

REGER-STUDIEN online
– ein Angebot des Max-Reger-Instituts Karlsruhe



Ludwig Audersch

Der Straube-Code? – Der Straube-Code!
Gedanken zur Reger-Interpretation

veröffentlicht 12. Juni 2026

Alle Rechte vorbehalten.
Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung
Pfinztalstraße 7
76227 Karlsruhe

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

LUDWIG AUDERSCH

Der Straube-Code? – Der Straube-Code! Gedanken zur Reger-Interpretation¹

„In dem das Verständnis einer geistigen Eigenschaft des Kunstwerkes auf mechanischem Wege nur unzulänglich sich vermitteln lässt, findet auch dieser Metronom trotz seiner relativen Vollkommenheit nur wenig Anwendung in der Kunstpraxis. Unbedingt zu trauen ist ohnehin den Musikwerken beigelegten Metronomisierungen nicht allemal, denn man weiss, dass selbst grosse Tonmeister in ihren absoluten Tempobestimmungen oft sehr geschwankt haben. Ueberdies ist ein Künstler, der das richtige Tempo nicht aus dem Studium und dem Verständniss des Tonstückes selbst zu erkennen vermag, sondern vom Metronom herholt, einer objectiven Auffassung nicht fähig, seine Darstellung oder Direction wird mit oder ohne Metronom gleich unrichtig bleiben. Der Kunst wahrhaft genützt haben mechanische Hilfsmittel niemals, höchstens der blossen Technik.“²

Die Verunsicherung darüber, welches das *richtige* Tempo beim Vortrag von Regers Werken sei, ist kein neues Problem. Bereits die Regerspieler der ersten Stunde waren mit ihm konfrontiert und gelangten zu Lösungen, die zum Teil stark voneinander abwichen. Wenn wir im Folgenden die von ihnen seinerzeit beschrittenen Wege nachvollziehen, werden wir feststellen, dass das Nachdenken über das Tempo bei Reger nicht losgelöst werden darf von der schon zu des Komponisten Lebzeiten von seinen Interpreten diskutierten generellen Frage einer *richtigen* Interpretation im Sinne des Autors.

Der Bestand an entsprechenden Zeugnisquellen ist groß. Zahlreiche frühe Regerinterpretationen, vor allem auch solche durch den Komponisten selbst, lassen sich in zeitgenössischen Presseberichten nachvollziehen. Musiker, die mit Reger auftraten oder unter seiner Leitung spielten, haben detaillierte Erinnerungen hinterlassen. Ebenso aufschlussreich sind die Dokumente der publizistischen Auseinandersetzung mit dem Reger'schen Werk.

Alle diese Zeugnisse tragen ein gemeinsames Merkmal: stets sind die Erörterungen von Tempofragen eingebettet in grundsätzliche Überlegungen zu Fragen der Aufführungspraxis. Das spezielle Problem einer vermeintlich mathematisch falschen oder richtigen Lesart der

¹ 2015/16 verfasst für eine nicht realisierte Buchpublikation *Karl Straube. Andeutungen zu Leben, Werk und Wirkung* und zur Veröffentlichung umfassend revidiert und ergänzt. Für seine unschätzbare Unterstützung danke ich Dr. Jürgen Scharwächter: seiner Hartnäckigkeit ist es zu verdanken, dass mein zehn Jahre alter Text zum Leben erweckt, und durch sein profundes Reger-Wissen für diesen Ort präsentabel gemacht wurde.

² Arrey von Dommer, *Elemente der Musik*, Leipzig 1862, S. 61.

vergleichsweise spärlich bemessenen Metronomzahlen bei Reger jedoch wird an keiner Stelle angesprochen, sogar dort nicht, wo es konkret um das Thema Metronomisierung geht.

Ergänzt werden diese Überlieferungen durch frühe Tonaufnahmen, auf denen sogar der Komponist selbst zu hören ist.

