

## Max Regers op. 135b – ein Lebens-Rückblick

Kaum ein Werk der Musikkultur wurde und wird so kontrovers im Hinblick auf verschiedene existierende Fassungen diskutiert wie Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b von Max Reger. Gegenüber dem 1915 beim Verlag Simrock eingereichten Manuskript ist die nach Verzögerungen schließlich 1916 im Druck erschienene Fassung um etwa ein Viertel kürzer. Seit Hans Klotz in der bei Breitkopf & Härtel 1966 erschienenen Reger-Gesamtausgabe<sup>1</sup> die bis dahin dem Publikum unbekanntes Manuskript-Fassung als „ungekürzte Originalfassung“ titulierte und in dieser Form (mit Ausnahme einiger weniger doch aus der Originalausgabe übernommener Metronom- und Vortragsangaben sowie etlicher willkürlicher Änderungen) veröffentlichte, fand diese den Weg in die Konzertprogramme zahlreicher Interpreten, und es wurde von etlichen Autoren ein sehr lebhafter Austausch von Argumenten für und wider die eine oder die andere Fassung geführt. Bei allen diesen Diskussionen scheint allerdings ein Aspekt noch einer größeren Würdigung zu harren, als sie ihm bislang zuteil wurde, nämlich die Tatsache, dass sich sämtliche das Werk prägende Motive als Anspielungen an oder gar als Zitate aus für Regers Leben wichtigen anderen Werken identifizieren lassen. Wir werden uns also zunächst diesen Zitaten widmen und dürfen – so viel sei vorweggenommen – darauf hoffen, im Anschluss auch die Frage der verschiedenen Werkfassungen in neuem Licht sehen zu können.

Die Phantasie basiert auf der Motiv-Idee absteigender Gruppen von vier Tönen in zwei Varianten. Die erste Variante lässt diese vier Töne in 32tel-Bewegung eine None bis Dezime umspannen; die zweite setzt sich in Achtel-Bewegung aus Halbtonschritten und in der Mitte

einem übermäßigen Sekundschrift zusammen, wodurch sie in dem klassischen Tetrachord-Ambitus einer Quarte bleibt. Fast genau dieselbe Idee findet sich bereits in der Symphonischen Phantasie und Fuge op. 57, nur dass dort das Achtelmotiv anstelle eines übermäßigen Sekundschriftes in der Mitte einen übermäßigen Terzschrift aufweist (siehe Notenbeispiele 1 und 2).

Dass Reger auf seine Symphonische Phantasie als einen besonderen Meilenstein seines Lebens zurückblickte, dürfte außer Zweifel stehen, machte ihre Interpretation durch Karl Straube auf der 39. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel 1903 (gemeinsam mit der Phantasie über Ein feste Burg ist unser Gott, op. 27) Reger doch auf einen Schlag unter seinen Kollegen bekannt – und zum höchst kontroversen Gesprächsthema. Für diese Gelegenheit hat sich Reger bereits drei Monate später<sup>2</sup> mit der Widmung seiner Variationen fis-Moll op. 73 an Karl Straube „Zur Erinnerung an den 14. Juni 1903“ bedankt.

Etwa in der Mitte der Phantasie von op. 135b tritt in der Manuskriptfassung noch eine dritte Form des Viertonmotivs in Achtelbewegung hinzu, nun in der engstmöglichen Führung, nämlich als chromatische Linie, in diesem Fall im Pedal in Dezimen gespielt. Auch die Hände bringen hier ein neues Element in Gestalt von 32tel-Läufen in Abwechslung mit Trillern auf längeren Noten (Nbsp. 3). Hat dieses Element zunächst kein unmittelbares Vorbild, so stellt es sich doch schließlich als Vor-Verarbeitung eines identifizierbaren Fast-Zitats heraus, nämlich aus dem Klavierkonzert d-Moll von Johannes Brahms (Nbsp. 4), das Reger mehrfach mit der Meininger Hofkapelle zur Aufführung gebracht hat.<sup>3</sup>



Nbsp. 1 a + 1 b: Vierton-Motiv in weiter Lage in 32tel-Bewegung, links Phantasie op. 135b, T. 1; rechts Symphonische Phantasie op. 57, T. 1.

Nbsp. 2 a + 2 b: Vierton-Motiv in enger Lage in Achtel-Bewegung (in der linken Hand), links Phantasie op. 135b, T. 28; rechts Symphonische Phantasie op. 57, T. 11.

<sup>1</sup> Max Reger, *Sämtliche Werke*, Bd. 18: *Werke für Orgel IV*, Hrsg. Hans Klotz. Wiesbaden 1966.

<sup>2</sup> Abschlussdatum laut Autograph 16.9.1903.

<sup>3</sup> Vgl. Ingeborg Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten*, Teil 2. Bonn 1981. Hier sind Aufführungen in Eisenach 1913 mit Paul Otto Möckel, Klavier, und auf dem 1. Fränkischen Musikfest in Würzburg 1914 mit Elly Ney als Solistin dokumentiert.



