld, indem er quer durch Thüringen reist und Orgelkonzerte gibt.

Reger ist sarkastisch bis ätzend. Über seinen 100. Psalm op. 106 schrieb Reger anlässlich des Züricher Tonkünstlerfestes 1910: *„Die Worte des Psalms werden jedem, der nicht Haremsbesitzer ist, geläufig sein. Ob meine Komposition dieses Psalms Themen enthält, weiß ich nicht; darüber werde ich durch die Kritik belehrt werden. Tonart D-Dur a b s o l u t s t r e n g festgehalten. Man sagt, der Psalm gliedere sich in drei Teile; vor einigen ganz bösartigen Orgelpunkten wird entsprechend gewarnt. Das vielleicht gelegentlich hörbare Hauptthema des ganzen Werkes heißt:*

Max Reger"[2]

Die Periode bis Opus 59 gliedert sich in zwei Abschnitte, nämlich bis 1898 und bis 1901. Der erste Abschnitt umfasst die Zeit in Wiesbaden, die 1890 beginnt. Reger wird Schüler von Hugo Riemann, dem damals bedeutendsten deutschen Musikwissenschaftler. In Wiesbaden entstehen die Opera 1 bis 26, darunter op. 7 und op. 16 als Orgelwerke. Entscheidend für diese Zeit ist die nachhaltige Begegnung mit zwei äußerst bedeutsamen Orgeln von Eberhard Friedrich Walcker (1794 bis 1872): Die Orgel in der Marktkirche Wiesbaden (1863) und die legendäre Walckerorgel in der Frankfurter Paulskirche, vollendet 1833. Die Wiesbadener Zeit endet in innerer und äußerer Zerrüttung – Reger nennt sie rückblickend seine *Sturm- und Trankzeit*.

[2] Fritz Stein, a.a.O. S. 515

Der zweite Schaffensabschnitt 1898 bis 1901 bringt Regers kompositorischen Durchbruch, nachdem er innerlich und äußerlich wieder Tritt fassen konnte. Es ereignet sich eine wahre kompositorische Eruption. In der zurückgezogenen Welt seines Elternhauses in Weiden entstehen in vier Jahren Opus 27 bis 59, also 33 Opus Nummern. Alle diese Werke werden verlegt und sind somit umgehend in der Öffentlichkeit präsent.

Den Abschluss dieser Periode des Orgelschaffens bilden die Zwölf Stücke op. 59. Es sind nun bereits sehr wesentliche kompositorische Merkmale Regers ausgeschritten: Zum einen der Bezug zu Bach und dessen Orgelphantasie g-Moll, wie er sich in der Phantasie und Fuge op. 29, der Phantasie aus op. 33, Satz 1, der Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 und der Symphonischen Phantasie und Fuge op. 57 niederschlägt. Zum andern liegen nun sieben Choralphantasien vor. Für sie gilt, was der Katholik Reger den evangelischen Glaubensbrüdern in ihr Stammbuch schreibt: *Die Protestanten wissen ja gar nicht, was sie an ihrem Chorale haben.*

Mit seinem Umzug 1901 nach München beginnt ein dritter Abschnitt, der bis 1907 reicht. Zwar entsteht sogleich die Zweite Orgelsonate op. 60, doch gilt Regers Interesse nun eigentlich seinem Schaffen jenseits der Orgel. Reger tritt nun mehr und mehr auch als Pianist in Erscheinung. In weiteren Stationen seines Lebens wird Reger ab 1907 Universitätsmusikdirektor und Professor für Komposition in Leipzig. 1911 bis 1915 hat er die Leitung der Meininger Hofkapelle inne. Ein Jahr vor seinem frühen Tod siedelt Reger nach Jena über, um sich frei von Verpflichtungen seinem Schaffen widmen zu können.

Verleger äußern den Wunsch nach leichter spielbaren und kürzeren Stücken, die sich dennoch gut für den Konzertvortrag eignen. Die Konzertsäle Europas werden genau in dieser Zeit mit großen Konzertorgeln ausgestattet, sodass in dieser Hochblüte europäischen Musiklebens auch ein großer Bedarf an nicht explizit kirchlich gebundener Orgelmusik heranwächst. So entstehen Zug um Zug die Sammlungen freier Stücke op. 63, 65, 69, 80, 85, 92 und 129 sowie für den kirchlichen Gebrauch die Choralvorspiel-Sammlungen op. 67, op. 79b und 135a.

1903 wird Karl Straube Thomasorganist in Leipzig. Aus ihrer ersten Begegnung 1897 anlässlich der Uraufführung von Regers Opus 16 erwächst eine lebenslange Freundschaft. Straube wird Regers Interpret und übt nicht selten unmittelbaren Einfluss auf Regers Schaffen aus. Als Straube 1903 von Reger ein Orgelwerk *für katholische Gegenden* erbittet, entsteht ein Zentralwerk in Regers Schaffen: Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-Moll op 73. Der Typus der Variation lag Reger zeitlebens am Herzen. Nach der Konzentration auf den Typus der Phantasie – sei es als freies Werk oder als Choralphantasie – rückt nun der Typus der Variationen in das Zentrum: als große Orgelwerke op. 73 und 127, als Bach-Variationen für Klavier op. 81, als Beethoven-Variationen op. 86 für zwei Klavier, als Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 96 für zwei Klaviere, als Telemann-Variationen für Klavier op. 134, als Hiller-Variationen op. 100 für Orchester und als Mozart-Variationen op. 132 für Orchester.

Zu Namen wie Bach und Mozart müssen die Namen Schubert für den ganz frühen Reger, dann Brahms genannt werden und in Opposition dazu Liszt und Wagner. Jeder dieser Namen ist für Reger identitätsstiftend, keiner wäre wegzudenken. Die Situation eines Bach und eines Reger ist unmittelbar vergleichbar: Im Leben beider wird spürbar, wie sehr die Welt im Wandel begriffen ist. Äußerlich gesehen sind Bach wie Reger in ihrer Zeit unverzichtbarer Teil des gesellschaftlichen und musikalischen Lebens und werden zu Protagonisten ihrer Zeit. Von innen her gesehen ist Einsamkeit spürbar: Die Welt dreht sich von ihnen weg – sie drehen sich von der Welt weg. Um sich dennoch zu vergewissern und zu verankern, schöpfen

beide aus der bis zu ihnen greifbaren Tradition. Der späte Bach verankert sich, ohne sich Neuem zu verschließen, in einer Wagenburg hermetischer Kunst und öffnet zugleich Tore, die weit über seine Zeit hinausreichen. Zugleich aber führt er alles, was ihm bei Anderen und bei sich selbst von substanziellem Wert ist, in seinem Werk zu immer neuen Konzentraten zusammen. Reger vermag es, nicht im Konventionellen, zu dem seine Zeit neigt, zu verharren. Insbesondere vermag er es, die von seiner Zeit als extrem gegensätzlich empfundenen Musikästhetiken der Linie Liszt-Wagner und der Linie Mendelssohn-Schumann-Brahms in sich zusammenzuführen und daraus etwas Neues zu schaffen, was die Welt vordem nicht kannte. Regers Werk wurde für die zweite Wiener Schule zur Brücke: Wie Bach, so Reger, so Schönberg: Tradition wird geborgen, neu durchdrungen, der strukturelle Kern tradierter Musik wird freigelegt und zu Neuem umgeschmolzen.

Über Bachs Rang wird heute nicht mehr gestritten – wiewohl über die noch zu bergenden Schätze weiter gesprochen werden muss. Über Schönbergs Rang als Vater der Neuen Musik besteht ebenfalls kein Zweifel. Aber Reger?

„Wir müssen uns mit ihm beschäftigen a) weil er so viel geschrieben hat, b) weil wir immer noch keine Klarheit über ihn haben (Ich halte ihn für ein Genie)“ (Arnold Schönberg).

Blickt man so gerafft auf Regers Leben und Schaffen, so spürt man immense Dynamik, den Strudel an Ereignissen. Und doch möchte ich für mich festhalten: Neben aller Dynamik, die auch seine Musik so sehr kennzeichnet, spüre ich eine unermessliche Weite, eine innere Stille, innere Kraft und Konzentration. Beides, Dynamis und Stille gleichzeitig in seinem Werk unmittelbar nebeneinander und ineinander verwoben vorzufinden, bedeutet für mich, in Reger höchster musikalischer Intellektualität, das heißt: völliger Bewusstheit über die Strukturalität musikalischer Phänomene zu begegnen. Zugleich aber werden die intellektuellen Grenzen aufgesprengt. Wem sich Regers Kunst erschließt, der darf sich tief berührt und letztlich erschüttert fühlen.

Die neun Konzerte

Konzert I
Johannes Brahms gewidmet

Max Reger	*Drei Stücke für Orgel* op. 7 Praeludium und Fuge C-Dur Fantasie a-Moll über *Te Deum laudamus* Fuge d-Moll
Johannes Brahms	Choralbearbeitung „Schmücke dich, o liebe Seele“ op. 122, 5
Max Reger	Erste Suite e-Moll op. 16 *Introduktion – Fuge* *Adagio assai* *Intermezzo* *Passacaglia*

Die drei Stücke Opus 7 – eigentlich sind es vier – stecken einen Radius sehr unterschiedlich gearteter Orgelmusik ab. Auf je eigene Weise ergeben sich für jedes Stück Zuspitzungen, in denen die Form aufgebrochen wird und das Werk zum Drama wird.

Gerne möchte ich auf den besonderen Umstand der Widmung der ersten Suite op. 16 eingehen. Die allgemeine Widmung lautet: *„Den Manen Joh. Seb. Bachs“*. Doch wandte sich der zweiundzwanzigjährige Reger 1895 explizit an Johannes Brahms mit dem Ansinnen, diesem das Werk dedizieren zu dürfen. Brahms nahm die Widmung an, der junge und der alte Komponist tauschten ihre Portraits aus.

Wie könnte Brahms die allgemeine Widmung *„Den Manen Joh. Seb. Bachs“* wohl verstanden haben? Hier kommt eine ganze Reihe von Aspekten zusammen:
Brahms schloss seine vierte Sinfonie e-Moll ungewöhnlicher weise mit der barocken Form der Passacaglia ab;

Reger beschließt seine „Erste Suite e-Moll“ – die eigentlich eine Orgelsinfonie ist – , mit einer Passacaglia in e-Moll.

Bach versieht seine Ciaccona d-Moll für Violine solo – Ciaccona und Passacaglia sind nahezu austauschbare Gattungen – mit einem Mittelteil in D-Dur;

Regers Passacaglia e-Moll erhält einen Mittelteil in E-Dur.

Zu Beginn des Mittelteils der Ciaccona d-Moll Bachs kann man das Lied *Schmücke dich, o liebe Seele* erkennen;

zu Beginn von Regers Mittelteil der Passacaglia stellt sich anhand der Töne gis‘-fis‘-e‘-h‘-gis‘ ebenfalls die Assoziation an das Lied *Schmücke dich, o liebe Seele* ein.

Brahms schreibt wenige Zeit vor seinem Tod und bald, nachdem er die Bekanntschaft mit Regers Opus 16 gemacht hat, noch einmal Orgelmusik, nämlich elf Choralvorspiele, die 1902 posthum veröffentlicht werden. Darin findet sich an fünfter Stelle das Lied *Schmücke dich, o liebe Seele*. Der Diskant trägt die erste Choralzeile vor mit den Tönen gis‘-fis‘-e‘-fis‘-gis‘-h‘-a‘-gis‘. Die Deckungsgleichheit von Regers gis‘-fis‘-e‘-h‘-gis‘ und Brahms‘ gis‘-fis‘-e‘-fis‘-gis‘-h‘-a‘-gis‘ ist evident. Im Beginn des Mittelteils vermitteln zudem Takt 2 und 3 aber auch anhand der Töne h‘-gis‘-e‘-cis‘‘-a‘-fis‘-dis‘-h‘ den Bezug zum Hauptthema in Satz 1 der vierten Sinfonie von Brahms.

Meine Schlussfolgerung ist sehr weitreichend:
1. Brahms erkannte in Reger einen profunden Komponisten, der in der Lage war, auf eine feine, sublime Weise auf Brahmsens letzte Sinfonie und gleichermaßen auf Bach anzuspielen.
2. Es liegt die Annahme auf der Hand, dass Brahms‘ Entschluss, am Ende seines Lebens noch einmal anhand von elf Choralvorspielen einen Beitrag zu Bach und zur Orgel zu leisten, durch den jungen Max Reger inspiriert sein dürfte.
3. Trägt man der gesamten Indizienkette Rechnung, so wird man zu dem Schluss kommen müssen, dass Brahms mit dem Choralvorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele“ durch eigene Komposition den Schulterschluss mit dem jungen Max Reger bekräftigt.
4. Dieser Schulterschluss bedeutet dann aber nicht mehr und nicht weniger als getreu dem Wort von Robert Schumann: „Ein jeder steht auf des andern Schulter“, dass so, wie Schumann im jungen Brahms den Nächsten, der nach ihm die Bühne betritt, erkannt, so Brahms nunmehr kund tut: REGER IST DER NÄCHSTE, DER NACH BRAHMS KOMMT.

Konzert II
Wissen Sie denn nicht, wie sich durch alle meine Sachen der Choral zieht: „Wenn ich einmal soll scheiden“

Phantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ op. 27

Phantasie über den Choral „Freu‘ dich sehr, o meine Seele“ op. 30

Erste Sonate fis-Moll op. 33
Fantasie – Allegro energico
Intermezzo – Sostenuto, Piú andante, Tempo primo
Passacaglia – Andante con moto

Die Passacaglia erklingt in der später erweiterten Fassung

Gerne würde man sich auch von anderen Komponisten eine solche hermeneutische Offenbarung wünschen wie den Ausspruch Regers: *Wissen Sie denn nicht, wie sich durch alle meine Sachen der Choral zieht: „Wenn ich einmal soll scheiden“*. Doch wie könnte der universale Anspruch *durch alle meine Sachen* beispielsweise angesichts von Reger-Stücken wie einer unschuldigen Humoreske, einer Improvisation über „An der schönen blauen Donau“ oder des Liedes „Wäsche im Wind“ gemeint sein?

Der gemeinsame Nenner ist meines Erachtens der Romantiker Reger. Jean Paul hat das Bild geprägt, dass ein Glockenschlag in der Stille der Nacht das *Sterben eines Tones* wahrnehmen lässt und dadurch das romantische Bewusstsein angestoßen sei. Folgt man diesem Verständnis, so ist die Tonkunst nicht nur die romantischste aller Künste, sondern ihre Natur ist es, in sich den ewigen Kreislauf aus Werden und Vergehen abzubilden.

Mit den Worten *wenn ich einmal soll scheiden* beginnt die vorletzte Strophe des Passionsliedes *O Haupt voll Blut und Wunden*. Dort heißt es weiter: *Wenn mir am allerbängsten ist um das Herze mein, so reiß mich aus den Ängsten kraft deiner Angst und Pein.* Wenn man hierauf Regers Wort bezieht, dass es ihm in seiner Musik um *seelische Stimmungen* gehe, dann hat jede Stimmung ihre Zeit und ihren Ort. Doch hinter allen seelischen Stimmungen bleibt als letzter Fluchtpunkt das Sterben. In Musik gegossen und somit inszeniert und dramatisiert, wird daraus eine Sterbeszene. Für den gläubigen Menschen Reger knüpft sich dies mit der Bitte: *Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir*; *wenn ich den Tod soll leiden, so tritt du dann herfür.*

Das Lied *Freu‘ dich sehr, o meine Seele* ist ein Sterbelied. Seine ersten Zeilen lauten: *Freu‘ dich sehr, o meine Seele und vergiss all‘ Not und Qual, weil Christus, dein Herre, dich ruft aus diesem Jammertal.* Regers zweite Choralphantasie op. 30 ist diesem Lied gewidmet. Ursprünglich waren Regers ersten beiden Choralphantasien als op. 27a und b geplant. Und so sind sie auch durch ein gemeinsames Band verbunden: In Regers erster Choralphantasie wird die erste Choralzeile der vierten Strophe *Das Wort sie sollen lassen stah’n* fugiert durchgeführt. Die erste Choralzeile erscheint als Dux und Comes in zwei Gestalten. Der Beginn der Comes-Gestalt kehrt in Opus 30 wieder als ein Ritornellthema, das die gesamte Choralphantasie durchzieht:

Dux in op. 27, Strophe 4
d – d – d – a – h – cis – d – cis – h - a
Das Wort sie sol - len las - sen stah'n

Comes in op. 27, Strophe 4
a – a – a – d – e – fis – g – fis – e – d

Ritornell in op. 30, wirksam im gesamten Stück
a – a – a – d – e – f – [c – d – e] – d – c – h – a
aus *aus*
Comes in op. 27 *Dux in op. 27*

Das Band, das hier sichtbar wird, verbindet letztlich op. 27, 29, 30 und 33.

