

Max Reger op. 46 und 47

Christoph Bossert, 2023

Regers „Phantasie und Fuge über b-a-c-h“ op. 46, komponiert im Februar 1900 in Weiden, ist „Herrn Geheimrat Prof. Dr. von Rheinberger in besonderer Verehrung zugeeignet“. Damit bedenkt der noch 26jährige den damals bedeutendsten lebenden deutschen Orgelkomponisten mit einer Widmung. Regers Opus 46 ist zusammen mit einigen seiner sieben Choralphantasien sowie der „Phantasie und Fuge d-Moll“ op. 135b eines seiner am meisten gespielten Orgelwerke. Von ähnlichem Gewicht sind Reger's „Symphonische Phantasie und Fuge“ op. 57 sowie die „Variationen und Fuge fis-Moll“ op. 73. Dem Typus der Orgelsonate, wie Rheinberger ihn komponierte, stand Reger jedoch gleichwohl skeptisch gegenüber – Reger hielt die Idee des „amourösen zweiten Themas“ der Sonatenhauptsatzform als für Orgelmusik nicht geeignet und beschrift in seinen beiden Orgelsonaten op. 33 und 60 andere Wege.

Regers Opus 46 reiht sich anhand des b-a-c-h-Topos ein in das durch Schumann und Liszt eröffnete Genre der Kompositionen über b-a-c-h. Doch letztlich hat Bach selbst hierzu die Spur anhand des Soggetto III b-a-c'-h-cis'-d' der Fragment-Fuge der „Kunst der Fuge“. Dass aber Bach hier selbst eine noch tiefer reichende Wurzel angelegt hat, ist ein nächster und äußerst anspruchsvoller Diskurs. Diese Wurzel sehe ich in der Art der Tonarten-Disposition der ClavierÜbung I bis III sowie ClavierÜbung IV gegeben (siehe Glossar zu „Signaturen bei Bach“).

Die Frage der Hermeneutik von Regers Opus 46 scheint anhand des b-a-c-h-Topos sehr offensichtlich zu sein, doch stellt sich die Frage für mich so: Darf Orgelmusik, sofern sie sich christlich verortet sieht, den Namen eines Menschen verherrlichen?

Im Falle des Komponierens von J. S. B a c h besteht – meiner Analyse zufolge und ausgehend von ClavierÜbung III sowie Kunst der Fuge – der Zusammenhang es-d-f-e – b-a-c-h als Beziehung von Dux zu Comes sowie von b-a-c-h – f-e-g-fis als Kennzeichnung dessen, was ich den „Schritt darüber hinaus“ nenne. Die Beziehung es-d-f-e – b-a-c-h ist m.E. durch Bach selbst urbildhaft niedergelegt in ClavierÜbung III anhand des tonartlichen Bruchpunktes fis – d – f – e in den Grundtönen der Stücke Nr. 20, 21, 22 und 23 sowie dem gedanklichen Vollzug der Verwandlung von Fis-Dur – das ist der sechsstimmige Schlussakkord in Stück 20 und bezeichnet die Grenze alles menschlichen Strebens – in es-Moll – das ist das Tonartsymbol von Jesu Leiden und Sterben. Nun findet man nacheinander aufgereiht: *es-ges-b – d-f-a – f-as-c – e-g-h* als Beziehung *es-d-f-e* und *b-a-c-h*. In Contrapunctus XI der Kunst der Fuge wird die Beziehung es-d-f-e – b-a-c-h ab Takt 89 durch Bach kompositorisch als Beziehung von Dux und Comes offengelegt. Im Fragmentstück der Kunst der Fuge erfolgt dann m.E. durch Bach selbst eine weitere Offenlegung: die Beziehung b-a-c-h – f-e-g-fis vollzieht eine nächste Dux-Comes-Beziehung anhand dessen, was ich den „Schritt darüber hinaus“ nenne: In meiner Anschauung nimmt Bach hier eine Verortung der menschlichen Existenz mit Blick auf die Erlösung durch Christus (es-d-f-e) und – aufgrund der immanenten Invarianz innerhalb des Spiegelungssystems d-a/-es/gis/e-g/f-fis – das Ewige Leben (f-e-g-fis) vor (siehe Glossar zu „Signaturen bei Bach“).