Nbsp. 3. Phantasie op. 135b, T. 414; nur in der Manuskriptfassung vorhanden, aber in der Endfassung gestrichen: im Pedal Vierton-Motiv in engster Lage als chromatische Linie; im Manual Vorverarbeitung der Idee aus 32tel-Läufen und Trillern.



Nbsp. 4. Oben: J. Brahms, Klavierkonzert d-Moll, op. 15, T. 76.

Unten: Phantasie op. 135b, T. 44<sub>a</sub> (Erstdruck) bzw. 54<sub>a</sub> (Manuskript) – die einzige in der Endfassung stehengebliebene Stelle mit der Kombination aus 32tel-Läufen und Trillern.

Kommen wir nun zur Fuge, so lassen sich auch deren beide Themen auf frühere Werke zurückführen: Ein dem ersten Thema sehr ähnliches liegt bereits dem Fugato im ersten Satz der 1. Sonate op. 33 sowie dem Mittelteil des zweiten Satzes zugrunde (Nbsp. 5). Die fünf ersten Noten sind bis auf die Transposition von *fis* nach *d* identisch:



Nbsp. 5. Oben: 1. Sonate *fis*-Moll, op. 33, I. Satz, Phantasie, T. 14.

Unten: Erstes Thema der Fuge op. 135b.

Auch in Bezug auf die Verarbeitung dieses Themas zeigen sich enge Parallelen: Einer Durchführung im strengen Kontrapunkt folgt sowohl in der 1. Sonate als auch in der Manuskriptfassung von op. 135b eine Passacaglien-artige Behandlung, wobei sich die Bewegung der Begleitstimmen von Achteln zu Achtel-Triolen steigert (Nbsp. 6a, b).



Nbsp. 6a: 1. Sonate *fis*-Moll, Phantasie, T. 25. Passacaglien-artige Behandlung des Fugen-Themas.



Nbsp. 6b: Fuge op. 135b, Manuskriptfassung T. 44.

Die zweite Fuge (Nbsp. 7c) schließlich lässt gleich zwei Vorbilder anklängen. Der charakteristische Rhythmus des Themenkopfs ist bereits im ersten Satz der Sinfonietta op. 90 vorgebildet, dort auch bereits mit den Quartsprüngen auf den Staccato-Achteln, wenn auch in umgekehrter Richtung (Nbsp. 7a). Dann wieder finden sich die Elemente unseres Fugenthemas – in den Abbildungen mit *a* und *b* markiert – in der Schlussfuge der Mozart-Variationen op. 132 (Nbsp. 7b). Alle drei Werke wirken darüber hinaus durch ihren gemeinsamen Duktus im 12/8- bzw. 6/8-Takt eng verwandt.



Nbsp. 7a: Sinfonietta op. 90, T. 4 Flöten.



Nbsp. 7b: Mozart-Variationen op. 132, Schluss-Fuge.



Nbsp. 7c: Zweite Fuge op. 135b.

Die zehn Jahre vor op. 135b entstandene Sinfonietta hatte für Reger eine durchaus ähnliche Bedeutung wie oben beschrieben die Symphonische Phantasie und Fuge: Mit ihr feierte Reger in Heidelberg sein Debüt als Dirigent (nach gründlichster Vorbereitung des Orchesters durch Regers engen Freund, den in Heidelberg wirkenden Philipp Wolf- rum). Die nur knapp ein Jahr bzw. drei Opus-Nummern vor op. 135b komponierten Mozart-Variationen wiederum markierten Regers jüngsten Erfolg auf dem Gebiet des Orchesters und dürfen ja bis heute als das wohl bekannteste und beliebteste Orchesterwerk Regers gelten. Die Anspielung an diese beiden Werke ist im Rahmen des durch Zitate geprägten op. 135b also in hohem Maße nachvollziehbar.

Wenden wir uns nun der Frage zu, ob die aufgeführten Reminiszenzen und Zitate zur Erhellung der Frage beitragen können, welche Motivation hinter der Umarbeitung der Manuskriptfassung von 1915 zu der Druckfassung von 1916 gestanden haben mag. Hierzu sei zunächst der Stand der Diskussion kurz zusammengefasst: Wie bereits erwähnt, veröffentlichte Hans Klotz die Manuskriptfassung im Rahmen der Gesamtausgabe von 1966 als „ungekürzte Originalfassung“. Die Wahl dieser „ungekürzten“ Fassung wurde durch Gerüchte befördert, die zuvor einzig bekannte Fassung des Erstdrucks beruhe gar nicht auf Regers Willen, sondern stelle das Ergebnis eigenmächtiger Kürzungen durch Karl Straube dar. Freilich wurde nie eine Erläuterung geliefert für die doch recht erstaunliche Annahme, der Verlag habe das Werk eines auf dem Höhepunkt seines Ruhmes angelangten Komponisten nicht in der durch diesen selbst eingereichten Fassung gedruckt, sondern einen Dritten – und sei es der Freund und wohl wichtigste Interpret des Meisters – eine Kürzung vornehmen lassen.