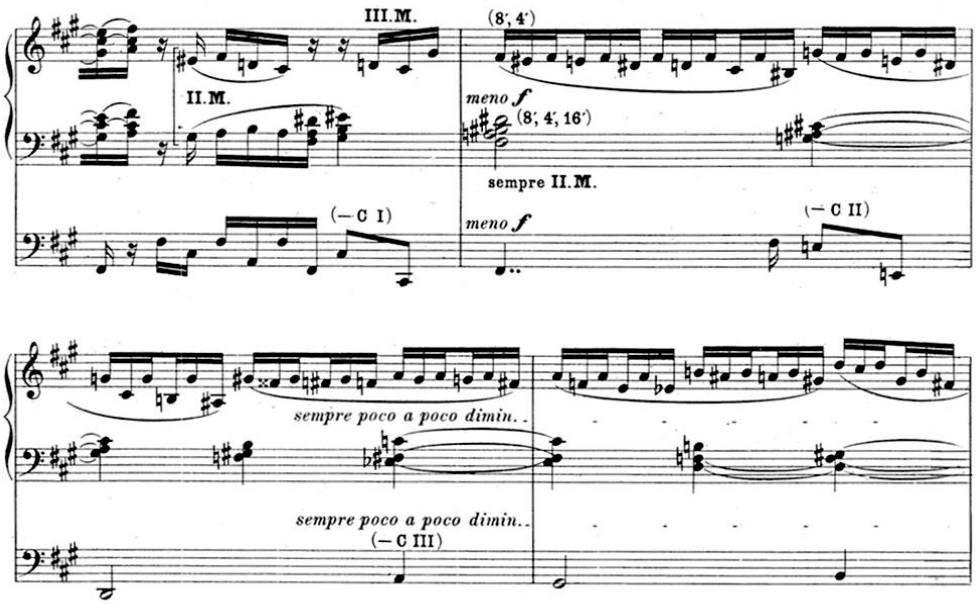
In Phantasie und Fuge c-Moll op. 29 beginnt das Thema I der Fuge mit den Tönen
c-d-es-c-g
im Vergleich zu
g-g-g-c-d-es.

In der Phantasie op. 33, 1 beginnt der erste Piano-Abschnitt so:
fis-eis-d-a-gis-fis-cis'-h-d'-cis'
zeigt dieselben Elemente des Terzdurchganges und des Quintintervalls.

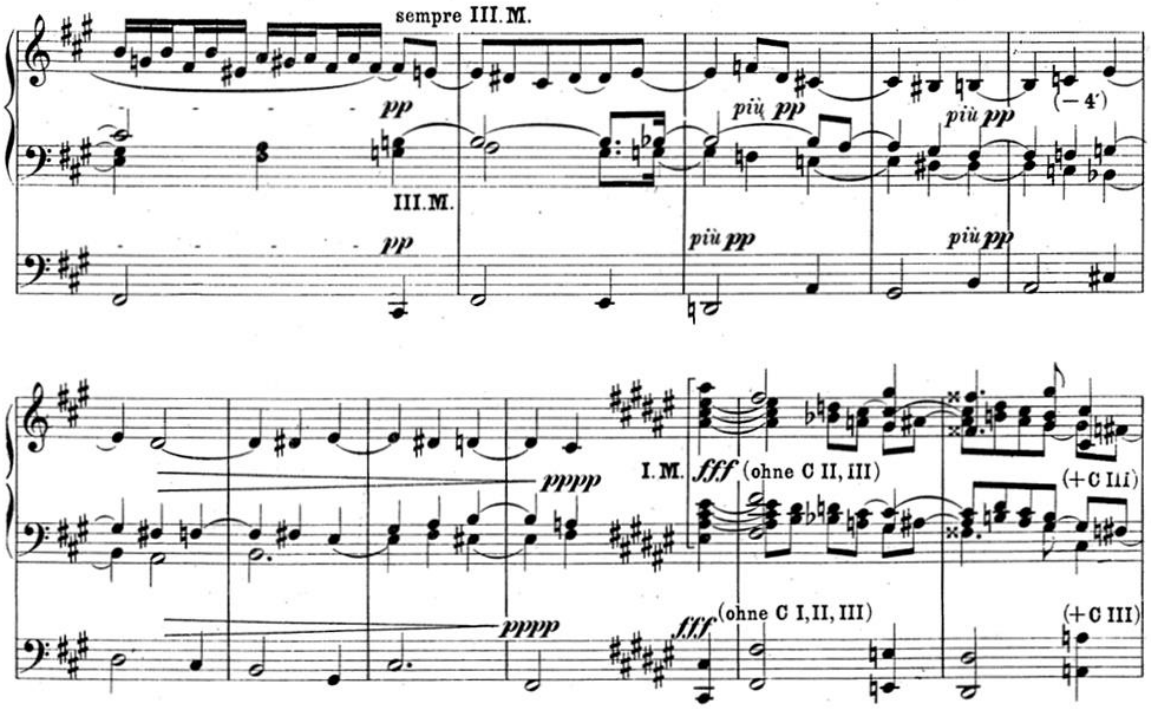
Und es ergibt sich eine Brücke unter den Motiven
fis-eis-d-a-[gis]-fis
im Vergleich zu
gis-fis-e-h-gis
als Assoziation zu Beginn des E-Dur-Mittelteils der Passacaglia e-Moll op. 16, 4 an:
„Schmücke dich, o liebe Seele"

Der Schlusssatz der Ersten Sonate op. 33 ist – wie in der Ersten Suite – eine Passacaglia. Im Gegensatz zur A-B-A-Form der Passacaglia e-Moll aus op. 16 verfolgt Reger nun ein anderes Konzept: Ein Crescendo führt zum Forte und geht in Diminuendo über. Ein zweiter Verlauf beginnt bereits im Forte, doch hat das Forte auch diesmal keinen Bestand. Beim dritten Mal beginnt die Musik noch stärker, um auch diesmal im Diminuendo zu zerfallen. Nun scheint die Musik endgültig zu verlöschen. Ab diesem Moment unterscheiden sich zwei Fassungen: Die frühere, die den Hörer nun erneut unvermittelt mit einem Fortissimo konfrontiert, der das Thema nach Dur rückt und nicht mehr in ein Diminuendo übergeht; die spätere – auf Wunsch von Karl Straube entstandene – hebt nochmals zur Steigerung an und schafft so eine *Vermittlung* zum Schlussfortissimo.

Erste Sonate fis-Moll op. 33, Satz 3:
Passacaglia fis-Moll, Takt 144ff



Erste Sonate fis-Moll op. 33, Satz 3:
Passacaglia fis-Moll, Takt 152ff in der kürzeren Erstfassung



Den in Passacaglia fis-Moll mit dem dritten Diminuendo verbundenen Zerfallsprozess wird Reger später in seiner Phantasie und Fuge über b-a-c-h op. 46 an entscheidender Stelle aufgreifen.

Der Prozess von Crescendo und anschließendem Diminuendo findet seinen ganz besonderen exemplarischen Niederschlag im Mittelteil der ersten Choralphantasie Regers über Luthers Lied zu Psalm 46 *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27. Die zweite Liedstrophe wird darin als Crescendoverlauf ausgearbeitet, sodass die dritte Liedstrophe, die mit den Worten *Und wenn die Welt voll Teufel wär* beginnt, in dieser Entwicklung den – katastrophalen – Höhepunkt einnimmt. Hieran schließt sich ein kontinuierlicher Diminuendoprozess an.

Wird die zweite und dritte Strophe, also die Werkmitte, durch Crescendo und Diminuendo überspannt, so wagt Reger, um die erste und zweite Strophe ebenfalls zu überspannen, etwas noch nicht Dagewesenes und regelrecht paradoxes: Beide Strophen erklingen zwar für sich, doch zusätzlich werden sie überspannt durch e i n e n großen zusätzlichen Durchlauf der gesamten Choralmelodie. Somit erklingt in zwei Strophen der Cantus Firmus d r e i m a l vollständig.

Für diese dritte Durchführung steht jedoch kein Text zur Verfügung – der Name Gottes bleibt letztlich unaussprechlich.

Noch zwei andere Aspekte werden bedeutsam: Tonart und Satzart. Die Grundtonart des Werkes ist D-Dur. In den beiden ersten Strophen wird der Cantus Firmus im Triosatz durchgeführt, die erste im Forte, die zweite im Piano. Für die über Strophe 1 und 2 hinweg ausgespannte dritte Choraldurchführung wählt Reger die Tonart B-Dur. Der Hörer erlebt somit einen beständigen Wechsel zwischen der Grundtonart D-Dur und einem Gegenpol B-Dur.

Zwischen D-Dur und B-Dur steht C-Dur. Der erste Akkord, der in dieser ersten Choralphantasie im Manual erklingt, ist ein monumentaler C-Dur-Akkord. Er kehrt in Strophe 3 wieder bei der Einleitung der Choralzeile *und wenn die Welt voll Teufel wär* und beim Wort *Wörtlein* in der Choralzeile *ein Wörtlein kann ihn fällen.* In der großformalen Konstruktion ergibt sich so eine Architektur der Tonarten D-Dur, C-Dur und B-Dur.

Aus den Paarkonstruktionen der Strophen 1 und 2 sowie 2 und 3 wird somit eine Tripelkonstruktion: Die Strophen 1 bis 3 werden zusammengehalten durch die drei Tonarten D-Dur, C-Dur und B-Dur. Und noch aus anderer Perspektive wird deutlich, wie Reger die Strophen 1 bis 3 zusammenbindet: Die Ebene der zusätzlichen dritten Choraldurchführung erklingt in monumentalen vollgriffigen Akkorden. Ihr Ende fällt mit dem Ende der zweiten Strophe zusammen. In der dritten Strophe – *und wenn die Welt voll Teufel wär* – bedient sich Reger zwar weiterhin vollgriffiger Akkorde. Doch sie werden arpeggiert und wirken somit aufgewühlt und weit weniger kraftvoll. Allmählich gehen sie in das Diminuendo über, mit der die dritte Strophe ausklingt.

Die vierte Strophe: Aus der Arbeit mit dem akkordischen Prinzip, wie sie in Strophe 1 bis 3 hörbar wurde, geht b r u c h l o s die polyphone Struktur hervor. Man kann von einem Prozess des Gestaltwandels (Metamorphose) sprechen: Große homophone Akkorde gehen über in Arpeggien, Arpeggien führen ins Diminuendo, Homophonie wandelt sich in Polyphonie.

Auf tonartlicher Ebene fällt nun bei der Bearbeitung der vierten Strophe zunehmend die Tonart Fis-Dur ins Gewicht.

Betrachtet man Regers erste Choralphantasie nun aus der Perspektive der Tonart, so erscheinen drei Dinge wesentlich:
1. Die Beziehung D-C-B-C-D gegenüber D-B-Fis-B-D
2. Die Beziehung C-Dur – Fis-Dur
3. Hieraus resultiert die Staffelung der Abstände von einem, zwei und drei Ganztönen als große Sekund, große Terz, Tritonus.

Im Blick auf Regers Umgang mit Tonarten wird damit deutlich:
Jede Tonart entwickelt ihre eigene Aura; bestimmte Tonarten stehen in Wechselwirkung zu Choraltexten; der Tonraum wird in seinen Bemessungen systematisch ausgeschritten.

Und im Blick auf Regers Schaffen kann man erkennen, in welcher Weise jedes nächste Werk sich zu den vorherigen verhält. Hieraus entsteht eine ungeheure zusätzliche, übergeordnete Dynamik, ein Sog. An Regers Orgelschaffen wird exemplarisch erkennbar, mit welch strukturierender Kraft er die zur Verfügung stehenden Parameter durchdringt und das Verhältnis von Strukturen zum Drama werden lässt. Ob Choralphantasie oder untextierte Musik, bleibt sich, sofern es also um die Inszenierung struktureller Prozesse geht, gleich. Aus der Beobachtung struktureller Prozesse und ihrer dramatischen Inszenierung kann dem Beobachtenden ein hermeneutischer Schlüssel erwachsen.

> Dieser hermeneutische Schlüssel wäre für mich – in äußerster Verkürzung und Zuspitzung – Metamorphose, Sterbeszene und Übergang ins Große und Ganze.

Konzert III
Die Tonfolge b-a-c-h

Zwei Choralfantasien op. 40

Phantasie über den Choral „Wie schön leucht‘ uns der Morgenstern“ op. 40, 1

Phantasie über den Choral „Straf‘ mich nicht in deinem Zorn“ op. 40, 2

Sechs Trios op. 47
Kanon E-Dur – Andante
Gigue d-Moll – Vivacissimo
Kanzonetta a-Moll – Andantino
Scherzo A-Dur – Vivacissimo, Un poco meno mosso, Vivacissimo
Siciliano e-Moll – Andantino
Fuge c-Moll – Vivace

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

Wie Namen zu Tönen werden können, hat Reger 1898 in sechs Klavierstücken, die *Meister Edvard Grieg verehrungsvoll zugeignet* sind, in einer Fughetta über den Namen Edvard Grieg demonstriert und ebenso in einem Albumblatt von 1899, in dem die Buchstaben E.v.B in die Tonfolge e'f'b' verwandelt werden. Gewidmet ist das Albumblatt seiner späteren Ehefrau Elsa von Bercken geb. Bagenski. Die Tonfolge b-a-c-h ist das wohl eindrücklichste Beispiel, einen Namen hörbar zu machen.

Freilich wäre Reger nicht Reger, wenn es nicht einen doppelten Boden gäbe. Anhand dieser Tonfolge konkretisiert sich nicht zuletzt Regers Wahlspruch *Bach ist Anfang und Ende aller Musik*. Anfang und Ende kann musikalisch zu folgendem führen: b-a-c-h wird h-c-a-b als Verhältnis von Original- zu Krebsgestalt. Dieses Verfahren eignet jedoch insbesondere dem Namen Reger, denn sein Name liest sich von vorn wie von hinten gleich –

Reger = regeR : *b-a-c-h = h-c-a-b = Anfang und Ende aller Musik*

Ich wage es, das thematische Geschehen von Regers drei Choralphantasien in diesem spezifischen Sinne dem Namen r-e-g-e-r zuzuordnen (siehe Konzert 4). In diesen Kontext gehört, nun allerdings ins Sarkastische gewendet, die Verwandlung der Worte *Affe* und *Schafe* zu Themen seiner Violinsonate op. 72, um seine Kritiker sich daran gütlich tun zu lassen…

Der Tonfolge b-a-c-h begegnet man in Regers Werk seit der Fuge e-Moll der Ersten Suite op. 16 beständig. Auch in der Choralphantasie *Wie schön leucht't uns der Morgenstern* op. 40, 1 erklingt diese Tonfolge in stets neuen Varianten anhand von Transposition und Umkehrung sowie leichten intervallischen Veränderungen. Letztlich kann man den Eindruck gewinnen, als sei das b-a-c-h omnipräsent. Dabei ergeben sich aufschlussreiche Konnotationen mit dem Liedtext und dessen Metaphorik von Christus, dem Bräutigam und der Seele des Menschen als Braut.

