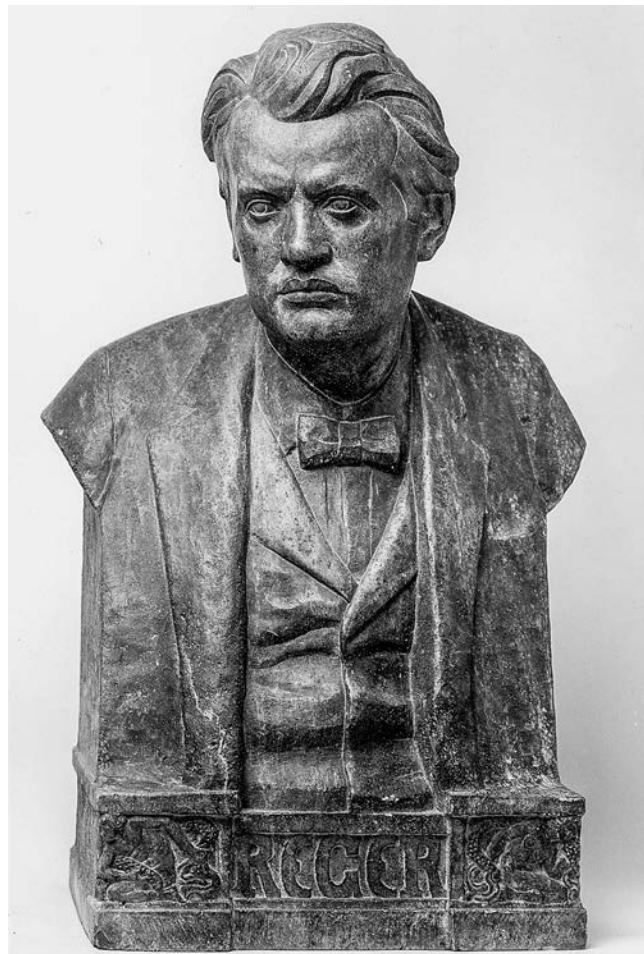


Purgatorio für Organisten

Zu Max Regers *Symphonischer Phantasie und Fuge* op. 57

„Dante“ als kompositorisches Sujet ist für Reger gleich mehrfach konnotiert. Musikgeschichtlich war Liszts Auseinandersetzung mit der Thematik eine Reger gewiss geläufige Referenz, die auch die Orgelmusik einschloss, da von der *Dante-Symphonie* des Weimarer Kapellmeisters eine Fassung für Orgel vorliegt. Im kirchlichen Raum bot das Magnificat, das dieses Werk beschließt, auch rein instrumentaliter eine willkommene Gelegenheit zur geistlichen Überhöhung, die sich in zahlreichen anderen Orgelstücken Liszts in ähnlicher Weise findet. Ähnlich verweist die Klaviersonate im zweiten Teil der *Années de Pèlerinage*, die Eindrücke einer Lektüre der *Göttlichen Komödie* reflektiert, mit dem apotheotischen Schluss auf die Jenseits-Vision, die Dante im Paradies-Abschnitt entwarf. Dass die Titel dieser Werke nicht explizit das Stück Weltliteratur nennen, das sich mit Dante verbindet, sondern sich mitunter nur auf den Namen des Autors beschränken, ist kein Zufall. Der Verfasser und sein *chef d'œuvre* konvergieren in der Rezeption, und die „Dante“-betitelten Kompositionen sind zugleich Umsetzungen des literarischen Plots wie ein Portrait des Dichters, dessen intellektueller Habitus als Märtyrer und Visionär, als Leidender und Erlöster, sich mit dem Sujet seines Hauptwerks verbindet. Ganz ähnlich gerieten Liszt die B-A-C-H-Kompositionen zur doppelten Hommage an einen Heroen der Tonkunst wie an das künstlerische Vermächtnis, verstanden als weitestreichende Emanzipation harmonischer Strukturtonstufen. Dabei lieferte der im 19. Jahrhundert omnipräsente Topos eines „per aspera ad astra“ eine dramaturgische Folie, auf die sich eine biographische Entwicklung ebenso wie der Prozess sukzessiver Klärung des Tonsatzes projizieren ließen: eine Katharsis-Funktion, die sich in der Faktur eines Werks abzeichnet, doch zugleich dem Hörer und dem Spieler direkt vermittelt. Die Anstrengung des Materials ist nicht nur eine des Geistes, sondern materialisiert sich in der Arbeit des Körpers, die intellektuelle Anspannung des Rezipienten findet ein Analogon in der physischen Leistung des Interpreten.