Im Falle von Regers Opus 46, dessen Phantasie in b-Moll und dessen Fuge in B-Dur erklingt, möchte ich fünf hermeneutische Zugänge benennen, aus denen m.E. der metaphorische Charakter des b-a-c-h-Topos ersichtlich ist.

a) Das berühmte Reger-Zitat „Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik [...]“;

- b) der große Abschnitt in b-Moll aus Regers Choralphantasie über das Sterbelied *Freu dich sehr, o meine Seele* op. 30;
- c) die tonartliche und die motivische Nähe zu Regers nächstfolgendem großen Orgel-Opus 52,1 „Alle Menschen müssen sterben“ anhand insbesondere der Tonart b-Moll vs. Des-Dur sowie vieler weiterer gemeinsamer Aspekte;
- d) die Situation des Beginns des Hauptteil der Phantasie aus op. 46 über einem kurzzeitigen Orgelpunkt F;
- e) der Höhepunkt am Ende der Fuge aus op. 46 über Orgelpunkt F.

Zu b) Es erscheint mir wichtig, die Konzeption F-Dur – b-Moll – F-Dur in Regers Opus 30 im Zusammenhang mit Opus 46 zu würdigen. Es betrifft die Takte 74 bis 118 und umfasst folgende Textzeilen:

Die Welt, Teufel, Sünd und Hölle / unser eigen Fleisch und Blut / plagen stets hier unsre Seele, / lassen uns bei keinem Mut. / Wir sind voller Angst und Plag, / lauter Kreuz sind unsre Tag: /

wann wir nur geboren werden, Jammer g'nug findet sich auf Erden.

Wenn die Morgenröt herleuchtet, / und der Schlaf sich von uns wendt, / Sorg und Kummer daher streichet, Müh sich findet an allen End; / unsre Thränen sind das Brot, / so wir essen früh und spat; / wenn die Sonn hört auf zu scheinen, hört nicht auf das bittre Weinen.

Zu d) In Regers Opus 46 ist der Beginn des Hauptteils ein weiterer wesentlicher Schlüssel zum Werkganzen von Regers b-a-c-h-Phantasie. Folgende Schichten sind erkenntlich:

d/1) Gespannte Ruhe als Orgelpunkt im Bass über Dominant-Ton F;

d/2) Nennung des b-a-c-h-Topos im Tenor;

d/3) Latente Zweistimmigkeit als überhöhende Aussage im Diskant; daraus:

d/3a) fallende Linie als Metapher des „Sterbens“ in Rückbindung an die Passacaglia fis-Moll aus op. 33, Variation 17; anhand dieser Variation 17 wird der zweite und zugleich letzte der beiden Diminuendo-Abschnittes eingeleitet; es tritt damit die Metapher „Wenn ich einmal soll scheiden“, durch die ohnehin das Basso-ostinato-Thema grundsätzlich bestimmt wird, ab Var. 17 der Passacaglia fis-Moll deutlich in den Fokus.

d/3b) Im Beginn des Hauptteils von Regers Opus 46 tritt in der Diskantstimme zudem das Motiv b'-c''-es''-d'' hervor; es sind dies innerhalb der fallenden Linie die vier Spitzentöne. Damit schafft Reger eine Rückbindung an den Topos des Thema 1 aus Mozarts finaler Quadrupelfuge der Jupiter-Symphonie; dieser Topos beherrscht dann Thema 2 der Fuge von Regers Opus 46.

Zu e) Die finale Wiederkehr des Orgelpunkt F am Ende der Fuge von Regers op. 46 setzt das verharrende Moment des Orgelpunktes F anhand der Manualstimmen und deren riesenhaftem Aufstieg in atemberaubendem Tempo in ein dialektisches Gegenüber. An einer pneumatischen Orgel reduziert sich dadurch das Ansprechen der Pfeifen – der Klang scheint sich gleichsam zu perforieren. M. E. komponiert Reger hier die Metamorphose von Orgelklang, sodass Gestaltwandel zur Metapher der Auferstehung wird. Kurz vor Schluss erklingt C-Dur als Licht-Topos in Umkehrung des am Beginn der Phantasie erklingenden c-Moll.