Unter dem Titel *The Straube Code – Deciphering the Metronome Marks in Max Reger’s Organ Music*³ veröffentlichte der holländische Organist Marcel Punt (*1970)⁴ unter dem Namen Henrico Stewen im Jahre 2008 eine Arbeit, in der er höchst eigenwillige und in der Summe unbegründete Gedanken zu Fragen der Temponahme in Regers Orgelmusik formuliert. Vor allem anhand einiger gegenüber den Reger’schen Originalen geänderter Tempoangaben in zwei Reger-Ausgaben Karl Straubes aus den Jahren 1912 und 1919 unternahm Punt den Versuch, auf bestürzend simple Art und Weise das altbekannte Problem des *richtigen* Tempos für Regers Orgelwerke zu lösen. Seine Kernthese lautet, dass Reger die Metronomangaben seiner bis zum Jahre 1908 geschriebenen Orgelwerke nicht *mathematisch*, sondern *metrisch* versteht, also erst zwei Ausschläge des Metronoms den notierten Schlag ergeben. Schreibt Reger also zum Beispiel in der Fughetta aus Op. 80 ♩ = 112–120, so meine er in Wirklichkeit das halbe Tempo, nämlich ♩ = 60.

Punts Arbeit hat große Verbreitung gefunden, auch wegen des sensationsheischenden Titels. Da Punt (bzw. Stewens) erste von zwei Einspielungen von Reger-Werken entsprechend seinem „Straube-Code“⁵ 2011 sogar durch einen ECHO Klassik ausgezeichnet worden ist und Punt 2025 in seinen Ausführungen noch einmal nachgelegt hat, ohne jedoch seine Forschungsbasis zu erweitern,⁶ ist es unabdingbar, die Belastbarkeit seiner Positionen umfassend zu überprüfen.⁷ Auch wenn Stewens Arbeit einigen Wirbel verursacht und

³ Henrico Stewen, *The Straube Code: Deciphering the Metronome Marks in Max Reger’s Organ Music. A thesis submitted to the Church Music Department in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music*, Helsinki 2007, ohne den Untertitel und unter dem Geburtsnamen Marcel Punt Helsinki 2008 (= Church Music Department Publications, Heft 30), 2. Aufl. 2014 (Online-Edition 2015) und <https://drive.google.com/file/d/1w0eG4zrylpuBRmTLIs3cegc4JsJJ1K7k/view?pli=1>; die Arbeit umfasst mit Titellei und bibl. Anhang 28 bzw. 22 Seiten. Eine deutsche Zusammenfassung seiner Gedanken (Stand 2008) bietet das Internet (https://www.wellermusik.de/Tempo_Giusto/Internationales_Tempo-Giusto_Symposium_2009_Kongressbericht.pdf).

⁴ <https://sites.google.com/view/marcelpunt/about>.

⁵ Max Reger, *Organ Works, Motette 13801 und (2. Aufl.) FUGA-9374 bzw. FUGA-9372*, Viersen 2010 (Motette) bzw. Helsinki 2014 (FUGA).

⁶ Marcel Punt, *The Tempo in Max Reger’s Organ Music*, <https://drive.google.com/file/d/1dNCNOn83ghP77TMnBXajsRE5bKntizB/view>; diese Arbeit hat einen Umfang von 46 Seiten. Keine einzige von Punt herangezogene Literaturangabe ist nach 2006 erschienen, mithin wurde die komplette jüngere Forschung zum Tempo und zu Interpretationsfragen bei Reger oder auch zu Karl Straube nicht herangezogen; entsprechende Literaturangaben werden an passender Stelle in diesem Beitrag genannt.