Theoretisch gefasst wurde diese Dopplung der Arbeit von Spieler und Hörer in ihrer ganzen Brisanz wohl zuerst von Roland Barthes, der die Musik, die man *hört*, von der, die man *spielt*, sorgsam unterschied wissen wollte.¹ Die Intention eines Werkes beschränkt sich dann nicht mehr nur auf eine „zugrunde liegende Idee“, mit der im Anschluss an Beethoven Inhalt und Form konvergieren können und Programme sich in der Faktur eines Stückes abbilden, sondern ist zugleich eine Disposition des Spielers selbst: seines Körpers, der ins Werk gesetzt wird. Der Notentext gerät zur Chiffre eines ästhetischen Gehalts, der als „unbewusste Geschichtsschreibung“ (Adorno) einen gesellschaftlichen



Theodor von Gosen, Bildnisbüste Max Reger, vor 1907, im Hessischen Landesmuseum Darmstadt.

Foto: Sina Althöfer

Status verbergen mag, darüber hinaus aber zur Aufforderung des Komponisten an den Interpreten, sich körperlich zu betätigen. Komponieren meine, so Roland Barthes, der Spieler bekommt etwas zu tun, und die Aktion, die er im Moment der Ausführung vollzieht, ist kein Derivat einer kompositorischen Intention, sondern diese selbst als Aufgabe künstlerischer Praxis. Was wiederum eine Erweiterung des Spektrums von Analyse impliziert, indem nun neben die Dechiffrierung des Notensatzes mit dem konventionellen Repertoire der Musiktheorie die Notwendigkeit tritt, die Handlung des Spielers aus der Binnensicht zu thematisieren, da sie eine Alternative bietet, den ästhetischen Gehalt zu identifizieren.

Zunächst zur historischen Perspektive. Regers *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57 bezeichnet schaffenschronologisch eine Zäsur. Zum einen biographisch, als Abschluss der Werke einer Lebensphase, die sich mit Weiden, dem Ort seiner Kindheit in der Oberpfalz, verbindet. Zum anderen jedoch als Schlussstück einer Serie

¹ Roland Barthes, *Musica practica*. In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main 1990, S. 37.

von Fantasien, deren Konzeption durch eine Orientierung an Sujets bestimmt ist: Den sieben Choralphantasien op. 27, 30, 40 und 52, deren musikalische Gestaltung eng den Vorlagen folgte, indem die Fantasien als Partiten angelegt sind, deren Binnensätze den Gehalt der Texte ebenso plastisch wie leicht nachvollziehbar umsetzen, und deren Fugen in einer Kombination mit dem Cantus firmus des Choral kulminieren, reiht sich die *B-A-C-H-Fantasie* op. 46 sowie das auf Dante bezogene Werk ein; im Anschluss erscheinen die Choral-bezogenen und „freien“ Orgelwerke deutlich getrennt: Sonaten und großdimensionierte Fantasien verzichten auf vorstrukturiertes musikalisches Material, die Choralbearbeitungen in den Sammlungen op. 67, 79 b und 135 a folgen eher dem von Bach und seinem *Orgelbüchlein* prädestinierten Typus. Wo liturgisch intendierte Musik dennoch größeres Format annimmt, bleiben die Stücke seltsam zwitterhaft: Sowohl die Einzelsätze einer Orgelmesse, die in op. 59 Aufnahme fanden, als auch die sieben Orgelstücke op. 145 sind eher post festum notierte Improvisationen als Werke im emphatischen Sinn, und insbesondere die kleinen Fantasien des letzten Orgelopus Regers leiden unter der Indifferenz, für die Liturgie zu ambitioniert und fürs (Kirchen-)Konzert zu knapp – in der Anlage wie auch hinsichtlich des Gehalts – zu sein.