Hermeneutische Deutung zu d und e) Durch die latente Zweistimmigkeit der Diskantstimme, wie sie zu Beginn des Hauptteils der b-a-c-h-Phantasie hörbar wird, geht eine überhöhende Dialektik hervor, in der sich der Topos des Sterbens (fallender Aspekt) und der kosmische Licht-Topos (Jupiter) die Waage halten. Da sich im Hauptteil von Regers op. 46 immer deutlicher die Aspekte des Aufsteigens durchsetzen, tritt der Licht-Topos immer mehr in den Vordergrund. Im Abschluss der Fuge schafft Reger durch die Topoi des ultimativen

Aufstiegs, des Gestaltwandels und durch den Licht-Topos C-Dur eine ultimative Klimax des Werkganzen.

Sechs Trios Opus 47

Im Frühjahr 1900 folgen auf Regers Phantasie und Fuge über b-a-c-h Opus 46 sein Opus 47 mit sechs Trios für Orgel; und es folgen als sein Opus 48 sieben Lieder für mittlere Stimme und Klavier sowie als sein Opus 49 im Mai 1900 zwei Sonaten für Klarinette und Klavier.

Mit den sechs Orgeltrios eröffnet Reger innerhalb seines Orgelschaffens ein neues Genre, nämlich die Gattung der Sammlung oder des Zyklus. Hier reihen sich des Weiteren dann die Opera 52, 56, 59, 63, 65, 69, 80, 85, 129 und 145 ein; ein Sonderfall ist Regers op. 92, in der sieben Orgelstücke mit Bezug zur Tonart g-Moll zusammengefasst sind als „Zweite Suite“.

In den sechs Trios stellt man dreimal den Wechsel langsam – schnell fest. Die Tempoangaben lauten: Andante – Vivacissimo // Andantino – Vivacissimo // Andantino – Vivace.

Doch könnte man gemäß der von Reger sehr geschätzten A-B-A-Form auch eine Reihung zu je drei Stücken erkennen.

Die Titel lauten: Canon – Gigue – Canzonetta – Scherzo – Siciliano – Fuge.

Die Tonarten sind: E-Dur – d-Moll – a-Moll – A-Dur – e-Moll – c-Moll.

Dass Reger mit den Titeln Canon, Gigue, Canzonetta, Siciliano oder Fuge sowie anhand der Wahl der Trio-Gestalt auf barocke Muster zurückgreift, ist evident.

Dass auch in Opus 47 der b-a-c-h-Topos Gestalt gewinnt, zeigt der Beginn des Canon E-Dur anhand von gis'-fis'-a'-gis' mit Imitation cis''-h'-dis''-cis'' sowie e'-dis'-fis'-e' mit Imitation a'-gis'-h'-a' klar an. In Gigue d-Moll begegnet man dann in Takt 2 / 3 den Tönen f'-e'-g'-f' sowie deren Imitation als c''-h'-d''-c''.

Ich möchte nun nochmals auf den Beginn des Canon E-Dur zurückkommen:

Ausgehend von Basston E schließen sich im Manual die Töne fis', a' und gis' an. Was hier m. E. klar vorliegt, ist eine Wechselwirkung zwischen gis'-fis', a' und gis' mit Referenz des b-a-c-h-Topos und E- fis', a' und gis' mit Referenz des Jupiter-Topos. Es ergibt sich daher aus Takt 1 / 2 des Stück 1 von Regers Opus 47 für mich die Fortsetzung des vorangehenden Opus 46 mit seinen beiden Haupt-Topoi b-a-c-h und b-c-es-d als Referenz für eine Welt eines Bach und eines Mozart.

Von hier aus erschließt sich nun m. E. der Beginn der Canzonata, denn die Solo-Stimme wird eröffnet anhand der Tonfolge e''-d''-h'-c''. Damit wird die Metapher E-fis'-a'-gis', wie sie zu Beginn des Canon E-Dur erklingt, umgekehrt in die Metapher e''-d''-h'-c''.