⁷ Durch Mitteilung diverser Originalquellen in seinen Kapiteln 2 und 3 in der jüngsten Veröffentlichung (siehe Anm. 6, S. 14–26), von denen viele auch in dem vorliegenden Beitrag zu finden sind, wäre eine Relativierung seiner Schlüsse bzw. Korrektur eigentlich unvermeidbar, die aber in den folgenden Kapiteln seiner Arbeit (ab „*The Metronome Problem with Reger*“, S. 27) dann nicht vollzogen wird.

der Autor behauptet hat, den sogenannten *Straube-Code* geknackt zu haben,⁸ sind seine Argumente schnell widerlegt und ihre Auswirkungen für die organistische Praxis ohnehin fast ohne Bedeutung.⁹

Unberührt von sachlich fundierter Kritik¹⁰ an seinen Thesen präsentiert Stewen seit 2014 seine alten Beweisketten auf einer neuen Website, nunmehr unter seinem ursprünglichen Namen Marcel Punt.¹¹ Dass er dabei die 2015er-Revision seines Textes zwar mit den Worten „Research is always in progress“ beginnt, auf all jene Veröffentlichungen, die seine Thesen widerlegen, jedoch nicht mit einem Wort eingeht, befremdet.

Sehr schnell wird man erkennen, dass es ein völlig verfehelter Ansatz ist, dem Tempo-Problem bei Reger mit einem Lösungsvorschlag zum angeblich richtigen Lesen seiner Metronomangaben beikommen zu wollen.

Das ergibt sich für den oberflächlichen Betrachter bereits aus der simplen Auflistung der von Reger mit entsprechenden Angaben versehenen Werke.¹² Die eigentlich *problematischen* großen Stücke bis 1905 erschienen bis auf die Fugen in Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 und der Orgelsonate d-Moll op. 60 sämtlich unmetronomisiert. Wenn wir bei den kleineren Stücken die Choralbearbeitungen op. 67 und op. 79b sowie die Werke ohne Opuszahl ausklammern, kommen wir (Präludien und Fugen op. 56 und op. 85 jeweils doppelt gerechnet) auf insgesamt 96 Stücke, von denen lediglich 17 mit einer Metronomzahl versehen sind, was ungefähr 16,3 Prozent entspricht.

In den von Punt als Hauptbeweis herangezogenen Straube-Ausgaben von 1912 und 1919 finden sich (die Stücke aus Op. 85 erneut doppelt gezählt) insgesamt 23 Stücke, von denen im Reger'schen Original lediglich 4 metronomisiert sind.¹³

Bereits diese simple Aufzählung dürfte ausreichen, um Punts Thesen als abwegig und verfehlt bezeichnen zu müssen. Denn warum sollte für 17 zumeist kürzere Orgelwerke eigens ein *Straube-Code* geschaffen werden, den der Namensgeber dann lediglich bei vier Stücken und ohne jegliche Erklärung „auflöst“? Und welche Konsequenzen hätten diese Ausführungen dann für die Interpretation Reger'scher Werke außerhalb der Orgelmusik: dem bei weitem umfangreichsten Teil von Regers Schaffen?

⁸ Marcel Punt, *The Straube Code: Deciphering the Metronome Marks in Max Reger's Organ Music*, 2. Aufl. 2015, S. 20; es ist auffallend, dass Punt in der 1. und 3. Auflage seiner Arbeit etwas weniger dezidiert schreibt, den Code geknackt zu haben, auch wenn seine Position unverändert ist.

⁹ Einen vergleichbaren Irrweg hat in den 1980er- und 1990er-Jahren die Pianistin Grete Wehmeyer (1924–2011) verfolgt, die propagierte, Musik der Wiener Klassik müsse in halbem Tempo gespielt werden (bspw. in *Prestigißimo! Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik*, Hamburg 1989). Übrigens war Wehmeyer 1950 in Köln mit einer Arbeit über *Max Reger als Liedkomponist* promoviert worden.

¹⁰ Z. B. im umfangreichen Kommentarteil der neuen *Reger-Werkausgabe* oder in Klaus Miehling, *Metrische Metronomangaben bei Max Reger?*, in *Die Musikforschung* 66. Jg. (2013), 2. Heft, S. 154–166.