Opus 57 rückt mithin in eine Mittelposition. Den hohen Anspruch indiziert das „Symphonische“ des Titels, der programmatische Bezug ist nur durch einen Brief Regers vom 17. August 1904 an Gustav Beckmann, Organist der Kreuzkirche in Essen und Widmungsträger des Werks, belegt: „Op. 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno!‘ Das dürfte Ihnen wohl alles Wissenswerte sagen: op. 57 ist wohl das schwierigste meiner bisherigen Orgelwerke. Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir zusehr widerstrebt, ‚Programme‘ zu meinen Sachen zu liefern!“² (Regers Verzicht auf weitergehende Erläuterungen reagiert zweifellos auf die aktuelle Diskussion, in der die inhaltsästhetische Bestimmung von Instrumentalmusik geeignet schien, ein Werk ästhetisch zu deprivieren, und fast gleichzeitig Gustav Mahler ein lautes „pereat“ allen Versuchen, seinen Symphonien Programme zu subtruieren, entgegenhielt.)

Andererseits ist die ästhetische Relevanz des Dante-Bezugs umso weniger zu bestreiten, als Reger ihn selbst annoncierte. Die Frage ist, inwieweit der Rekurs auf Dante weiter reicht, als eine Entwicklung von einem initialen Stadium großer Unordnung zu sukzessiver Klärung und apothetischem Schluss erkennen lässt. Den Zeitgenossen jedenfalls erschloss sich die Bezugnahme allenfalls assoziativ, als Eindruck von Chaos und Dissoziation, deren Sublimation jedoch nur unzureichend gelinge. Zu den freundlicheren Zeugnissen erster Aufführungen zählt der Bericht von Theodor Kroyer, des späteren Ordinarius für Musikwissenschaft in Heidelberg und Leipzig, der, seinerzeit

in München als Gymnasiallehrer tätig, über eine Aufführung der lokalen Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV) 1904 schrieb: „Diese merkwürdige Schöpfung, die an technischer Schwierigkeit und an Massivität der organistischen Farbgebung alles Bisherige zu übertreffen scheint, hat uns und wohl viele mit uns geradezu in den Grundfesten unseres Lebens erschüttert; es war faktisch nicht anders, als ob sich die Unterwelt mit ihren Schrecken vor uns auftäte, in unerhörten Harmonien ihre grausen Geheimnisse zu enthüllen.“³ Genauer, man mag’s beklagen, wird auch Alexander Wilhelm Gottschalg, der Weimarer Kantor und legendarische Freund Liszts, in seinen freundlichen Äußerungen zum Werk und seinen ersten Aufführungen nicht.⁴

Auffällig – und sicher das Verständnis nicht erleichternd – ist indes, dass Reger zwar seine Fantasie erkennbar mit Akkorden ansetzt, die als klangliches Äquivalent eines „Infernos“ firmieren könnten, und lange Durchführungsteile – nicht zuletzt in der ausgedehnten Fuge – disponiert, die ein „Purgatorio“ assoziieren lassen; doch eine gelöstere Phase, wie sie Liszt mit einem finalen Teil im großen harmonischen Rhythmus und ungetrübten Dur-Harmonien als sinnenfällige Umsetzung eines zeitenthobenen, „paradiesischen“ Zustands schreibt, fehlt bei Reger. Nicht der Cursus, wie ihn die *Göttliche Komödie* ausweist, sondern eher die Figur Dantes scheint den Fluchtpunkt einer Idee zu bilden, die Reger seinem Orgelstück zugrunde legte. Schon *Fantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 gerieten zum ideellen Abbild der geschichtlichen Figur des Thomaskantors, indem das Namensmotiv als Signet des Urvaters der Harmonie firmiert; die Fuge, die keineswegs zufällig in einem bewusst archaisierenden Duktus beginnt, um sukzessive, chromatisch wie agogisch intensiviert, zu einem Zustand zu leiten, der die Eingangstakte der Fantasie wörtlich wiederholbar macht, wird zur demonstrativen Legitimation des eigenen kompositorischen Standpunkts, historisch wie ästhetisch, mit Bezug auf gerade das satztechnische Genre, für das Bach einstand und das im Laufe des 19. Jahrhunderts jene Erweiterungen erfuhr, die Reger nun seinerseits rekapituliert, um sein Komponieren als logische Konsequenz und damit zugleich seinen Rang als „successeur“ zu postulieren, dessen Position seinerzeit keineswegs unumstritten war. Die gleiche Funktion, die Bach, für Reger bekanntlich Anfang und Ende aller Musik, einnimmt, indem er die Möglichkeit eröffnet, das eigene Schaffen ästhetisch und geschichtsphilosophisch zu legitimieren, kommt aber auch Dante zu, freilich mit anderen Vorzeichen, die erst verständlich werden, wenn die Koordinaten von dessen Rezeption um die Jahrhundertwende rekonstruiert werden.