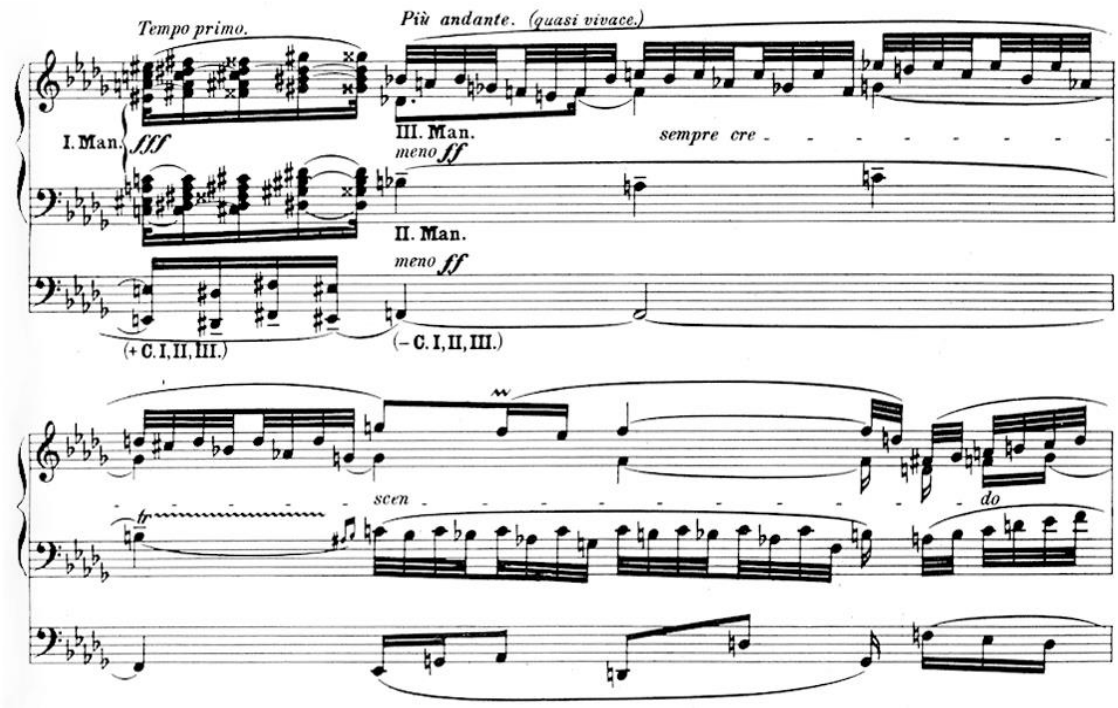
Die Texte der Choralphantasien geben Reger Gelegenheit, auf das Ganze zuzugreifen. In den Choralphantasien Opus 40 Nr. 1 und 2 begegnen wir zwei mystischen Bildern: Christus als der helle Morgenstern und Christus, der am jüngsten Tag wiederkommen wird. Der Morgenstern leuchtet noch am Himmel, wenn bereits das Licht aller andern Sterne erloschen ist. Er geleitet uns aus der Nacht in den neuen Tag. Im wiederkommenden Christus vollendet sich alle Zeit und wird zeitlos. An dieser Nahtstelle von Zeit und Ewigkeit steht Regers Phantasie *Straf' mich nicht in deinem Zorn*. Wir sehen uns hineingestellt in die Visionen der Apokalypse und des Jüngsten Tages.

Beide Phantasien eröffnen mit einer Introduktion und leugnen dabei nicht ihre Nähe zur Tonmalerei im Sinne der Sinfonischen Dichtung Liszt's. Insofern werden im Typus der Choralphantasie Regers drei Traditionsstränge mit einander verwoben: Der Typus der barocken Choralpartita, der sinfonischen Dichtung und – anhand strenger thematischer Arbeit mit dem b-a-c-h-Motiv – der Typus der absoluten Musik der durch Mendelssohn, Schumann und Brahms verbürgten Art der Bach-Nachfolge. Dabei bezieht Reger im lange tobenden Streit zwischen den sogenannten Wagnerianern und Brahmsianern eindeutig Stellung: Keine der beiden Richtungen wird verschmäht; jede erhält ihren Ort.

Bei aller Bach-Verehrung setzt Reger in Opus 46 den längst eingeschlagenen Weg fort, den einst erbitterten Widerstreit der neudeutschen Schule versus Brahms hinter sich zu lassen, denn dieser Konflikt ist unter folgender Prämisse längst gelöst: Jeder Orgelchoral, jedes Choralvorspiel Bachs ist Tonmalerei und zugleich auch, weil Motive streng durchgeführt

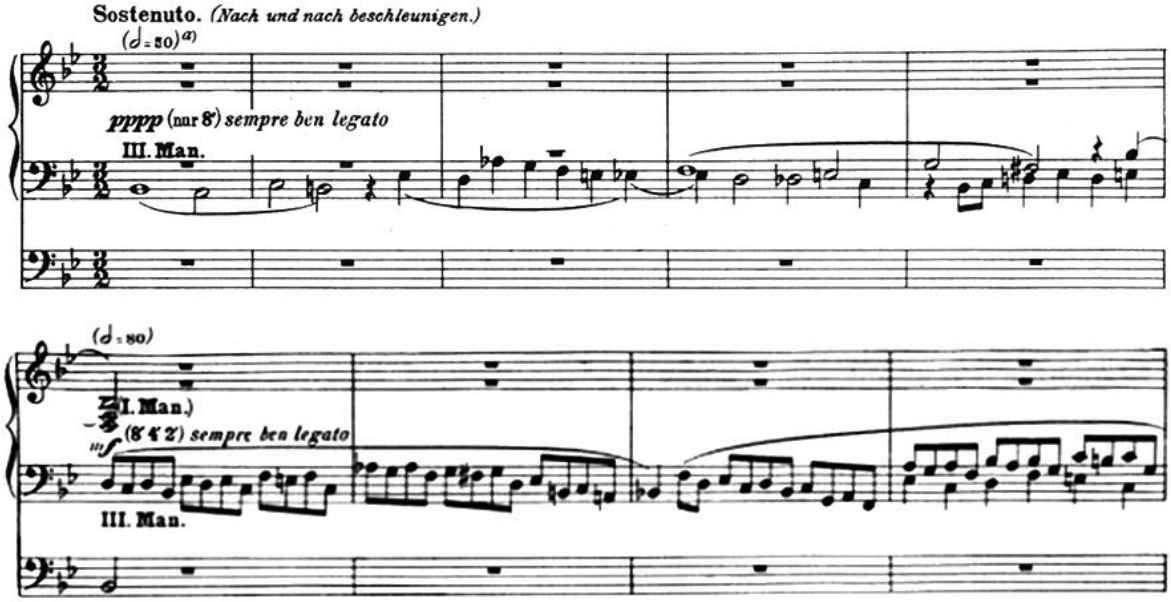
werden, absolute Musik. Ein Jahrzehnt später wird Albert Schweitzer, der zwei Jahre jüngere, in seiner Bach-Biographie von 1909 ebenfalls in diesem Sinne argumentieren.
Aus diesem Verständnis einer Verschmelzung von Tonmalerei und absoluter Musik ergibt sich auch ein Schlüssel zu Regers Opus 46. Betrachtet man den Übergang von der Introduktion zum Hauptteil des Stückes, so halten sich hier Tonmalerei und absolute Musik die Waage. Für einen ersten kurzen Moment kehrt sich dort die Musik ab vom hastigen Auf- und Ab, indem sie auf einem Orgelpunkt F verweilt. Darüber erklingt im Tenor das b-a-c-h; der Alt trägt eine Füllstimme bei; der Diskant ist die treibende Kraft: Er ist einerseits Zitat aus dem Schlussteil der Passacaglia fis-Moll op. 33, nämlich dem dritten großen Dimunuendo; ein fallender motivischer Gestus ist sein Kennzeichen. Andererseits aber erklingt in den Spitzentönen das Motiv b‘-c‘‘-es‘‘-d‘‘, wie es aus Mozarts finaler Fuge der Jupitersinfonie bekannt ist. Damit erhält das b-a-c-h-Thema nun sein Gegenthema.

Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46:
Übergang vom Einleitungs- zum Hauptteil der Phantasie



Aus genau diesen Bausteinen formt Reger im Anschluss an die Phantasie auch die beiden Themen einer Doppelfuge.

Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46:
Doppelfuge: Thema I über b-a-c-h; Thema II mit den Spitzentönen es- f-as-g



Zu Ende der Fuge formuliert Reger den Orgelpunkt auf F ein letztes Mal und lässt ihn lange andauern. Über diesem Orgelpunkt inszeniert er eine Cadenza. Er suggeriert, dass das Orchester nun schweigt und jeder gebannt dem Solist folgt, wie er die Musik wie im Rausch schwindelerregend höher und höher steigen lässt unter Aufbietung des Äußersten seines virtuosen Könnens. Bewusst fordert Reger vom Spieler dabei ein im Grunde nicht zu leistendes Tempo und geflissentlich nimmt er in Kauf, dass den einzelnen Pfeifen auf einer pneumatischen Orgel, wie er sie ja genauestens kannte, zu wenig Zeit bleibt, um ihre vollständige Resonanz entfalten zu können. Es ist, als perforiere sich der Klang; als gehe er beim akzellerierenden Aufstieg mehr und mehr über in einen nicht-materiellen Zustand. Die Physis des Orgelklanges geht, wenn diese nun künstlerisch verstanden wird, über in transzendierendes Verständnis im Sinne eines Gestaltwandels, einer Metamorphose. Reger überfordert Orgel und Interpret bewusst, damit aus dem, was nun entsteht, etwas gleichsam über sich hinauswachsen und in etwas Neues, keinesfalls in Gänze vorhersehbares umschlagen kann. Nicht allein nur tonmalerisch, sondern aus der Physik von Klanggeschehen heraus formt Reger so ein Bild, ja vielleicht sogar ein Verständnis von der Auferstehung der Toten.

> An diesem Vorgehen, nämlich sich der Physik des Klanggeschehens bewusst zuzuwenden, wird zugleich der Reger der Avantgarde sichtbar, und wenn er zehnmal im Gewand der Tonalität daherkommt.

Konzert IV
„…hier ist der Reger, der keine Kraft hat“

Drei Choralphantasien op. 52

Phantasie über den Choral „Alle Menschen müssen sterben“ op. 52, 1
Phantasie über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ op. 52, 2
Phantasie über den Choral „Halleluja! Gott zu loben bleibe meine Seelenfreud‘“ op. 52, 3

Mit den Worten *„…hier ist der Reger, der keine Kraft hat“* wirft Reger die Erstschrift seines nur in zehn Tagen komponierten Opus 52 auf den Flügel, um dem Freund Karl Straube sein neuestes Werk zu präsentieren.

Im Folgenden möchte ich skizzieren, wie Reger es vermag, aus einem einfachen Akkordmodell, das in seiner symmetrischen, aus drei Basstönen gebildeten Folge e-d-c-d-e der Struktur des Namens *R-e-g-e-r* auffallend ähnlich ist, höchst expressive Musik von der Dauer einer Stunde entstehen lassen kann.

Aus einem Kanon Bachs über den Namen *Faber* wissen wir, wie Bach das Problem löste, nicht nur die Töne f-a-b-e zu Musikalisieren, sondern wie er auch für den Buchstaben „r“ eine plausible Lösung fand: Der Buchstabe „r“ wird zur Anweisung *repetatur*. Wollte man sich auf das Gedankenexperiment einlassen, Reger würde seinen eigenen Namen so in Musik setzen wollen wie die Namen Bach oder Faber – wie würde Reger es wohl lösen können?

Repetatur – e-g-e – Repetatur
?

Fünf Akkorde in symmetrischer Folge stehen am Beginn der Choralphantasie *Wachet auf! ruft uns die Stimme* op. 52,2. Nacheinander erklingen die Tonarten

e-Moll, d-Moll, c-Moll, d-Moll, e-Moll
[r e g g g e r]
?

Diese fünf Akkorde werden zum Model, das anschließend in zahllosen Varianten repetiert wird. Es durchläuft Stufen der Metamorphose, indem es transponiert wird, vom Pianissimo in Forte gehoben, agogisch beschleunigt und nach Dur gerückt wird. Stets bleibt das Model gut hörbar und auf den zu Beginn exponierten Kern e-d-c-d-e beständig bezogen.

Auf dieses Modell wird man bereits in der vorangehenden ersten Choralphantasie Opus 52, 1 *Alle Menschen müssen sterben* aufmerksam. Dies geschieht dort, wo das anfängliche Fortissimo und der damit verbundene eruptive Gestus plötzlich durch ein Piano unterbrochen wird. Man vernimmt in deutlich reduziertem Tempo die Akkordfolge fis-Moll – e-Moll – d-Moll. Eine Rückkehr nach fis-Moll bleibt an dieser Stelle aus. Erst bei der Wiederkehr dieser Situation erklingt das Modell erstmals vollständig als

fis-Moll – e-Moll – d-Moll – e-Moll – fis-Moll.

Unmittelbar danach setzt nun der Choral ein und verkündet: *Alle Menschen müssen sterben*. Wenn also Reger mit dieser Akkordfolge tatsächlich seinen Namen verbindet, dann sind die

drei Choralphantasien Opus 52 das Pendant zu Opus 46 und zugleich sein ganz persönliches Bekenntnis.

Der Weg, den die Choralphantasie *Wachet auf! ruft uns die Stimme* als ein Verlauf von Metamorphosen nimmt, wurde bereits zuvor skizziert.

In der letzten Choralphantasie „ *Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!"* ist das Akkordmodell zu Beginn ebenfalls greifbar: Es überspannt nun ein einziger Durchlauf des Modells die gesamte Introduktion. Dies wird hörbar an den deutlich exponierten Stationen

e-Moll – Orgelpunkt D – Akkord C-Dur – Orgelpunkt C – Bezugston D – e-Moll.

Doch wieder, wie schon zu Ende der Introduktion der Choralphantasie *Alle Menschen müssen sterben* geschieht im Übergang zum Choral etwas Besonderes. Schloss sich damals der Kreis anhand der Progression fis-e-d-e-fis, so wird n u n der Kreis hörbar aufgesprengt: Das e-Moll muss weichen. An seine Stelle tritt die Tonart G-Dur: Der Bann ist gebrochen, Jubel macht sich Luft: „ *Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!"*. War das Model bislang unmittelbar greifbar, so wandelt es sich nun in die neue Gestalt aufsteigender und absteigender Oktaven, in dem der Cantus Firmus vom Bass über Tenor und Alt in den Diskant und wieder nach unten steigt und somit aussagt:

D [g-a-h] – d [g-a-h] – d'[g-a-h] – d''[g-a-h] – d'[g-a-h] – d [g-a-h] – D [g-a-h].

r *e* *g* *e* *r*
?

Zu Ende erscheint der Cantus Firmus demnach so, wie zuvor in der Introduktion ein Pendel
D-d-D-d-D-d und C-c-C-c-C
offenbar vorausweist auf den letzten Pendel, der sich in der Fuge ausbreitet:
In der Fuge pendelt die Liedmelodie zwischen Bass und Diskant.

Conclusio: In diesen drei Choralphantasien zeigt sich Regers Meisterschaft in Gänze. Was lange als zwei sich bekämpfende Extreme galt – Tonmalerei und absolute Musik – durchdingt sich und verschmilzt zur Einheit. Ebenso bleibt musikalische Komplexität und Einfachheit des Akkordmodells kein Widerspruch. Auf Opus 46 über die Tonfolge b-a-c-h folgt Opus 52. Zu fragen ist, ob das fünfteilige und symmetrische Akkordmodell, das ein Palindrom darstellt, womöglich eine Chiffre für den Namen Reger ist, der ebenfalls die Struktur eines Palindrom aufweist.

Reger hat sich nirgendwo in diesem Sinne geäußert, doch ist die Analogie zwischen beiden Palindromen evident. Zu folgern wäre demnach: Fünfteiligkeit, verbunden mit der Struktur eines Palindrom, wäre demnach immer ein Synonym für den Namen Reger.

Man könnte nun fragen:

Wenn man die Formulierung aus Opus 52, 1 kennt als
fis-Moll – e-Moll – d-Moll – e-Moll – fis-Moll
und aus Opus 52, 2 sowie Opus 52, 3 kennt als
e-Moll, d-Moll, c-Moll, d-Moll, e-Moll –
gibt es womöglich einen weiteren derartigen Schritt als
d-c-b-c-d?