¹¹ <https://sites.google.com/view/marcelpunt/about>. Zwei von einer sich „AuthenticSound“ nennenden Arbeitsgruppe (Wim Winters, Alberto Sanna, Lorenz Gadiant und Anja Schouteden) erstellte YouTube-Filme zu dieser Thematik unter <https://www.youtube.com/watch?v=lCRF8WBtMrl> bzw. <https://www.youtube.com/watch?v=yttFpr9eLUQ> ergänzen Punts Angebot.

¹² In einer Tabelle listet Punt sämtliche in Regers Orgelwerken zu findende Eingangs-Metronomzahlen auf und rechnet sie in seinem Sinne um (1. Aufl. 2007, S. 11, 2. Aufl. 2015, S. 10, 3. Aufl. 2025, S. 34).

¹³ Straubes editorisches Vorgehen in der Ausgabe von 1919 wird noch ausführlich besprochen werden.

Trotz aller Fragen an Thesen und Autor: Sich noch einmal ausführlicher mit dem Tempo-
problem in Regers Orgelmusik und Karl Straube in seiner Rolle als deren Erstinterpret zu
beschäftigen, sind sie ein willkommener Anlass.

Das Thema der folgenden Überlegungen ist also ein Dreifaches: Karl Straubes und
anderer Zeitgenossen Einsatz für Reger, Tempo- und andere Interpretationsfragen in der
Regerinterpretation und in diesen Zusammenhängen auch immer wieder die Thesen Punts.

Der Beitrag besteht aus drei Hauptkapiteln, deren erste zwei sich auf Metronom- und
Interpretationsaspekte zu Regers Lebzeiten beziehen (mit 1908, dem Jahr, in dem Stewen
die Veränderung von Regers Metronomgebrauch ansetzt, als Trennstelle), während das
dritte Interpretations-, Metronom- und Editionsfragen nach Regers Tod betrachten.

Die frühen Jahre bis 1908

Man ginge in die Irre, würde man die Interpretation von Regers Orgelwerken von der
Interpretation anderer Werke entkoppeln wollen – zwar stellt die Orgel besondere Anfor-
derungen (darauf kommen wir später), aber Reger war nicht primär ein Orgelkomponist,
sondern hat ungefähr doppelt so viele Kammermusik- als Orgelwerke geschrieben, dazu
eine beachtliche Menge an Klavier- und Orchestermusik und eine kaum weniger beachtliche
Menge an Vokalwerken. Gleich, wo man schaut – Metronomangaben sind eher selten, dies
ist also kein Alleinstellungsmerkmal bei der Orgelmusik.

Von den nachfolgenden Quellentexte sind manche bekannt und sogar bis zum Überdruß
zitiert. In der Auswahl der Quellentexte habe ich mich bemüht, alle kontextuellen Zusam-
menhänge beizubehalten, um keine Subtexte zu unterschlagen. Dabei wird man sehen,
wie doppelbödig solche Quellentexte oft sein und auf welche unterschiedliche Spuren sie
einen führen können – vor allem natürlich, wenn sie verkürzt aus dem Zusammenhang
gerissen zitiert werden. Ansonsten ist es für mich auf meinen diversen musikhistorischen
Betätigungsfeldern ganz selbstverständliche Praxis, historische Texte zunächst direkt
wiederzugeben und die notwendigen Kommentare erst an zweiter Stelle zu liefern.

1900

1. Karl Straube über den Vortrag von Regers Orgelwerken

Da die frühe Rezeption von Regers Orgelschaffen an anderer Stelle mit hinreichender
Ausführlichkeit betrachtet worden ist,¹⁴ will ich mich hier auf einige wenige Schlaglichter
beschränken. Im April 1900 erschien in der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*
eine Notenbesprechung aus der Feder Straubes (sicher erbeten von Reger), in der er sehr knapp
Regers Phantasie und Fuge c-Moll op. 29 und in großer Ausführlichkeit die fis-Moll-Sonate
op. 33 behandelte.¹⁵ Auch einige Gedanken zur Interpretation der beiden Werke finden wir hier:

¹⁴ https://www.reger-verkausgabe.de/rwa_post_00047.html und passim.