Die Jahre um 1900 waren jene Zeit, in der „Dante und die *Divina Commedia* die größte Bedeutung für das Verständnis von Kunst und Leben besaßen. Vor allem die

² Zitiert nach *Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*. Im Auftrag des Max-Reger-Instituts hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner. Bd. 1, München 2010, S. 250.

³ Theodor Kroyer, in: Allg. Zeitung, München, Nr. 197 vom 1. Mai 1904. Vgl. zahlreiche weitere Rezensionen als Beigabe zur Werkausgabe: Max Reger, *Choralphantasien*, hrsg. von Alexander Becker. Stuttgart 2010 (= *Max Reger. Werkausgabe I/1*).

⁴ Vgl. *Urania* 59, 1902, S. 4f., sowie *Urania* 61, 1904, S. 63.

Haltung des Dichters, der der Mitwelt als Märtyrer und Prophet, als Zeitenrichter und Reichsgründer gegenübergetreten war, begründete seine damalige Faszination und Aktualität.“⁵ Diese Konstellation von Motiven konnte zumal von Künstlern in einer Umbruchphase, wie sie die Jahrhundertwende im Bewusstsein der Zeitgenossen repräsentierte, dankbar zur Selbststilisierung aufgegriffen werden, und Max Reger war nicht der erste (und nicht der einzige), der dieses Angebot nutzte. Unter den Literaten war es seinerzeit insbesondere Stefan George, der nicht nur eine Übersetzung der *Göttlichen Komödie* vorlegte, sondern die Identifikation mit der Person Dantes noch forcierte, indem er beim Schwabinger Dichterzug 1904 im Kostüm eines italienischen Renaissance-Dichters auftrat – eine Haltung, die flankiert wurde durch die Präntention, einen „neudeutschen“ Dante als genuinen Beitrag zu einer germanischen Nationalliteratur zu postulieren. Das Projekt, das schon mit Übersetzungen von Odyssee und Aeneis zu einer Verdeutschung der Griechen (als Vergriechischung der Deutschen) Veranlassung gab, hatte schon in der Romantik zu einer Integration von Shakespeare und Cervantes, Petrarca und Boccaccio geführt. Ziel war die „Schaffung einer deutschen Nationalliteratur, die in sich die übrige ‚Weltliteratur‘ (Goethe) aufnehmen sollte, auf daß der deutsche Nationalgeist den gesamten ‚Weltgeist‘ (Schiller, Hegel) würde repräsentieren können“.⁶ In diesem Konzept gerierte Dante weniger als Pendant zu Goethe denn – wie Vergil – als dessen historischer Vorläufer, dessen Programm nun ins Säkulare, damit zugleich Überzeitliche transponiert werde. Zugleich erfolgte eine Aneignung Dantes aus dem Geist Chamberlains: „Sie [= Goethe und Dante] sind Säulen von [...] verschiedener Ordnung und müssen in ihrem Abstände bleiben, um den ‚Zwei-Säulen-Tempel der abendländischen Idealpoesie‘ zu bilden, der, da Durante Aldiger ein halber Germane ist, zu drei Vierteln auf germanischem Boden steht.“⁷

Diese kühne Konstruktion barg für die Literaten um die Jahrhundertwende die Pointe, ihre Dichtungen doppelt zu legitimieren: durch den Verweis auf Goethe, der für die Intensität „seelischer Gehalte“ einstand, in Verbindung mit dem Rekurs auf Dante, der zur Referenz für (sprachliche) Formung und Eleganz der Textur geriet. So stellte Stefan George seiner Übertragung einige Sätze voran, in der er eingestand, nicht den Anspruch zu erheben, das Welt-, Staats- und Kirchengebäude der *Göttlichen Komödie* umbauen zu wollen: „Was er aber fruchtbar zu machen glaubt ist das dichterische – ton bewegung gestalt: alles wodurch Dante für jedes in betracht kommende volk (mithin auch für uns) am anfang aller Neuen Dichtung steht“.⁸

⁵ Kai Kauffmann, „Deutscher Dante“? *Übersetzungen und Illustrationen der Divina Commedia 1900–1930*. In: Lutz S. Malke (Hrsg.), *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Berlin 2000, S. 129.