Meine hermeneutische Deutung ist: Wenn die Tonfolge E-fis'-a'-gis' einen Beginn als einen Licht-Topos formuliert und dazu die Tonfolge e''-d''-h'-c'' am Beginn des dritten Stückes die Umkehrung darstellt, dann halte ich Kanon E-Dur für ein Morgenlied und die Canzonetta für ein Abendlied. Dazwischen steht die Gigue d-Moll als ein Vivacissimo-Stück – „wie schnell ein rauschend Wasser schießt, so eilen unser's Lebens Tage“ wäre hier im Sinne einer Aria von Bach aus seiner Kantate „Es ist genug“ meine hermeneutische Metapher.

Anhand der pendelnden Bass-Oktaven E-e sowie dem Bezug der Tonarten E-Dur und e-Moll stehen die Stücke 1 und 5 als Canon E-Dur und Siciliano e-Moll innerhalb der sechs Trios in deutlichem Bezug. Die Melodielinie des Siciliano e-Moll zeigt zu Beginn die Folge h'-a'-fis'-g', womit auch ein Rückbezug zu Nr. 3 Canzonetta a-Moll ersichtlich ist. In Stück 3 lautete der Beginn der Solostimme e''-d''-h'-c''.

Daher meine ich: Wenn Stück 3 anhand von e“-d“-h“-c“ zum Abendlied wird, dann könnte Stück 5 anhand von h“-a“-fis“-g“ und anhand des Siciliano-Topos als eine Musik verstanden werden, die die Engel zur halben Nacht dem Kind in der Krippe als ein Wiegenlied darbringen. Umgeben ist dieses stille Wiegenlied vom Taumel der Welt.

Und so meine ich: Regers Opus 47 wird zum Ausgangspunkt dessen, was später in Werken von Opus 59 bis Opus 73 anhand des Pastorale-Topos angestoßen wird: Mit Jesu Geburt im Stall von Bethlehem tritt Gottes Licht ein in diese Welt und fortan darf das Volk, das im Finstern wandelt, nun ein großes Licht erschauen. Wie es im Leben des Christenmenschen darum geht, dieses Licht zu entdecken und ihm zu folgen, so meine ich, dass es nun mit Blick auf Reger darum geht, in seinen Kompositionen der Licht-Metapher auf die Spur zu kommen.

Ausblick: Mittels kompositorischer Setzungen schafft Reger Verknüpfungen. Solche Verknüpfungen ergeben sich innerhalb der sechs Trios Opus 47 zwischen den Stücken 1 und 5 anhand des Oktavpendels E-e, der Tonarten E-Dur – e-Moll sowie den Tempi Andante und Andantino. Die Stücke 2 und 4 sind durch die Bezeichnung ‚Vivacissimo‘ und den Bezug d-Moll – A-Dur verknüpft. Demzufolge ist dann Stück 3 als Canzonetta a-Moll dazu die Mitte und Stück 6 stellt anhand der Tonart c-Moll, dem Typus der Fuge und anhand der Bezeichnung ‚Vivace‘ eine eigene Kategorie dar. Diese Merkwürdigkeit lässt sich anhand von Regers Opus 59 bestätigen: Die Stücke 1 bis 5 stellen sich als eine Einheit dar anhand der Zuordnung von Stück 1 zu 5 als Praeludium und Toccata, von Stück 2 zu 4 als zwei langsame Sätze mit Bezug zum Intervall der Sext und Stück 3 als Mitte. Ähnliches gilt für die Stücke 8 bis 12 anhand der Zuordnung von Stück 8 zu 12 als Gloria und Te Deum, von Stück 9 zu 11 als zwei langsame Sätze mit Bezug zum Intervall der Sext und Stück 10 als Mitte. Die Stücke 6 und 7 bilden dann im Werkganzen eine innere Mitte, wiewohl sie im Affekt stark kontrastieren. Doch bei allem Kontrast zeigen sie zwei Gemeinsamkeiten: Das Accelerando und das Crescendo. Insofern könnte man sagen, dass Regers Opus 47 für sein späteres Opus 59 nicht nur hinsichtlich des Pastorale-Topos, sondern auch hinsichtlich einer Anordnung aus 5 + 1 Stücken einen Ausgangspunkt darstellen dürfte.