Ja, es gibt ihn. Man begegnet ihm in Regers erster Choralphantasie *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27 in der großformalen Konstruktion der Tonarten
D-Dur – C-Dur – B-Dur – C-Dur – D-Dur.
Diese Schritte werden dort weiter überhöht zu
D-Dur – B-Dur – Fis-Dur – B-Dur – D-Dur
und zu
C-Dur – Fis-Dur.

Die erste Choralzeile der zweiten Choralphantasie beginnt mit der Tonfolge

f – g – a – g – f
Freu dich sehr, o mei[-ne Seele]

In der vierten Choralphantasie *Straf' mich nicht in deinem Zorn* wählt Reger für den Schlussteil als figurierendes Element genau diese Choralzeile *Freu dich sehr, o meine Seele* und führt sie nun mit folgendem Text zusammen:

Heilger Geist, sei gepreist, hoch gerühmt, geehret, dass du mich erhöret.

Mit diesen Worten endet Regers vierte Choralphantasie.

Konzert V
Zuspitzung

Symphonische Phantasie und Fuge op. 57

Praeludium und Fuge E-Dur op. 56, 1
Praeludium und Fuge d-Moll op. 56, 2

Zweite Sonate d-Moll op. 60
Improvisation – Allegro con brio (ma non troppo vivace)
Invokation – Grave con duolo (doch nicht schleppend)
Introduktion und Fuge – Allegro assai, Allegro energico

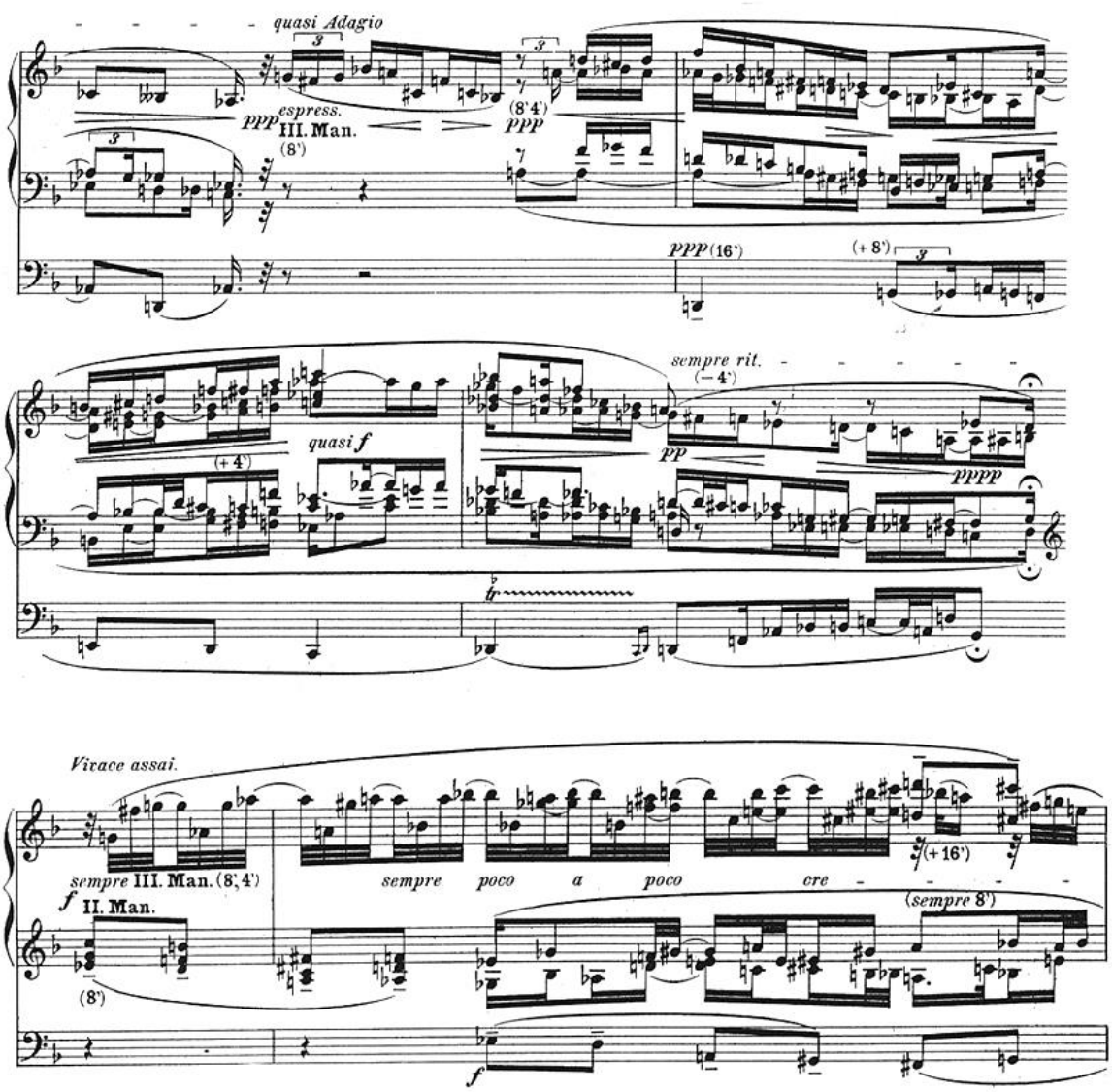
Noch einmal komponiert Reger eine Phantasie. Sie bekrönt die lange Reihe von Opus 7/2, 27, 29, 30, 33/1, 40/1 und 40/2, 46, 52/1, 52/2, 52/3 als „Regers Zwölfte", nun „Symphonische" genannt. Auch heute, nach Hör-Erfahrungen der zweiten Wiener Schule und der Avantgarde vermag dieses Werk noch immer zu provozieren. Im Reger-Jahr 1973 war Regers Symphonische Phantasie und Fuge für den Interpreten Werner Jacob und den Komponisten Bengt Hambraeus Ausgangspunkt für eine Neuorientierung der Reger-Interpretation im Sinne originaler Tempobezeichnungen im Gegensatz zu der von Karl Straube begründeten Tradition. Hinzu kommt der Ort der Auseinandersetzung mit dem, was im 19. Jahrhundert bis hin zu Schönberg (siehe dessen Abhandlung *Brahms the Progressive*) immer wieder als *musikalische Prosa* umkreist wird, sei es in musikästhetischen Auseinandersetzungen oder als Komposition. Es geht um die Befreiung von der Fessel periodischer Melodie- und Phrasenbildung. Das Interesse gilt der Unvorhersehbarkeit. Sie stiftet eine neue Art der Präsenz, der Gegenwärtigkeit. Das handwerkliche Mittel ist die für den Hörer unvorhersehbare Abfolge kürzerer, längerer, extrem kurzer und lang anhaltender

musikalischer Ereignisse und der zugehörigen Phrasenbildung. Genau hier berührt sich auf überraschende Weise Regers Komponieren mit dem Faszinosum des Stylus phantasticus der Italiener des frühen 17. Jahrhunderts. Über diesen Stil sagen Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts direkt oder sinngemäß: *Der Takt hat Feyerabend.*

Regers Symphonische Phantasie und Fuge ist ein radikales Werk – warum? Weil sich Akkordverbindungen, die im langsamen Tempo gut nachvollziehbar sind, nun in ihrer Abfolge derart beschleunigen, dass traditionelle Hörgewohnheiten zeitweise außer Kraft gesetzt sind und der Raum aus *zwölf nur aufeinander bezogenen* Tönen, der „kein Oben und Unten mehr“ kennt – also die Zwölftonmethode Arnold Schönbergs – zum Greifen nahe ist.

Unmittelbar verwandt mit der zweiten Wiener Schule ist Regers Arbeit mit einem Viertonmotiv aus den absteigenden Intervallschritten kleine Sekund, Quart, kleine Sekund.

Symphonische Phantasie und Fuge op. 57:
Übergang zum Seitenthema der Phantasie (quasi Adagio, ppp) und zum Durchführungsteil (Vivace assai, f). Dort wird erstmals deutlich das Viertonmotiv hörbar (c‘‘-h‘-fis‘-f‘ und es‘-d‘-a-as).



Setzt man dieses Motiv dreimal sequenzierend im Abstand der kleinen Sekund aneinander, so ergibt sich daraus eine Reihe aus zwölf verschiedenen Tönen. Die rapide zeitliche Beschleunigung, die Verdichtung zum zwölftönigen Raum und das Moment der musikalischen Prosa werden zu Zuspitzungen, die bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts vorausgreifen.

Bei alldem wahrt Reger zwei traditionelle Schichten: Der Aufbau seiner Akkorde bleibt auf das Dur-Moll-System bezogen; der großformale Ablauf ist der A-B-A-Form verpflichtet. Diese Form entspricht dem traditionellen Schema der Sonatenhauptsatzform aus Exposition, Durchführung und Reprise. Hieraus generiert Reger künftig in aller Regel seine musikalischen Verläufe. Allerdings variiert er auch hier gerne, so insbesondere in der symphonischen Fuge. Einem regulären ersten Großabschnitt über das erste Fugenthema folgt ein zweiter als eine Art „langsamer Satz“ über das zweite Fugenthema (*un poco meno messo*). Ein dritter Abschnitt nimmt die Stelle des Scherzo ein (*Tempo primo – Allegro brillante e vivacissimo*). In ihm wird das zweite Fugenthema nun in gegenteiligem Affekt durchgeführt. Es folgt der finale Abschnitt (*Tempo primo*), der Reprise von Abschnitt 1 ist und die nun Zusammenführung der beiden Themen bringt, die in den Teilsätzen 1, 2 und 3 zunächst getrennt durchgeführt wurden.

Die beiden Themen der symphonischen Fuge werden nicht nur auf der Ebene des Tempos zunächst kontrastiert, dann auf gleicher Tempoebene hörbar und schließlich enggeführt. Es besteht zwischen ihnen auch eine Reihe subtiler Verbindungen. Folgende Verbindung sei besonders hervorgehoben:

Symphonische Fuge in op. 57

Themenkopf in Thema I	Beginn des Thema II
d-e-fis-e-d	d-cis-c-h-ais-h-c…cis-d

Reger komponiert sein Opus 57 als nächstes großes Orgelwerk, den drei Choralphantasien Opus 52 folgend. Das integrale Akkordmodell der drei Choralphantasien erklingt zu *Beginn* der zweiten Choralphantasie und wird an ihrem *Ende* emphatisch überhöht.

Im Beginn und Ende in der Choralphantasie *Wachet auf! ruft uns die Stimme* op. 52/2 erkennt man Ausgangs- und Endpunkt eines Modells, das, was den Ausgangspunkt betrifft, vertikal und horizontal spielbildlich angelegt ist:

h-d‘-es‘-d‘-h‘	Diskant	e‘‘-gis‘‘-h‘‘-h‘‘-e‘‘‘
E-D-C-D-E	Bass	E - Dis-D - C-D-E

h-d-es-d-h
r – e – g – e - r
op. 52/2
e-d-c-d-e

d-e-fis-e-d
r-e-g-e-r
op. 57 (2)
d-c-ais-c-d
c-h-ais-h-c

Freu dich sehr, o meine Seele
f-g-a-g-f
r-e-g-e-r
op. 30

Schmücke dich, o liebe Seele
gis-fis-e-fis-gis
r-e-g-e-r
Motto in op. 16, 4
und fünftes der elf Choralvorspiele von
Brahms

In der Zweiten Sonate folgt Reger einer anderen Fragestellung: Nun ist Klarheit und vierstimmig geführter Satz ein Ziel. Doch Klarheit gehört eher in den Bereich des Erhofften, das Bewusstsein um Gefährdung und potentielles Umschlagen-Können als Krisis bleibt dennoch Punkt 1 der Regerischen Agenda. Diese Agenda – man denke insbesondere an Gustav Mahlers Schilderungen des Grotesken – korreliert zu den existentiellen Grunderfahrungen einer Zeit des heraufziehenden industriellen, gesellschaftlichen und künstlerischen Wandels und ihrer Entfremdungen.

Doch Krisis und Katharsis sind seit der griechischen Antike unverzichtbarer Bestandteil jeglicher Art von Dramaturgie. Weil Regers Musik diese Art der Erfahrung, die sich auf Krisis und Katharsis hin zuspitzt, zutiefst innewohnt, wird sich Reger demjenigen, der dies auch als seine eigene existentielle Erfahrung erkennen kann, erschließen. Es ist bedauerlich, dass Reger, wie es derzeit der Fall zu sein scheint, nur von wenigen erkannt wird. Doch es spielt letztlich keine Rolle, ob es wenige sind oder viele: Sein Werk besteht und sein Werk wird bleiben, denn es ist aus existentieller Erfahrung hervorgebracht.

> *…ich bitte um's Wort…*
> Ich habe das Bedürfnis, Reger nun in diesen Kontext hinein das Wort zu erteilen. Ich zitiere aus Fritz Stein, Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienen Werke von Max Reger, Leipzig 1953, S. 515:
>
> [*Anlässlich des 46. Tonkünstlerfestes des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" in Zürich fand am 30. Mai 1910 die U r a u f f ü h r u n g von Regers K l a v i e r q u i n t e t t op. 113 statt. In der Festnummer der Zeitschrift: Die Musik" (IX. Jahrg. 1909/10, Heft 16, S. 248), in der die meisten Komponisten langatmige, bis zu 4 – 8 Seiten umfassende Analysen ihrer uraufgeführten Werke veröffentlichten, schrieb Reger:*]
> *„Das Werk hat natürlich vier Sätze, welche Tatsache in meiner Vielschreiberei begründet ist. Das Larghetto (dritter Satz) geht ziemlich langsam; die anderen drei Sätze nimmt man nach altem Gebrauch natürlich schneller. Doch man kann es bei diesem Werke auch umgekehrt machen, - diese Musik wird immer schrecklich klingen. Tonart d-moll, - für welche äußerst verwegene Behauptung ich keine Garantie übernehme. Themen aufzuführen ist zwecklos, da diese doch niemals zu hören sind. Eine verehrliche Polizei wird hiermit aufmerksam gemacht, dass ich gerade in diesem Werke – wie leider schon so oft – ganz entsetzlich gestohlen habe. Von Fugen und ähnlichem Unfug habe ich jedoch – merkwürdigerweise – abgesehen.*
> *Max Reger*
> *P.S. Sollte die Harmonik nicht immer ganz bazillenfrei sein, so bitte ich alle*

tonalen Keuschheitsapostel um gütige Vergebung“

Konzert VI

Wie im Himmel so auf Erden

Zwölf Stücke op. 59

1 Praeludium e-Moll	12 Te Deum laudamus
2 Pastorale F-Dur	11 Melodia B-Dur
3 Intermezzo a-Moll	10 Capriccio Fis-Dur
4 Kanon E-Dur	9 Benedictus Des-Dur
5 Toccata d-Moll	8 Gloria D-Dur
6 Fuge D-Dur	7 Kyrie e-Moll

Krisis und Katharsis: Anders kann Leben nicht anders werden.

Ein Präludium beginnt. Wie beginnt es? – Es beginnt mit den Akkorden e-Moll, D-Dur und C-Dur. Es beginnt demnach, wie auch die Choralphantasie *Wachet auf! ruft uns die Stimme* begann und doch beginnt es anders: Nicht pianississimo, sondern fortissimo, nicht in tiefster Lage, sondern in höchster Lage, nicht langsam, sondern rasch. Den Akkorden e-Moll, D-Dur und C-Dur folgen weitere Akkorde. Dabei steigt die Musik tiefer und tiefer – in der Choralphantasie *Wachet auf! ruft uns die Stimme* befreite sich die Musik allmählich aus der Dunkelheit der tiefsten Lage, stieg höher und höher. Was also geschieht in diesem Präludium? Was will es uns zeigen? Welches Bild wird hier entfaltet?

Dem Präludium folgt eine Pastorale. Sie beginnt, indem sich zu einem Basston F dessen Teiltöne einstellen und sich aus den natürlichen Obertönen der Dreiklang bildet. Bei der Deutung einer Pastorale stehen wir auf festem Boden: Eine Pastorale besingt in der Gegenwart von Schafen, Hirten und Engeln, Maria und Joseph, Ochs und Esel, den heiligen drei Königen (den drei Weisen aus dem Morgenland) das neugeborene Jesuskind – wer ist das Jesuskind? Es ist, wie Jesaja sagt, das Reis, das aus einer Wurzel aufschießt und Retter, Heiland und Erlöser ist.