⁶ Kauffmann, „Deutscher Dante“, S. 132.

⁷ *Dantes Göttliche Komödie in deutschen Stanzen frei bearbeitet von Paul Pochhammer*. Leipzig und Berlin 1913, S. LXXX. Hier zitiert nach Kauffmann, „Deutscher Dante“, S. 135.

⁸ Stefan George, *Werke*, Bd. 3, München 1983, S. [7], hier zitiert nach Kauffmann, „Deutscher Dante“, S. 137.

Mit solchen, hier nur in größten Strichen skizzierten Dante-Rezeption um die Jahrhundertwende können nun auch Bezugspunkte erkennbar werden, die Regers Wahl des Sujets für sein Opus 57 verständlich machen. Der Rekurs auf ein „großes“ Thema, den Weg des Menschen in der Auseinandersetzung mit Schicksal und Gottheit, wird verbunden mit der Orientierung an einer historischen Figur, die solchem Ringen klassische Formung verlieh. Dabei rücken Kampf und Konflikt, die Erfahrung von Widerfahrnis und existenzieller Geworfenheit in den Vordergrund, nicht der Gedanke von Erlösung, die eine transzendente Instanz garantieren könnte. Vielleicht kaum zufällig bleibt genau diese Position, die bei Dante und noch bei Liszt eine christliche Gottheit repräsentierte, in Regers Deutung unbesetzt: Die Selbstermutigung durch den Glauben weicht einem Defaitismus, der sich in der Wahl der Choräle für die Fantasien op. 40 und 52 schon abzeichnete.⁹ Das geistliche Konzept, das hier noch in der Gegenüberstellung von Liedern melancholischen und hymnischen Charakters zu finden war, wird nicht mehr weitergeführt. Die Erlösungsperspektive bleibt vage, wird nur mehr ästhetisch substituiert durch den Verweis auf eine Klassizität von Kunst.

Der Dante-Bezug, den Reger in seinem Opus 57 annonciert, ist mithin ebenso schillernd wie vielschichtig. Er rekurriert auf das Bild eines Dichters, der für künstlerische Überformung seelischen Erlebnisses stand, dieses jedoch mit größter Farbigkeit und emotionaler Spannweite darzustellen wusste. Geschichtsphilosophisch dient der Rekurs auf den Exponenten der Renaissance-Literatur einer weiteren Selbstverständigung über die aktuelle Position; zugleich wird ein Ahnherr aufgerufen, der auch für die Kollegen anderer Künste in jener Zeit zur Legitimationsfigur wurde, der das Sujet leidenschaftlich-existenziellen Kampfes, einer expressiven Demonstration seelischer Nöte, paradigmatisch formuliert hatte – inhaltlich, aber eben auch durch die Art und Weise der künstlerischen Gestaltung. Solch subjektive Not zu thematisieren, bot „Dante“ einen Anhaltspunkt, den „Bach“ nicht liefern konnte. Was in der Musik des Thomaskantors als Möglichkeit kontrapunktischer Gestaltung bereitlag (und in historistischem Gewande zu adaptieren war), koppelte Reger mit einer aus der *Divina commedia* abzulesenden Perspektive, individuelle Grenzerfahrungen künstlerisch zu formen, nicht zuletzt wohl auch als Modus der Sublimation.

Dieses Programm von Mitleid und Schrecken organisatorisch umzusetzen, bedurfte einer Komposition, die dem Organisten zu tun gibt im wörtlichsten Sinne. Die Zumutung, die das Inferno in der Darstellung Dantes bedeutet, sollte nicht nur klanglich vermittelt sein, sondern auch körperlich erfahrbar. Die Überfülle von Dissonanzen und Chromatik, mit denen die Faktur von Regers Opus 57 die Grenzen dessen tangiert, was akustisch noch differenziert werden kann – zumal in einem halligen Kirchenraum, wo hinreichend große Instrumente, deren es für eine wirkungsvolle Interpretation braucht, zu finden sind –, ist zwar noch

⁹ Vgl. hierzu grundlegend Balázs Szabó, *Zur Orgelmusik Max Regers*. Bonn 2016 (= *Studien zur Orgelmusik* 5).