¹⁵ Dass Reger für Straube zusätzliche Variationen verfasste, die aber erst posthum gedruckt wurden, muss Straube
in seiner Besprechung der Druckausgabe verschweigen; siehe auch <https://www.reger-verkausgabe.de/mri>.

„Wir haben es hier unzweifelhaft mit einer der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Orgelsonate zu thun. Deshalb möchte ich die leistungsfähigen deutschen Organisten nachdrücklichst auf dieses Werk aufmerksam machen. Allerdings verlangt der Komponist technisch, wie musikalisch einen Interpreten ersten Ranges. Sind aber die Voraussetzungen einer souveränen Technik, einer umfassenden musikalischen Bildung gegeben, so ist die Schwierigkeit bei der Wiedergabe einer Regerschen Komposition allein die, sich in die Geheimnisse dieses, so ganz persönlich gefärbten Orgelstiles hineinleben zu können. Vielleicht wirkt der erste Anblick dieser Tonfiguren etwas verblüffend, und dennoch ist es ein Orgelsatz par excellence. Modern allerdings in seiner Klangpracht und Klangstärke, aber zu dem Stimmungsinhalte dieser Musik gehört eine andere Tonfarbe, als jene, welche der Weichheit und Innigkeit einer Rheinberger-Sonate konform ist. Reger giebt genaue Hinweise, wie er sich die Wiedergabe seiner Werke denkt. Vielleicht thut er darin manchmal zu viel des Guten. Die Klangwirkung einer Orgel ist von der anderen verschieden, jedes Instrument will anders behandelt sein, so kommt es auch darauf an, die Anmerkungen des Komponisten in jedem einzelnen Falle umdeuten zu können. Maßhalten ist bei der kolossalen Wucht des Regerschen Orgelsatzes die erste und wichtigste Regel für eine sinngemäße Instrumentierung seiner Werke. Die andere, nicht unwesentlichere ist: die große Linie des Gesamtwerkes den Hörern klar darzulegen. Die Höhen dieser Linie sind deutlich hervorzuheben, der Aufbau, die Steigerungen zu diesen Kulminationspunkten sind dem vorhandenen Klangmaterial gemäß abzutönen. Ist es möglich, in der Wiedergabe das konstruktive Element in klarer Zeichnung zu bieten, so wird der Stimmungsgehalt aus eigener Kraft die Hörer in seinen Zauberkreis bannen.

Es sind große Aufgaben, welche Reger den deutschen Orgelkünstlern stellt. Ob allerdings der augenblicklich so starke Einfluß französischer Schule, mit seinen billigen Klangbildern à la Guilman eine geeignete Vorbildung zur Lösung dieser Aufgabe ist, wage ich zu bezweifeln. Auch Reger verlangt eine moderne Orgel, modernes Orgelspiel, aber nicht Selbstzweck sollen sie sein, sondern dienstbares Mittel der geistigen Idee, welche einem jeden großen Kunstwerk innewohnt.“¹⁶

Wenn Straube davon spricht, wie „der erste Anblick der Tonfiguren Regers“ den Betrachter zunächst verblüfft, trifft er gleich zu Beginn den Kern der Sache: schon rein optisch war das Neue des Reger'schen Tonsatzes sogar für den Laien sofort zu erkennen. Man vergleiche etwa das Notenbild der Suite e-Moll op. 16 (erschienen 1896) mit demjenigen der satzgleichen 8. Orgelsonate e-Moll op. 132 Josef Rheinbergers. Regers Notenbild vor allem muss es gewesen sein, das nach Straubes Dafürhalten eine gewisse Panik, faktisch aber auch großes Interesse unter den Organisten der Reger-Generation auslöste.¹⁷