Der Pastorale folgt ein Intermezzo. Ein Zwischenspiel. Bei der Deutung eines Intermezzo stehen wir nicht mehr, wie noch zuvor bei der Pastorale, auf festem Boden. Wohl vernehmen wir, dass Motive und Rhythmen der Pastorale hier aufgegriffen und fortgesponnen werden, doch was will uns das zeigen? Eines ist zumindest deutlich: Das Intermezzo deutet auf uns, ausgehend vom Kind in der Krippe.

Dem Intermezzo folgt ein Kanon. Zwei Stimmen folgen einander im zeitlichen Abstand von zwei Vierteln und im intervallischen Abstand von zwei Ganztönen. Dazu erklingt eine frei geführte Bassstimme. Die führende Stimme ist im Diskant, die antwortende im Alt. Soweit erscheint das Konstrukt einfach und klar. Doch über diese Klarheit legt sich ein Schleier. Diesen Schleier nenne ich *inszenierte Desorientierung*. Der Schleier würde nicht entstehen, wenn Reger den Kanon in einem 2/4-Takt notiert hätte. Doch Reger wählt den ¾-Takt. Damit wird jede erste Zählzeit bei der Beantwortung zur dritten, jede zweite zur ersten, jede dritte zur zweiten Zählzeit. Zusätzlich schreibt Reger vor, dass die führende Stimme im Diskant klangfarblich nur mit Grundregistern erklingen soll; die antwortende Stimme im Alt aber soll

zusätzlich zum Grundregister noch ein oktavierendes Register erhalten. Der Alt erklingt demnach zugleich *unterhalb* w i e a u c h *oberhalb* des Diskant.

> Was tut bei alldem der Hörer? Der Kanon nimmt seinen Lauf. Anfangs scheint alles einfach und klar. Doch dabei bleibt es nicht. Zweifel stellen sich ein: Welche von beiden ist nun gerade die führende Stimme, welche von beiden folgt? Bereits jetzt ist das so einfache Konstrukt zerstört, denn wo kein Kanon mehr wahrgenommen wird, existiert er im Bewusstsein des Hörers auch nicht mehr – und doch ist er ja da. Einmal lüftet sich der Schleier: Eine Reprise tritt ein. Noch einmal darf man gedanklich neu einsteigen. Ob es wohl diesmal gelingen wird, den Kanon zu verfolgen?

Wenn sich der Schleier hebt, sind von 24 Takten, die der Kanon insgesamt umfasst, 15 Takte vergangen, 9 weitere Takte werden folgen. 15 zu 9 = 5 zu 3. Die Verhältnisse 1 zu 2 zu 3 zu 5 zu 8 zu 13 zu 21 formen sich zum Goldenen Schnitt. Fünfter Teilton zum dritten Teilton: So begann das zweite Stück des Zyklus, die Pastorale. Und so beginnt auch das zweitletzte Stück, die Melodia.

Wenn der Kanon beginnt, hört man im Diskant als ersten Ton ein gis‘. Wenn die antwortende Stimme im Alt einsetzt, hört man als ersten Ton ein e‘; doch dieser Ton erklingt – so schreibt es der Komponist vor – in oktavierender Registrierung als e‘ und e‘‘. gis‘ zu e‘‘ ist Terz zu Oktav ist fünfter Teilton zu achtem Teilton ist Goldener Schnitt – *it’s philosophy.*

> Was geschieht, während Sie diesen Text lesen? Sie versuchen, sich die Musik vorzustellen und sie versuchen, sich vorzustellen, was es bedeutet, wenn dies alles zugleich stattfindet. Nun wird ihnen schwindlig. Aber dies ist Musik. It’s philosophy. Während wir nachdenken über das, was geschieht, halten wir die Zeit an. Wenn wir während des Musikhörens nachdenken, können wir das Musikstück aber nicht anhalten. Es wird uns demnach immer auf’s Neue etwas entgehen. Wir schaffen es nicht. Diese Erfahrung lehrt uns, was es heißt, *desorientiert* zu sein. Meiner Meinung nach schafft Reger in seinem Werk Inszenierungen, um uns zu lehren, wie wir mit der uns eigenen Desorientiertheit umgehen können.
> *Der längste Psalm der Bibel, Psalm 119, entfaltet in 22 Gruppen zu je acht Versen alle zweiundzwanzig Buchstaben des hebräischen Alphabets, immer ausgehend von einem nächsten Buchstaben. Der Psalmist wird nicht müde, die Ordnungen Gottes und die Weisheit seines Wortes zu preisen. Doch im allerletzten 176sten Vers bekennt der Psalmist: ICH BIN WIE EIN VERIRRTES UND VERLORENES SCHAF; HERR, SUCHE DEINEN KNECHT, DENN ICH VERGESSE DEINE GEBOTE NICHT.*

Auf den Kanon folgt eine <u>Toccata</u>. Wir erkennen nun: Ein Kreis hat sich geschlossen. Der Kreislauf beginnt mit einem Präludium und schließt mit einer Toccata, sodass Praeludium und Toccata gleichsam in Eins fallen. Dazwischen liegen mit Pastorale und Kanon zwei zarte Stücke in Triogestalt. Zu Beginn der Pastorale erklingen die Teiltöne 1, 3 und 5; die 24 Takte des Kanons sind geteilt im Verhältnis 1 zu 5 zu 3. Pastorale und Kanon umschließen das mittlere der fünf Stücke, das Intermezzo.

In Konzert 3 haben wir erfahren, wie Reger aus der Abfolge e-Moll – d-Moll – c-Moll – d-Moll – e-Moll den Nukleus seines Opus 52 formt. Nun begegnen wir dieser Struktur wieder, aber in gänzlich anderer Gestalt. Könnte nun wohl gelten:

e-Moll – d-Moll – c-Moll – d-Moll – e-Moll

r *e* *g* *e* *r*

Präludium Pastorale Intermezzo Kanon Toccata

?

Auf die Toccata folgt eine Fuge. Nun zeigt sich: Kaum hat sich ein Kreis geschlossen, wird er bereits wieder aufgesprengt. Doch zugleich zeigt sich: Die Formgebung Toccata und Fuge ist organistisches Grundrepertoire. Die Toccata steht für die freie, die Fuge für die gebundene Art der Faktur eines Satzes. Viele weitere Gegensätze, die zwischen der Toccata d-Moll und der Fuge D-Dur bestehen, könnten angefügt werden. Reger setzt hier ein Paar aus Toccata und Fuge und doch ist zwischen Toccata und Fuge ein großer Schnitt, denn mit der Toccata hat sich ein Kreis geschlossen und nun geschieht etwas qualitativ Neues. Hier begegnen wir dialektischer Formgebung.

Reger lässt die Fuge sehr zart beginnen. Damit deutet er an, dass man die Form auch so begreifen könnte: Die zarten Stücke sind die Stücke 2, 4 und 6, die kraftvollen die Stücke 1, 3 und 5. Das Thema spannt er zwischen Grundton, Terz und Oktav aus – genau so ist die Struktur des vierten Stückes, des Kanon E-Dur, klanglich beschaffen.

Die Fuge nimmt dann einen sehr spannenden Verlauf: Sie überholt sich selbst.

Wie gelingt dies? Reger macht nach zartem und ruhigem Beginn von zwei Arten der Steigerung Gebrauch: Er crescendiert und er accelleriert. In dem Augenblick, in dem die Fuge etwa das Doppelte des Anfangstempos erreicht hat, setzt nun das Thema in seiner Vergrößerung ein. Bezogen auf den inzwischen erreichten Grad an Beschleunigung wirkt dieser Themeneinsatz spürbar langsam. Doch gleichzeitig vernimmt man auch die rasche, im Accelerando beschleunigte Version des Themas. Das auf das Doppelte vergrößerte Thema entspricht in etwa dem Anfangstempo der Fuge. Weil man meint, man erlebe nun den Anfang ein zweites Mal und doch genau weiß, dass man sich in voller Fahrt mitten auf einer Reise befindet, stellt sich eine Art Déjà-vu ein – und man spürt, wie sich das Stück nun sich selbst begegnet und sich selbst gleichsam überholt. Auch hier könnten wir nun fragen, was uns dies lehrt.

Reger schrieb sein Opus 59 in zwei Wochen nieder: In sechs Werktagen der ersten Woche erstanden die ersten sechs, in den sechs Werktagen der zweiten Woche die zweiten sechs Stücke.

Nach einem Tag der Ruhe und der inneren Einkehr beginnt nun der Seconda Pars – Reger sagt schlicht: Heft 2.

Nehmen wir also das Heft nun neu in die Hand – nein: Nehmen wir nun ein neues Heft in die Hand. Es erklingt ein Kyrie eleison. Wenn wir den Herrn um sein Erbarmen bitten, ist das dann nicht so, als würden wir sagen: *Ich bin wie ein verirrtes und verlorenes Schaf; Herr, suche deinen Knecht, denn ich vergesse deine Gebote nicht* (Ps. 119, 176)?

Viele Überlegungen können sich nun anschließen: Die Bezugnahme des Themas auf das Lied *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*; die Rückung der fallenden Quinte h-e zur fallenden Quinte cis‘-fis und die Beantwortung anhand einer fallenden Quint a‘-d‘, die zur fallenden Quinte h‘-e‘ gerückt wird; das h-cis-a-h als Variante von h-c-a-b / b-a-c-h; das h-cis-a-h als Zitat des Schlusses der Fuge e-Moll aus Opus 16, Regers erster Suite.

Formal korrelieren Fuga D-Dur (Nr. 6) und das Kyrie eleison e-Moll (Nr. 7) anhand des leisen Beginns, auf den in beiden Stücken Crescendo und Accelerando folgen. Im Gegensatz zu dem ekstatischen Schluss der Fuge D-Dur endet das Kyrie leise. Im Schluss des Kyrie begegnen wir einem weiteren Zitat: Reger stellt den Hörer gleichsam an den Schluss der Introduktion zu seiner Choralphantasie *Wachet auf! ruft uns die Stimme* op. 52, 2 – er stellt ihn also im Geiste dorthin, wo noch – wie Reger selbst zu Opus 52, 2 sagt – Friedhofsruhe herrscht, bis dann die Stimme des Engels erschallt, um die Toten zu erwecken.

Auf das Kyrie eleison folgt das Gloria in excelsis: Wir werden nun, ausgehend von diesem Gloria-Stück, eines vielfachen Brückenschlages gewahr:
a) Das Kyrie, das soeben zu Ende ging, bezieht sich formal zurück auf Fuga D-Dur;
b) das Gloria, das nun beginnt, erklingt in gleicher Tonart wie Fuga D-Dur;
c) Wie Toccata und Fuge ein Paar bilden, so versteht man Kyrie und Gloria als Kurzmesse, als Missa brevis;
d) das Gloria ist das erste Stück einer weiteren Folge von insgesamt fünf Stücken in symmetrischer Anordnung, die nun lautet:

Gloria in excelsis Benedictus Capriccio Melodia Te Deum laudamus.

Diese Folge lässt uns den Vergleich ziehen zu

e-Moll – d-Moll – c-Moll – d-Moll – e-Moll

r *e* *g* *e* *r*

Präludium Pastorale Intermezzo Kanon Toccata.

e) Mit dem Kyrie e-Moll und seinem Thema h-e-h-c‘-cis‘-fis nimmt der Seconda Pars in seinem Beginn Bezug zu Präludium e-Moll und dessen Beginn e-Moll – D-Dur – C-DurS als Beginn des Prima Pars.

Wie im Prima Pars auf das Präludium die Pastorale folgt, in der die Geburt des Jesuskindes besungen wird, so folgt nun im Seconda Pars auf das Kyrie eleison das Gloria in excelsis.

f) Die Stücke Fuga D-Dur und Kyrie eleison werden zu einer Mitte, die umgeben ist von zwei konzentrischen Kreisen der Stücke 1 bis 5 und der Stücke 8 bis 12:

			1						12		
			Präludium						Te Deum laudamus		
2 Pastorale	3 Intermezzo	4 Kanon		6 Fuge	7 Kyrie		9 Benedictus	10 Capriccio		11 Melodia	
		Toccata								Gloria	
		5							8		

Auf das Gloria lässt Reger das Benedictus folgen. Reger trifft also eine höchst subjektive Entscheidung in der Auswahl von drei Stücken aus dem Ordinarium Missae. Im Beginn des Stückes werden die beiden Töne des‘‘‘- a‘‘ im Pianissimo hörbar. Bezieht man diese zurück auf das vorangegangene D-Dur, so glaubt man zunächst die Töne cis‘‘‘-a‘‘ zu hören. Erst durch die weitere Fortschreitung zu b‘‘-f‘‘ wird deutlich, dass die große Terz, die man zu hören glaubte, in Wirklichkeit eine verminderte Quart darstellt. In nahezu identischer Weise setzt Johann Caspar Ferdinand Fischer in seiner *Ariadne musica* 1702 – dem Vorgängerwerk von Bach Wohltemperiertem Klavier – die Tonarten C-Dur und cis-Moll in Beziehung oder es verwandelt Bach in seiner Fantasie g-Moll die Töne fis-d der Tonart D-Dur in die Töne ges-d-(es) der Tonart es-Moll. Warum geschieht dies? Für Fischer und Bach wird man darin die göttliche – reine – und die menschliche – defiziente – Natur, die in Christus eins wird, ausgedrückt sehen dürfen. Beim Kommentar zu Regers Variationen und Fuge fis-Moll op. 73 werde ich hierauf zurückkommen.

Ein Wort zum Mittelteil des Benedictus. Ein Thema, das dem siebten Stück Kyrie eleison verwandt ist, wird in einem kurzen Fugato durchgeführt. Es vertritt das *Osanna in excelsis*. Der Erbarmensruf des Kyrie verwandelt sich in den Sanctusruf vor Gottes Thron.

Auf das Benedictus Des-Dur folgt das Capriccio G-Dur. Dieses Stück trägt die Tempobezeichnung Prestissimo assai. Damit ist ein maximal rasches Tempo vorgeschrieben. Man kann wohl nicht umhin, aus dieser Anweisung zu folgern, alles zu unterlassen, was gemeinhin zum guten Musizieren gehört (sofern das Wort Musik von dem Wort Muse abgeleitet wird). Statt eine Phrase an- und abschwingen zu lassen, soll nun Atemlosigkeit, bizarres Hin-und Herhasten, maximale Ruhelosigkeit praktiziert halten. Im Mittelteil zeigt das Notenbild einen Choralsatz. Reger’s Anweisung: L’istesso Tempo – dasselbe Tempo: Prestissimo assai. Wenn man darum weiß, dass ein Choral von Organisten des 19. Jahrhunderts zuweilen *der langsamste aller denkbaren Gesänge* genannt wird, dann ist deutlich, dass Reger hier eine Groteske inszeniert: Einen Taumel, einen Hexensabbat. Die Sinfonik stellt hierfür einen Ort bereit: Das Scherzo. Einst als galantes Menuet gedacht, nimmt das Scherzo – man denke an Symphonie fantastique von Hector Berlioz – die Rolle des Taumels, des Karnevals, des Tumultes, des Spuks ein. Der Gipfel der Groteske ist erreicht, wenn Reger an den Schluss des Stückes, der im Organo pleno gipfelt, die Anweisung setzt: *Sempre non ritardando al fine.* Hier ist Fanalität in ihrer gnadenlosen Facette inszeniert.

Fallbeil – Game over.

> 1898 komponiert Reger als eines seiner ersten Stücke in Weiden: „An der schönen blauen Donau“. Improvisation für Klavier zu zwei Händen über den Walzer von Richard Strauß (ohne Opuszahl).
> Tonart: Des-Dur.
> Die Einleitung ist überschrieben: A Capriccio (Presto assai).
>
> Der Takt des Capriccio G-Dur aus op. 59, das dem Benedictus Des-Dur folgt ist eine ständige Aneinanderreihung des Walzertaktes.
>
> Das eine Stück ist eine Improvisation, das andere eine messerscharfe Inszenierung.
>
> Das eine Stück steht am Anfang, das andere am Ende der Schaffenseruption Weiden 1898 bis 1901.