Wenige Jahre später wies Otmar Schreiber 1973 anhand der inzwischen aufgefundenen Korrekturfahnen mit den in Regers eigener Handschrift eingetragenen Änderungen nach, dass nicht Straube, sondern Reger selbst die Überarbeitung vorgenommen hatte.<sup>4</sup> Schreibers in den „Mitteilungen des Max-Reger-Instituts“ erscheinender Aufsatz fand zwar weit weniger Resonanz als die – zumal nach Auslaufen der Schutzfrist preisgünstig in hoher Auflage, aber ohne Revisionsbericht verkaufte – Ausgabe von Hans Klotz.<sup>5</sup> Dennoch lief nun die Suche nach Gründen an, warum Reger quasi gegen seinen Willen zur Amputation seines Werkes

genötigt worden sein könnte. Die naheliegendste Erklärung war dabei natürlich diejenige, Karl Straube – auf den man sich ja schon als „Schuldigen“ festgelegt hatte – müsse Reger gedrängt haben.<sup>6</sup> Da Straube wohl fast der einzige Mensch war, von dem sich Reger zeitweise tatsächlich fast jede Kritik gefallen ließ und von dem er schon zuvor etliche Anregungen angenommen hatte (etwa die Ersetzung der ursprünglich in der Mitte der „Morgenstern-Phantasie“ stehenden Variation durch die Cantilene), erschien diese Erklärung auch als durchaus glaubwürdig.

Vor nicht langer Zeit konnte Stefan König<sup>7</sup> allerdings anhand der erhaltenen Korrekturfahnen aufzeigen, dass Reger zumindest die Streichung im ersten Fugenteil vorgenommen haben muss, bevor Karl Straube das Werk erstmals mehr oder weniger fertig zu Gesicht bekam.<sup>8</sup> Vereinfacht dargestellt basiert die Argumentation darauf, dass diese Stelle mit Bleistift ausgestrichen wurde und keine weiteren Korrekturen enthält – im Gegensatz zu den beiden anderen Stellen, wo zunächst auch Töne korrigiert wurden, bevor sich Reger zur kompletten Streichung entschloss. Die Ausführung mit Bleistift ist ein entscheidendes Indiz, denn Reger arbeitete stets in einem ersten Arbeitsschritt mit Bleistift, gerne vor allem auf seinen zahlreichen langen Bahnfahrten, während das Hantieren mit Tintenfass und Feder der Arbeit am heimischen Schreibtisch vorbehalten bleiben musste. Höchstwahrscheinlich erlaubt eine erhaltene Postkarte vom 1.3.1916 sogar die genaue Datierung dieses Arbeitsschrittes auf eine konkrete Reise: „Ich sehe eben die Korrekturbogen durch von meinem op 135b. [...] Ich reise eben nach Nürnberg.“ Zumindest auf die größte Streichung kann Straube also gar keinen Einfluss genommen haben, denn sie erfolgte demnach definitiv vor dem Treffen Regers mit Straube am 11.4.1916 (also sechs Wochen später), bei dem Reger seinen Freund offenbar vor allem wegen praktischer Einrichtungsfragen konsultierte. Die geänderten Manualverteilungen und vielleicht die Gestaltung des durch die Eliminierung in der Phantasie entstehenden Übergangs dürften also diesem Gedankenaustausch entsprungen sein.

Gänzlich unabhängig von Annahmen zur Genese der Kürzung nehmen einige Autoren ihr persönliches Formgefühl zum Maßstab, nach dem die Erstfassung vorzuzie-

<sup>4</sup> Otmar Schreiber, *Zur Frage der gültigen Fassung von Regers Orgel-Opus 135b*. In: *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Bonn, 19. Heft, 1973, S. 34–38.

<sup>5</sup> Max Reger, *Sämtliche Orgelwerke, Bd. 1*. Hrsg. Hans Klotz, durchgesehen von Martin Weyer und Hans Haselböck. Wiesbaden 1987.

<sup>6</sup> Bengt Hambraeus, *Karl Straube, Old Masters and Max Reger. A Study in 20th Century Performance Practice*. In: *Reger-Studien 5*, Beiträge zur Reger-Forschung, Hrsg. Susanne Shigihara. Wiesbaden 1993, S. 41–72.

<sup>7</sup> Stefan König, *Überarbeitungsschichten in Max Regers Phantasie und Fuge d-Moll für Orgel op. 135b und ihre Deutungen*. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2014, Hrsg. Simone Hohmaier. Mainz u. a. 2015, S. 191–204.

<sup>8</sup> Laut dreier erhaltener Postkarten wollte Reger mit Straube am 6.5.1915 bei einem gemeinsamen Abendessen über das noch in Arbeit befindliche Werk sprechen, also elf Tage, bevor er es an den Verlag Simrock sandte (Max Reger, *Briefe an Karl Straube*. Hrsg. Susanne Popp. Bonn 1986, S. 250–251). Da Reger aber ab op. 57 von seiner bis dahin bestehenden Gewohnheit abgerückt war, gleich ein zweites Manuskript für Straube anzufertigen, hatte Straube bis zum Mai 1916 keine Gelegenheit, das Werk zu studieren und sich über Interpretation oder gar Änderungsvorschläge Gedanken zu machen.