Auf das Capriccio folgt Melodia. Ein getragenes Stück mit Solo-Cantilene wird im Rhythmus einer Sarabande hörbar. Der erste Akkord dieses zweitletzten Stückes erklingt wie der Anfang des zweiten Stückes: Die Teiltöne 1, 3 und 5 formen erneut den Naturklang des Dreiklangs. Auf großformaler Ebene kann man nun vollends die Zusammengehörigkeit der Stücke Nr. 2 und 4 sowie 9 und 11 erkennen. Diese vier allesamt zarten Stücke lassen sich jeweils als Trio verstehen. Jedes dieser Stücke eröffnet so, dass die Terzlage des Dreiklangs exponiert wird. Wenn Melodia B-Dur ein Kunstlied wäre und einen Text hätte, so könnte sein Titel lauten:

Auf dem Kirchhof.

Im Kommentar zum Gloria-Stück habe ich sechs „Brückenschläge“ benannt, die dann sichtbar werden, wenn man das Gloria-Stück zum Ausgangspunkt nimmt. Ein siebter kann nun angefügt werden:
g) Eine vollständige Symmetrie der zwölf Stücke wird dann sichtbar, wenn man die Stücke 1 und 12, 2 und 11, 3 und 10, 4 und 9, 5 und 8 sowie 6 und 7 auf einander bezieht.

Der Melodia folgt das Te Deum laudamus. Schon einmal arbeitete Reger dieses gregorianische Initium aus, nämlich in seinem zweiten Orgelstück Opus 7/2. Reger zieht also, soweit wird man gehen dürfen, Bilanz über sein bisheriges Schaffen. In dieser Te-Deum-Komposition kommen also nicht nur zwölf Stücke des Opus 59 an ihr Ziel, sondern insgesamt 41 Werke:

3	Drei Stücke op. 7	Praeludium und Fuge, Te Deum, Fuge d-Moll
4	Erste Suite op. 16	Introduction und Fuge, Adagio assai, Intermezzo, Passacaglia
1	Op. 27	Phantasie über den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*
1	Op. 29	Phantasie und Fuge c-Moll
1	Op. 30	*Freu‘ dich sehr, o meine Seele*
1	Erste Sonate op. 33	Phantasie, Intermezzo, Passacaglia
2	Op. 40, 1	*Wie schön leucht’t der Morgenstern*
	Op. 40, 2	*Straf mich nicht mit deinem Zorn*
1	Op. 46	Phantasie und Fuge über b-a-c-h
6	Sechs Trios op. 47	Canon, Gigue, Canzonetta, Scherzo, Siciliano, Fuge
3	Op. 52, 1	*Alle Menschen müssen sterben*
	Op. 52, 2	*Wachet auf! ruft uns die Stimme*
	Op. 52, 3	*Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud‘*
5	Op. 56	Fünf Präludien und Fugen
1	Op. 57	Symphonische Phantasie und Fuge
12	Op. 59	Zwölf Stücke

Bis einschließlich op. 46, Regers Phantasie und Fuge über b-a-c-h, zählt man 14 Werke; bis op. 59 zählt man 41 Werke.

Konzert VII
Inszenierte Desorientierung

Zehn Stücke op. 69
1 Praeludium e-Moll – Con spirito (allegro)
2 Fuge e-Moll – Allegretto con moto, sempre leggiero
3 Basso ostinato e-Moll – Con moto
4 Moment musical D-Dur – Andantino con moto, Quasi piú mosso, Tempo primo
5 Capriccio d-Moll – Vivacissimo

6 Toccata D-Dur – Con spirito (vivace)
7 Fuge D-Dur – Vivace e brillante
8 Romanze g-Moll – Andante (nicht schleppend)
9 Praeludium a-Moll – Con moto (nie schleppend)
10 Fuge a-Moll – Allegro moderato (ma con moto)

Variationen und Fuge über ein Originalthema op. 73

Inszenierte Desorientierung – dieses Wort bringe ich hiermit ein in die Diskussion um Regers Orgelschaffen. Wie komme ich zu diesem Ausdruck?

> *„Das Werk hat natürlich vier Sätze, welche Tatsache in meiner Vielschreiberei begründet ist. Das Larghetto (dritter Satz) geht ziemlich langsam; die anderen drei Sätze nimmt man nach altem Gebrauch natürlich schneller. Doch man kann es bei diesem Werke auch umgekehrt machen, - diese Musik wird immer schrecklich klingen. Tonart d-moll, - für welche äußerst verwegene Behauptung ich keine Garantie übernehme. Themen aufzuführen ist zwecklos, da diese doch niemals zu hören sind. Eine verehrliche Polizei wird hiermit aufmerksam gemacht, dass ich gerade in diesem Werke – wie leider schon so oft – ganz entsetzlich gestohlen habe. Von Fugen und ähnlichem Unfug habe ich jedoch – merkwürdigerweise – abgesehen.*
>
> *Max Reger*
>
> > *P.S. Sollte die Harmonik nicht immer ganz bazillenfrei sein, so bitte ich alle tonalen Keuschheitsapostel um gütige Vergebung“*[3]

Es geht mir darum, dass das Unverständnis, das einem Kunstwerk zuweilen entgegenschlägt, verschiedene Wurzeln haben kann; davon ist eine – wie ich meine – : Die Kunst der *inszenierten Desorientierung*. Es ist ein großer Unterschied, ob man, wenn sich einem Musikstück gegenüber Unverständnis breit macht, dies unwillkürlich dem Komponisten anlastet oder ob man erkennt, dass Teil des künstlerischen Konzeptes die Inszenierung von Ironie, Irrtum, Groteske und Desorientierung ist und ob man dann bereit ist, anzunehmen, dass der Komponist bei alldem nicht boshaft handelt, sondern dass er uns damit etwas Grundsätzliches aufzeigen und lehren möchte.

[3] Kommentar zur Uraufführung des Klavierquartett op. 113 in der Festnummer der Zeitschrift „Die Musik“ (IX. Jahrg. 1909/10, Heft 16, S. 248)

Im Folgenden geht es um Spielarten inszenierter Desorientierung. In Opus 59 macht sich für mein Dafürhalten eine Spielart dieser Inszenierung zunächst am vierten Stück Kanon E-Dur fest. Es geht dabei um die Vermeidung des 2/4-Taktes, wo es doch ein Leichtes gewesen wäre, den Abstand der kanonisierenden Stimmen von zwei Viertel mit dem Taktmaß zu synchronisieren. Eine weitere Spielart macht sich fest am zehnten Stück Capriccio G-Dur. Dort hat man es mit der bewusst überzogenen Forderung nach schnellstmöglichem Tempo, der Vermeidung konventioneller Formen von „Musikalität“ wie insbesondere der Vermeidung eines Schlussritardando zu tun.

In Opus 73 macht sich eine weitere Spielart inszenierter Desorientierung fest: Die Vermeidung des Wortes *Introduktion* im Titel des Werkes.

> Sie hören also nun dieses Werk, das den Titel *Variationen und Fuge über ein Originalthema* trägt. Sie gehen völlig zurecht von der Annahme aus, dass das Originalthema zu Beginn des Werkes vorgestellt wird. Auch wenn dieses Originalthema äußerst kleingliedrig daher kommt, schöpfen Sie noch keinen Verdacht, denn Sie trauen Reger durchaus zu, dass er ihnen eben hier etwas als Thema ausgibt, das sich recht bald dem Erinnerungsvermögen entzieht und sich somit als Thema eigentlich nicht eignet.
>
> Nun mehren sich aber die Zweifel. Dies ist der Moment, in dem Sie, wie auch das übrige Publikum unruhig werden, man sich flüsternd austauscht, mit den Achseln zu zucken beginnt, weil man keinen Faden mehr erkennen kann. Resignation macht sich breit und man sieht sich einmal mehr bestätigt: Schließlich handelt es sich ja um jenen Komponisten, der in seinem Opus 72 die Worte *Affe* und *Schafe* zum Thema erklärte.

Kann ein Komponist an der Verunsicherung seines Publikums interessiert sein?
JA, DURCHAUS!

Kann er wollen, nicht verstanden zu werden?
NEIN, KEINESFALLS.

Hinsichtlich der Spielart inszenierter Desorientierung á la Opus 73 ist offensichtlich, wie rasch und unvermeidlich sich Desorientierung einstellt:

> Man muss nur ein Wort nicht nennen – in diesem Fall das Wort *Introduktion.*
>
> Wüsste der Hörer, dass eine Introduktion am Anfang des Werkes steht, so würde er sich in Sicherheit wiegen. Doch selbst diese Sicherheit würde trügen, denn jegliche tonartliche Orientierung bleibt aus. Minute um Minute, sieben, acht, neun lange Minuten vergehen, bis die erste Vollkadenz in fis-Moll erklingt. Diese Vollkadenz ereignet sich, n a c h d e m soeben das Originalthema am Ohr des Hörers vorbeizog.

Aber: Wer sagt dem Hörer, dass im Meer der Scheinkadenzen und Trugschlüsse dieses eine flüchtige Mal tatsächlich die G r u n d t o n a r t erklang? Wird er durch all dies nicht tatsächlich derart abgelenkt, dass es doch viel wahrscheinlicher ist, das Thema nicht zu erkennen als es wahrzunehmen?

> Man muss kein Psychologe sein, um zu ermessen, dass der Hörer, je länger das Thema seiner Wahrnehmung nach ausbleibt, er dieses vielleicht verpasst habe. Wenn ja, dann bliebe er nun über den Gegenstand der Variationen völlig im Ungewissen. Hören im eigentlichen Sinn wäre verunmöglicht.

Ich gehe dennoch davon aus, dass der Komponist verstanden werden möchte. Was intendiert er also?

Krisis und Katharsis.

Meines Erachtens verfolgt Reger das Konzept von Krisis und Katharsis und handelt darin zutiefst humanistisch. Er lehrt den Hörer das Warten und schürt auf diese Weise Erwartung: Die Erwartung des Themas. Geht diese Erwartung in Erfüllung, dann gibt das Thema Orientierung, dann ergeben die Variationen einen Sinn. Und dann – aber nur dann – können Grade der Abweichung vom Thema ermessen werden. Das ist deshalb wichtig, weil weiterhin Desorientierung lauert: In der Mitte der Variationen wird für eine gewisse Zeit der Pfad, den das Thema vorgibt, verlassen. Ein Interludium tritt an seine Stelle.

In diesem Interludium zitiert Reger aus Bachs Fantasie g-Moll für Orgel die zentrale Stelle des Stückes: D-Dur wandelt sich dort in es-Moll. Es stellt sich hier ein, was man bereits aus dem Übergang von Gloria zu Benedictus in Opus 59 den Tönen cis-a, die sich zu des-a-(b) wandeln, entnehmen kann, sofern man nachvollzieht, dass es sich hier um die Verwandlung der großen (reinen) Terz in eine verminderte Quart handelt –

> große Terz: die göttliche – reine – Natur;
> verminderte Quart: die menschliche – defiziente – Natur.
> In Christus werden diese beiden Naturen eins.

Dem Interludium ging in der zuvor erklingenden Variation eine gewaltsam anmutende Mechanisierung des Themas voraus: Die Melodie des Themas wird seines wiegenden Charakters gänzlich beraubt und rhythmisch als eine bloße Aneinanderreihung von Sechzehnteln behandelt – Thema und Variation werden sich gänzlich fremd.

Dem Moment größter Entfremdung folgt das Interludium, also die Abwesenheit des Themas. Daraufhin kehren Elemente, insbesondere der dritte Takt des Themas wieder. Niemals seit seiner ersten Präsentation wird man der Diktion des Themas noch einmal so klar begegnen. Doch zugleich folgt Reger genau hier n i c h t dem eigentlichen harmonischen Verlauf des Themas, sondern umkreist in etlichen Wiederholungen stets nur dessen dritten Takt.

Reger: *Eine besondere Rolle spielt der melancholische dritte Takt im Thema selbst.*

> In diesem dritten Takt sehe ich zwei Zitate:
>
> > *Eine verehrliche Polizei wird hiermit aufmerksam gemacht, dass ich gerade in diesem Werke – wie leider schon so oft – ganz entsetzlich gestohlen habe.*
>
> In der Melodielinie h-cis-e-dis erkenne ich jenen Baustein, der seit der Phantasie über b-a-c-h op. 46 als Thema der Jupitersinfonie Mozarts in Regers gesamtem weiteren Schaffen bis hin zu seinen beiden letzten großen Orgelwerken Opus 127 und 135b präsent ist – das Thema des Finalsatzes der Jupitersymphonie Mozarts.

> In der Melodielinie h-cis-e-dis-cis-h-gis erkenne ich das *Credo in unum deum* aus der Messe D-Dur von Antonin Dvorak.

So ist also weiterer Diebstahl möglicherweise aufgeklärt und ebenso erscheint plausibel, auf welche Weise Reger dem Wunsch Karl Straubes nach einem *Stück für katholische Gegenden* Rechnung trägt: Mozart und Dvorak waren katholisch.

Was also könnte angesichts der Attribute der *inszenierten Desorientierung*, der Erwartung des Themas, der Unsicherheiten, dem Halt, den dann sein Eintreten vermittelt, aber andererseits dem Weg der Variationen bis hin zur völligen Entfremdung und Abwesenheit, dem Wiederauftreten, der Betonung der Aussage *Credo in unum deum* das Opus 73 Regers wohl letztlich intendieren?

> Erwartung: Advent. Originalthema: Das Kind (Wiegenlied; Ave Maria). Variationen: Der Weg ans Kreuz und mein Glaube. Fuge: Alle Kräfte greifen in einander. Ganz zu Ende: Durchbruch zu österlichem Jubel.

Opus 73 geht die Violinsonate op. 72 über *Affe* und *Schafe* voran. Dieses Werk ist ein Zeugnis für die Eskalation zwischen künstlerischem Weg, künstlerischer Sprache und dem Scheitern an Publikum und Kritik.

> *Gott lenkt; der Künstler denkt, der Kritiker henkt.*

Im Orgelschaffen Regers gehen die zehn Stücke Opus 69 seinem Opus 73 voran. Einen Schlüssel könnten die Grundtöne der zehn Stücke darstellen – sie entsprechen den leeren Saiten der Violine:

e	e	e	d	d	d	d	g	a	a
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

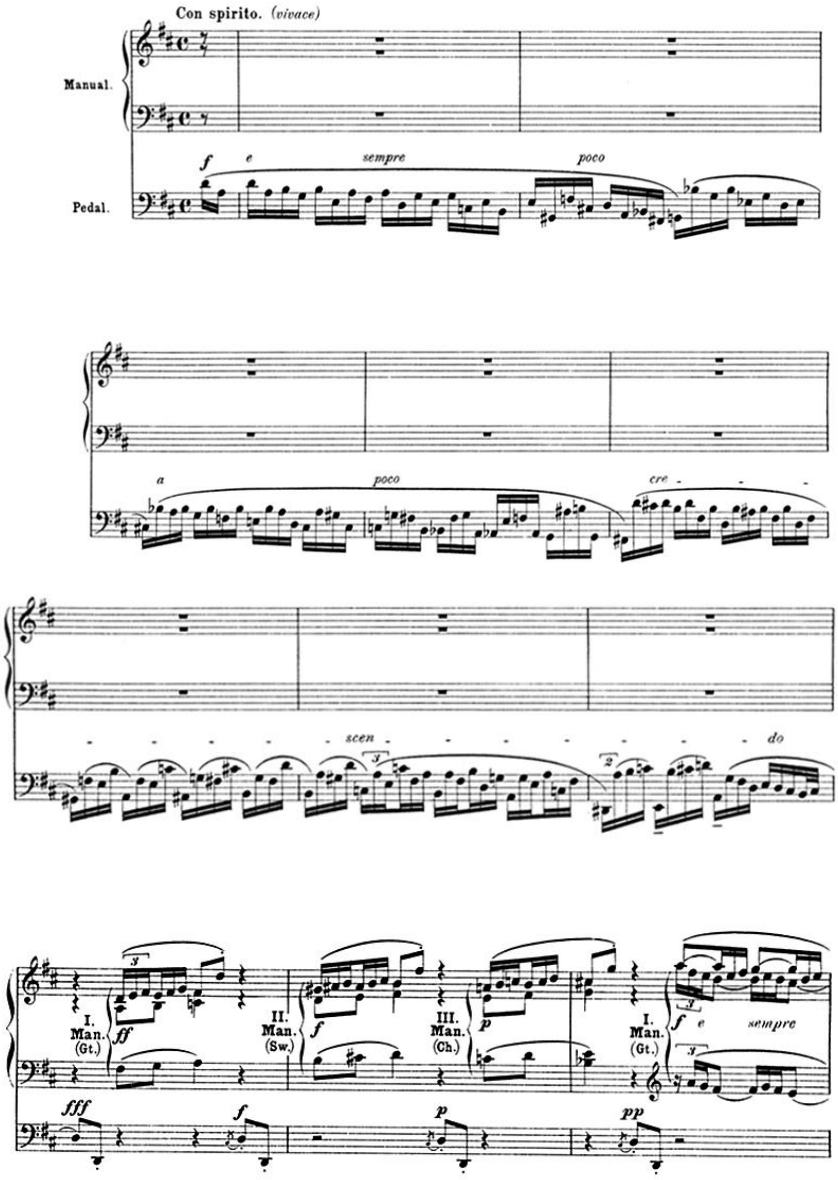
Sie zeigen in ihrer Häufigkeit die Folge 3-4-1-2. Die Zahlenfolge 3-4-1-2 könnte zur Tonfolge eines Tones h, des höheren Tones c, des tieferen Tones a und des wiederum höheren Tones b zugeordnet werden. Aus h-c-a-b würde sich im Spiegel b-a-c-h ableiten. Demzufolge ließen sich dann anhand der leeren Saiten der Violine Bachs Solo-Werke für Violine oder auch Violoncello assoziieren. Die solistischen Anfänge des fünften und des sechsten Stückes Capriccio und Toccata entsprechen dem Typus von Solowerken Bachs deutlich.

Das fünfte und sechste Stück stehen in der Mitte des Zyklus, Präludium und Fuge e-Moll zu Anfang, Präludium und Fuge a-Moll am Schluss. Ähnlich wie bei Opus 59 wird so das Gerüst einer symmetrischen Anlage erkennbar.
Fuge a-Moll stellt als letztes Stück in sehr klarer Weise den Bezug zu Fuge b-Moll aus dem Wohltempierten Klavier II her. Im Thema von Regers Fuge a-Moll belegen die Töne a-h-gis-a, dass der Bezug zu Bachs Schaffen tatsächlich als Schlüssel zum inneren Verständnis der zehn Stücke plausibel wird und die zehn Stücke ein geheimes b-a-c-h darstellen.

Doch man sollte sich nicht der Illusion hingeben, dass man nun bereits über diese zehn Stücke etwas „wisse“. Im Gegenteil: Man sollte sich wappnen. Es genügt ein Höreindruck der ersten Takte des sechsten Stückes: Dort wird ein Pedalsolo vorgetragen. In Takt 1 scheint es, dass das Hören keinerlei Mühe macht, doch bereits zum zweiten Takt hin wird alles zunehmend unklar, verwirrend. Man sehe mir die allzu blumige Ausdrucksweise nach, aber etwas Jean Paul, ein wenig Florestan muss zuweilen sein: mir scheint, es sei, als ob man in den Strudel

inszenierter Desorientierung wie in einen nach Schwefel riechenden Pfuhl hineingestoßen und anschließend ausgelacht würde, wenn man wieder herauskommt…
Und auch ein wenig Bach muss sein, wenn es derart den b-a-c-h hinunter geht…

Beginn der Toccata D-Dur aus op. 67



Und ganz sicher sitzt hier auch Friedrich Nietzsche, sofern wir bereit sind, ihn nicht partout falsch verstehen zu wollen, mit am Tisch.

> So ähnlich könnte vielleicht ein Psychogramm für dieses Stückes und für andere in Regers Vorstellung ausgesehen haben. Sofern er tatsächlich Bach, Jean Paul und Nietzsche hier in Eins hätte gedacht haben wollen und dies gar preisgegeben hätte – wer hätte ihm ein solches Sakrileg, verübt an einem Orgelwerk, aufgeführt in einer Kirche, je verziehen?

Eine Hermeneutik, wie sie für Robert Schumann oder Gustav Mahler geleistet ist, steht für Reger, insbesondere was das immanente Geflecht in seinen Sammlungen betrifft, bis heute aus. Ganz sicher ist es lohnend, sich hier auf neue Wege einzulassen.

Konzert VIII
„…ob mir schon die Augen brechen, mein Gehör mir ganz verschwindt“ – ein Zitat aus der Choralphantasie „Freu dich sehr, o meine Seele“ op. 30

Zweite Suite g-Moll op. 92
Praeludium g-Moll – Andante con moto
Fuge – Moderato
Intermezzo – Andante
Basso ostinato – Andante
Romanze As-Dur – Larghetto
Toccata g-Moll – Allegro moderato
Fuge – Andante con moto

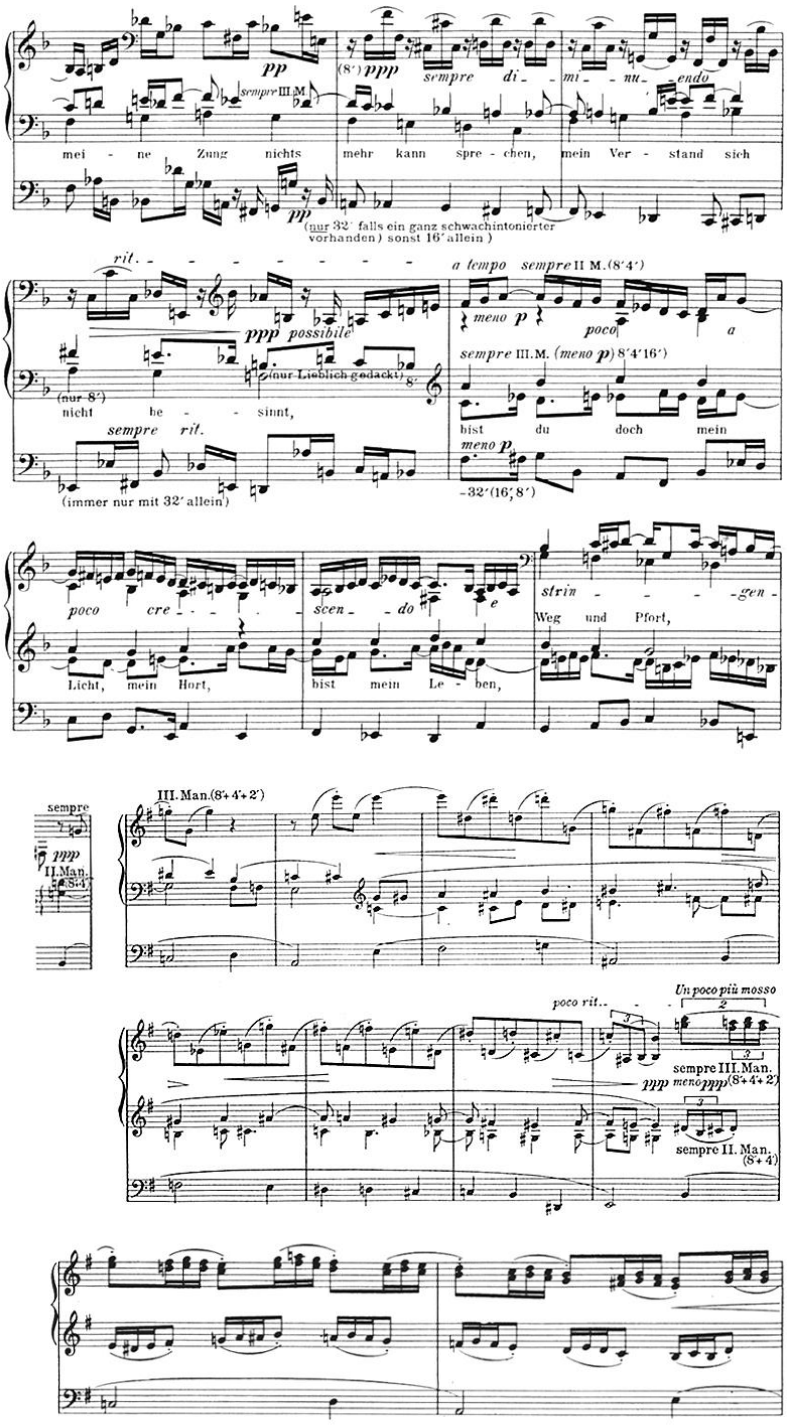
Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127

Wie kann das zusammen gehen: Eine Sterbezsene als geheimes Motto für ein monumentales Orgelwerk zur Einweihung einer Riesenorgel?

Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127 schrieb Reger 1913 für die Einweihung einer Orgel mit weit mehr als 200 Registern in der neu erbauten Jahrhunderthalle zu Breslau. Doch warum kann man zu dem Schluss kommen, dass Regers op. 30, also die Choralphantasie über ein Sterbelied, hier Pate gestanden haben wird?

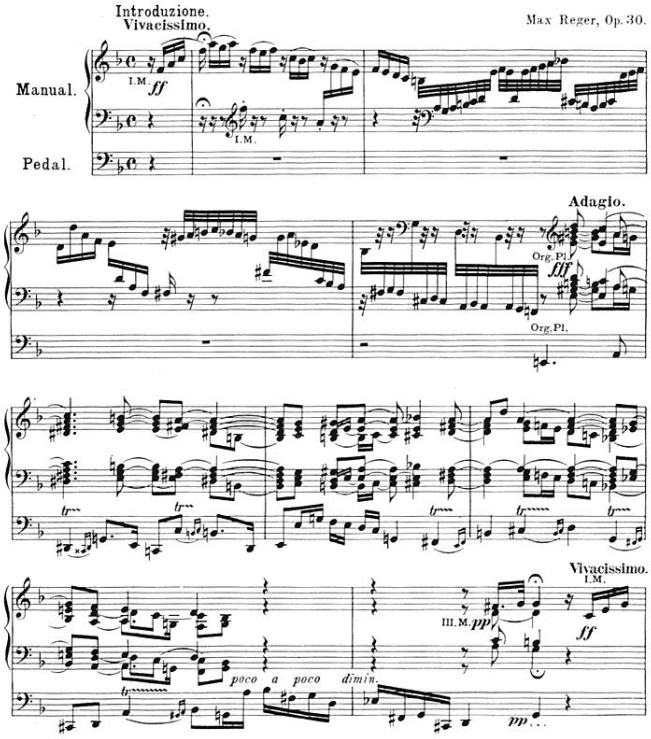
Beleg dafür sind die vier Pianissimo-Variationen, die Reger in die Mitte seiner Passacaglia setzt und die zugleich auch die innere Mitte des gesamten Werkes bilden und auch insbesondere der Abschluss dieser Vierergruppe und der Übergang in die unablässig crescendierende Schlussgruppe von weiteren zehn Variation. Auf sie deuten die zarten Abschnitte der Introduktion hin (Schlüssel 1). Der größte denkbare Gegensatz, der sich musikalisch als Monumentalstes und als Zartestes errichten lässt, eröffnet einen weiteren Zugang (Schlüssel 2).

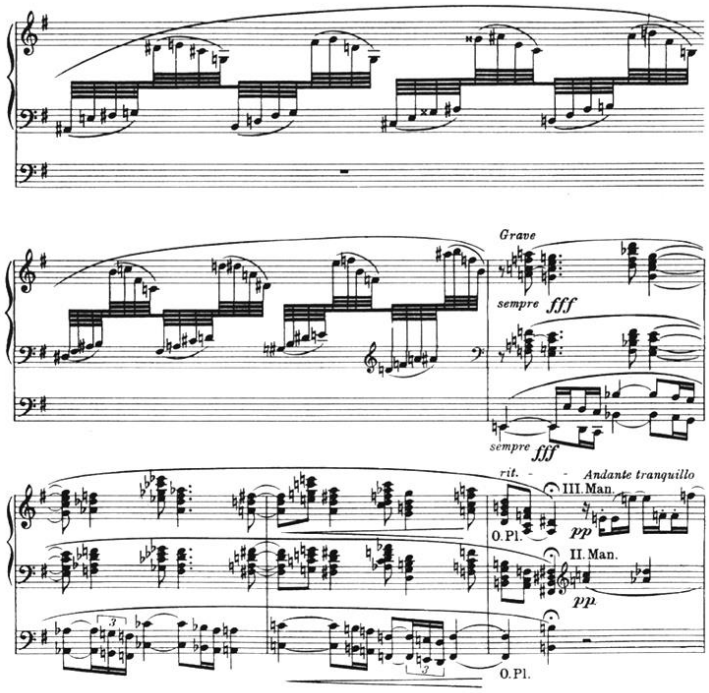
Schlüssel 1 als „Sterbeszene“: Op. 30, zweitletzte Strophe und Op. 127, Takt 129ff



Die vorletzte Strophe des Opus 30 lautet: *Ob mir schon die Augen brechen, mein Gehör mir ganz verschwindt, meine Zung nichts <u>mehr kann sprechen, mein Verstand sich nicht besinnt, bist du doch mein Licht, mein Hort</u>, bist mein Leben, Weg und Pfort […].* Die Unterstreichung zeigt, welcher Text demnach in Regers Opus 127 übertragen werden kann.

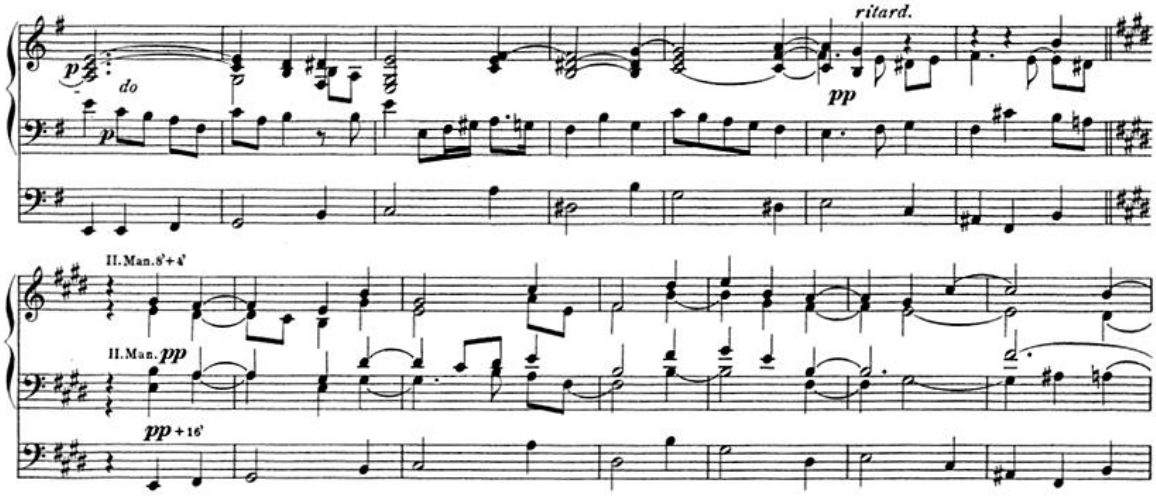
Schlüssel 2 als Monumentalstes und als Zartestes: Op. 30, Takt 1ff und op. 127, Takt 6 bis 9

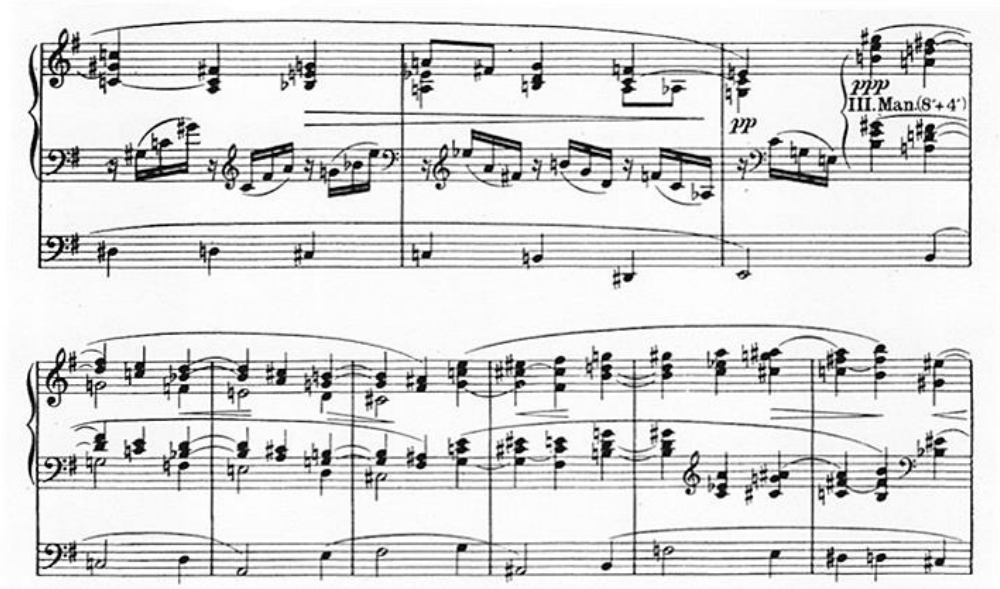




In Opus 16 verbindet sich der Mittelteil der Passacaglia e-Moll mit dem Lied *Schmücke dich, o liebe Seele* – Brahms muss dies erkannt haben, denn er reagiert kompositorisch hierauf ganz offenkundig (siehe Konzert I). Im Beginn des Mittelteils zeigen zudem Takt 2 und 3 aber auch anhand der Töne h‘-gis‘-e‘-cis‘‘-a‘-fis‘-dis‘-h‘ den Bezug zum Hauptthema in Satz 1 der vierten Sinfonie von Brahms (siehe Konzert I). Zwischen Regers erster Passacaglia aus op. 16 und seiner letzten Passacaglia aus op. 127 ist die Tonart e-Moll und der Bezug zu *Schmücke dich, o liebe Seele* das verknüpfende Band (Schlüssel 3).

Schlüssel 3: Übergang zum Mittelteil der Passacaglia und Beginn des Mittelteils aus op. 16 im Vergleich zur Passacaglia e-Moll aus op. 127.





Schlüssel 4:
An den Passacaglien, die nach Opus 16 entstehen, kann man erkennen, dass sie den geistigen Faden der Passacaglia e-Moll op. 16 weiter fortspinnen, doch jeweils ein anderes formales Mittel in den Fokus rücken.

a) Als formaler Fokus der Passacaglia Opus 33 erscheint mir das dreimalige Verebben von drei großen Anläufen zum Forte, zum Fortissimo und zum Fortefortissimo, die immer auf's Neue ins Pianissimo geführt werden. Dem dritten Abbau kommt wieder der Ort der Sterbeszene zu: Er führt zum apotheotischen Abschluss der Passacaglia fis-Moll und der Ersten Sonate insgesamt (siehe Konzert 2). Aus diesem dritten Abbau geht Substanz in Opus 46 als Regers monumentale Komposition über die Tonfolge b-a-c-h über (siehe Konzert 3).

b) Als formalen Fokus der Passacaglia f-Moll aus den Monologen op. 63, 6 kann man die Kreuzfiguren des Passacaglienthemas betrachten. Die Kreuzfigur c-des-E-F schließt das Thema ab. Da Passacaglia f-Moll das sechste von insgesamt 12 Stücken des Opus 63 ist, bildet die Kreuzfigur c-des-E-F, die sich im Thema und 21 Variationen beständig abbildet, den Abschluss des Prima Pars der Monologe. Der Seconda Pars beginnt mit dem *Ave Maria* in A-Dur. Darin hält der zweite Takt anhand der Töne c'-des'-e-f – wie ungewöhnlich, hat doch das Stück soeben erst in A-Dur begonnen – Rückschau zur Kreuzfigur c-des-E-F der gerade verklungenen Passacaglia f-Moll.

Diese Struktur des Ave Maria, der Rückschau auf das Kreuz in Gestalt der Töne c-des-E-F, der leuchtenden Tonart A-Dur und des wiegenden 6/8-Taktes werden zum Vorbild für das Originalthema aus Opus 73.

Welches Bild zeichnet Reger hier? Eine Pieta: Die Mutter hält ihren toten Jesus in Händen. Dieses Bild führt zum Glauben an den auferstandenen Herrn.

c) Die Kreuzfigur kehrt in den Variationen fis-Moll op. 73 um einen Halbton nach oben gerückt wieder als cis''-d''-eis'-fis'. Sie erscheint in den Variationen fis-Moll dort, wo in diesem Werk zum ersten Mal die Grundtonart fis-Moll in einer Vollkadenz hörbar wird und zugleich den Abschluss des Themas der Variationen fis-Moll markiert – nachdem das Werk bereits etwa neun Minuten andauert.

d) Die Variationen fis-Moll op. 73, Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127 und Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b sind die drei Großwerke der Nach-Weidener Zeit – es sind größtmögliche Orgelwerke. Wenn Opus 73 die Erwartung des Kindes in der Krippe, seinen Weg ans Kreuz, Tod und Auferstehung des Herrn thematisiert, wofür könnten dann op. 127 und 135b stehen? Basis aller Hermeneutik in Regers Schaffen ist: *Wissen sie denn nicht, wie sich durch alle meine Sachen der Choral zieht: Wenn ich einmal soll scheiden.* Somit kann das Zitat der Sterbeszene aus Opus 30 und die daraus hervorgehende Weiterführung als ein Crescendo, das bis zum Schluss der Choralphantasie anhält, als Schlüssel für Regers Opus 127 gelten. Für Opus 135b kommt die Inszenierung großer absteigender Progressionen als Schlüssel in Betracht. Das innere Bild wäre dann Jesu Wiederkunft am Jüngsten Tage und die Auferstehung der Toten.

e) Reger wählt als rhythmische Struktur seiner Passacaglia-Themen ausschließlich den elementaren Wechsel zwischen Viertel und Halben und verzichtet somit auf jede

weitere rhythmische Differenzierung. Die Anfänge seiner Passacaglien heben sich somit von allen übrigen Anfängen seiner Stücke in sehr grundsätzlicher Weise ab. Die drei Entwürfe des größtmöglichen Ganzen als op. 73, 127 und 135b sind, jedes für sich, auf eine besondere Art variativer Entfaltung hin angelegt. Die Anfänge der drei Entwürfe des größtmöglichen Ganzen als op. 73, 127 und 135b sind in ihrer völligen Eigenständigkeit aufschlussreich: Opus 73 zeigt zu Beginn fragmentarische Impulse unterschiedlichster Länge, die lange unklar lassen, wann sich das Originalthema denn wohl eintrete. Opus 127 stellt einen größtmöglichen Klangkoloss an den Anfang, dessen e-Moll in Quintlage sich insbesondere an die Anfänge von Op. 53, 3 sowie Op. 59, 1 und Op. 59, 7 zurückbindet. Ich erachte es als einen wesentlichen Aspekt der Inszenierung, dass dieser Klangkoloss alsbald Risse zeitigt, die ihn als letztlich nicht tragfähig erscheinen lassen. In einer Art Gegenexposition wird ein Piano etabliert. Dieses muss sich keiner Infragestellung stellen. So kann sich das Piano als die eigentlich tragfähige Substanz erweisen. Im Piano beginnt die Passacaglia und im Piano werden in der Doppelfuge von op. 127 die beiden Fugenthemen exponiert. Der Erweis des Tragfähigen und z u g l e i c h mit Leichtigkeit verbundenen charakterisiert das erste Fugenthema. Die Dialektik tragfähiger Leichtigkeit erscheint mir als die eigentliche Botschaft dieses Werkes. Der überaus zarte Beginn von Opus 135b steht nun auf dem Boden, den die beiden vorangegangenen größtmöglichen Orgelwerke op. 73 und 127 als tragfähigen Boden erwiesen haben: Das Piano und das Pianissimo.

Regers Interesse an der Form der Passacaglia und ihrer langen Geschichte innerhalb seines Schaffens, angefangen von Opus 16 bis hin zu Opus 127 setzt sich in der Erstfassung von Regers letztem großen Orgelwerk, der Phantasie und Fuge op. 135b fort. In der Fuge stellt sich darin die Assoziation des Duktus einer Passacaglia ein. Doch dieses Element fiel einer späteren Kürzung, die vermutlich auf Anraten Karl Straubes geschah, zum Opfer. Damit steht die Frage nach der Wertigkeit der ungekürzten Fassung im Gegenüber zu deren Kürzung im Raum und führt angesichts des letzten großen Orgelwerkes Regers zu einem kaum je lösbaren Problem im Umgang mit Interpretation.

Konzert IX
Offene Fragen – Gegensätzliche Standpunkte
„Wir müssen uns mit ihm beschäftigen a) weil er so viel geschrieben hat, b) weil wir immer noch keine Klarheit über ihn haben (Ich halte ihn für ein Genie)“ (Arnold Schönberg)

Arnold Schönberg
Zwei Fragmente der Sonate für Orgel

Max Reger

Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b (gekürzte Fassung)

Trauerode op. 145, 1

Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b (ungekürzte Fassung)

Das letzte Konzert auf dieser Reise durch Regers Orgelschaffen soll einen Ausblick ermöglichen, so wie es das Anliegen des ersten Konzertes war, zu postulieren, dass Johannes Brahms in Max Reger seinen Nachfolger gesehen haben musste. Der Ausblick soll Arnold Schönberg gewidmet sein, dem gegenüber Reger nur um ein Jahr Jüngeren.

> Carl Dahlhaus im Aufsatz *Schönbergs musikalische Poetik* (Schönberg und andere, Schott, S. 118):
> *Schönberg begreift die Musikgeschichte als einen Prozess, der das hervortreibt und manifest macht, was in der Natur der Musik als Möglichkeit, die zur Verwirklichung drängt, angelegt und vorgezeichnet ist – als Prozess, dessen Träger das kompositorische Genie ist, das nie irren kann.*

Anfang der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts beschäftigte sich Schönberg intensiv mit der Orgelkomposition und ließ sich dazu Regers Variationen und Fuge fis-Moll op. 73 nach Amerika schicken. In verschiedenen Zusammenhängen äußerte Schönberg sehr bemerkenswerte Gedanken zur Zukunft der Orgel: Sie solle wenige Register haben, damit keine Klangfarbe durch eine andere überdeckt werde. Alle Register sollten dynamisch so flexibel wie möglich gehandhabt werden können.

> In diesem Zusammenhang sei aus dem Aufsatz *Moderne Orgelmusik und das 19. Jahrhundert* von Carl Dahlhaus zitiert (siehe: Schönberg und andere, Schott 1978, S. 90): *Nicht zufällig sind die Variationen über ein Rezitativ opus 40 (1941), als Auftragswerk in den USA entstanden, das einzige vollendete Orgelwerk, das Schönberg geschrieben hat. Denn eigentlich, meinte er, sei die Orgel ein veraltetes Instrument. In einem Brief heißt es: „Vor allem war mir die Dynamik des Instruments etwas sehr wichtiges, denn die Dynamik allein ist's, was Klarheit schafft, die ja durch die meisten Orgeln nicht erzielt werden kann. Würde man nicht an die Großartigkeit der Orgelliteratur denken und an ihren wunderbaren Effekt in Kirchen, so würde man zu sagen haben, dass die Orgel heute ein veraltetes Instrument ist. Niemand – kein Musiker und kein Laie braucht so viele Farben als die Orgel besitzt, mit anderen Worten – so viele Register. Dagegen wäre es sehr wichtig, dass sie eben jeden einzelnen Ton für sich selbst, nicht bloß als eine Oktavgattung, dynamisch verändern kann – vom leisesten pianissimo bis zum größten forte."*

Die Arbeit an einer Sonate für Orgel brach Schönberg ab. Die Überlegung, dass sich das oktaven- und quintenbezogene Instrument Orgel und die Zwölftonmethode nicht vertragen würde, war hierfür der Grund. Nun realisierte Schönberg die *Variations on a Recitative* op. 40 und scheute sich nicht, von der zwölftönigen Komposition Abstand zu nehmen und das Werk in d-Moll zu schreiben.

> Um Missverständnissen vorzubeugen, möchte ich jedoch hinzufügen, dass ich es als höchst bedauerlich empfinde, dass wir aus den Händen der Komponisten der zweiten Wiener Schule, in deren *Verein für musikalische Privataufführungen* Reger der meistgespielte Komponist war, kein einziges vollständiges zwölftöniges Werk für Orgel haben.

Die Variationen fis-Moll op. 73, Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127 und Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b sind, wie im Kommentar zu Konzert 8 bereits festgestellt, die drei Großwerke der Nach-Weidener Zeit. Sie sind, wie ich meine, drei je

unterschiedliche Entwürfe eines größtmöglichen Orgelwerkes. Ich meine auch, dass darin mit kompositorischen Mittel der Erweis erbracht werden soll, worin Tragfähigkeit liegt: in Transparenz und Präsenz. Zugleich wird Tragfähigkeit zusammen mit Leichtigkeit gedacht und bewusst in dieser Dialektik inszeniert. In Opus 135b ist das Pianissimo der Ausgangspunkt. Von dort aus wird die erste große Progression absteigender Bewegungen inszeniert. Die hermeneutische Basis des *Wenn ich einmal soll scheiden* verkörpert sich nun in der Transparenz einer tragfähig gewordenen Leichtigkeit. Auf dieser nun neu gewonnenen hermeneutischen Basis kann das innere Bild – in seinem Verhältnis zu den in Opus 73 und Opus 127 entfalteten Bildern des Wiegenliedes und der Sterbeszene – als auf Jesu Wiederkunft am Jüngsten Tage und die Auferstehung der Toten ausgerichtet verstandenen werden.

Die Frage der beiden Fassungen zu Opus 135b wiegt schwer, denn Reger nahm die Kürzungen selbst in die bereits fertigen Druckfahnen hinein vor.

Mein persönlicher Standpunkt hierzu ist:
a) Regers große Orgelwerke v o r Opus 73 unterscheiden sich vom Entwurf des größtmöglichen Orgelwerkes. Man wird eines Erachtens den Opera 73, 127 und 135b nur dann gerecht, wenn man sie als drei völlig unterschiedliche Entwürfe einer Näherung an das größtmögliche Ganze begreift.
b) In der gekürzten Fassung kommt der Phantasie abhanden, was in der ungekürzten Fassung der eigentliche dynamische Höhepunkt ist und eine instrumentale *Cadenza* darstellt, die das Werk elementar in die Krisis hineintreibt. Hinzu kommt, dass das Moment des Ausbrechens, das in der Kürzung unterbleibt, seit Opus 7 ein dauerndes Erkennungsmerkmal Regers ist.
c) In der gekürzten Fassung kommt der Fuge das Element einer rhythmischen Steigerung in der Art einer Passacaglia abhanden. Dadurch erleidet der Übergang vom ersten zum zweiten Großabschnitt der Fuge einen empfindlichen Bruch. Ferner erscheint eine Überlagerung der Formen Fuge und Passacaglia als ein wesentlicher Aspekt der ursprünglichen Konzeption und angesichts der Bedeutung, die der Passacaglia im Schaffen Regers zukommt, erscheint dieser Schritt, wie er sich durch die ungekürzte Fassung dokumentiert, als die eigentliche kompositorische Quintessenz.

Ich habe längst nicht alle Stücke, die in den neun Konzerten erklingen, kommentiert. Vermutlich habe ich sie nicht einmal wirklich beschrieben. Wie sehr sich Reger dem Beschreiben eigener Werke widersetzte, dokumentiert sich nicht zuletzt anhand seiner sarkastischen Kommentare im Programmheft für das Tonkünstlerfest 1910 in Zürich. Mein Interesse war es, dem Leser immer wieder einen neuen roten Faden quer durch Regers Orgelschaffen aufzuzeigen – Prinzipien freizulegen. Dies setzt voraus, dass man nicht beim einzelnen Werk stehen bleibt, sondern sich in Regers Werk aufhält. Und es setzt im Blick auf Reger die Annahme voraus, dass diesem sein ganzes Schaffen stets vollständig präsent war.

Mein persönliches Fazit ist, dass Schönbergs Satz wahr bleibt:

„Wir müssen uns mit ihm beschäftigen a) weil er so viel geschrieben hat, b) weil wir immer noch keine Klarheit über ihn haben (Ich halte ihn für ein Genie)“.