Interessant ist, dass Straube auf Regers akribische Verwendung von Vortragsbezeichnungen hinweist, zugleich aber bereits hier feststellt, dass es Umstände geben könnte, die eine Umdeutung dieser Vortragsbezeichnungen notwendig machen. Er nennt als Gründe die unterschiedliche Beschaffenheit der Instrumente und denkt als erfahrener Praktiker hier ganz sicherlich auch an die unterschiedlichen Nachhallzeiten der jeweiligen Aufführungsräume. Wichtig ist ihm bereits an dieser Stelle der Hinweis auf die strukturelle Gliederung einer Komposition als ein in der Interpretation unbedingt zu berücksichtigendes Moment.

[work_00034.html#history](#). Eine vollständige Übersicht über Straubes Reger-Aufsätze finden sich in Michael Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Diss. Wien 2002, Stuttgart 2008 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XX), S. 394–395.

¹⁶ Karl Straube, *Max Reger: Orgelkompositionen*, in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 5. Jg. (1900), 4. Heft (April), S. 116.

¹⁷ Vgl. https://www.reger-werkausgabe.de/rwa_post_00065.html.

2. Im Münchner Verlag Jos. Aibl erscheint Regers Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46.

In der Fuge mit der Tempovorzeichnung *Sostenuto* und der Klammerbemerkung *Nach und nach beschleunigen* versucht Reger, durch detaillierte Metronomangaben ein großes Accelerando zu fixieren, das – einhergehend mit einer dynamischen Steigerung vom vierfachen *piano* bis zum abschließenden Tutti – „eine Sogwirkung erzielt, der sich niemand entziehen kann.“¹⁸ Reger beginnt mit der Tempoforderung $\text{♩} = 50$ und endet bei $\text{♩} = 140$. Wichtig ist seine ergänzende, keinen Einzelfall darstellende Bemerkung: *Die angegebene Metronomisierung ist nur eine ungefähre Andeutung der allmählichen Beschleunigung des Tempos.*¹⁹

3. Arbeitsbesuche bei Reger in Weiden

Wie wir wissen, lebte Reger in Weiden nach seiner Rückkehr aus Wiesbaden ziemlich zurückgezogen.²⁰ Der Organist Andreas Hofmeier aus Eutin erinnert sich, wie er Reger auf zwei Tage im Sommer 1898 (?) besuchte: „Wir spielten zusammen diese gewaltigen Choraldichtungen am Klavier – Reger oben und ich das Pedal.“²¹ Und Regers Lehrer und Förderer Adalbert Lindner berichtet von einem gemeinsamen Besuch des Zwickauer Domorganisten Paul Gerhardt (1867–1946, 1897 Mitbewerber Straubes in Wesel und Widmungsträger von Regers Choralphantasie über „*Straf' mich nicht in deinem Zorn*“ op. 40 Nr. 2) und seines Greizer Kollegen Richard Jung (1864–1933, Widmungsträger des dritten Heftes der *Monologe* op. 63) in Weiden, „um den jungen Orgeltitanen persönlich kennenzulernen und sich authentischen Aufschluß über die Ausführung technisch verzwickter Stellen zu erbitten.“²²

Es ist gut möglich, dass es bei diesem Treffen ganz konkret um Op. 40 Nr. 2 ging, denn das (unmetronomisierte) Werk war im Mai 1900 im Druck erschienen; auch ist zu erwarten, dass Reger soeben Komponiertes seinen Gästen vorstellte; hieraus mag sich die Widmung an Gerhardt ergeben haben. – Auch wenn Lindner den Inhalt des Gespräches in nur einen Satz fasst: Tempo- oder gar Metronomfragen als mögliche Problemfelder der Interpretation erwähnt er nicht.

4. Veränderung in Regers Arbeitsprozessen

Es wäre irrig, würde man mutmaßen wollen, dass sich Reger im Herbst 1900 von einem quasi *mitkomponierenden* Straube befreien wollte – schon zuvor waren die

¹⁸ Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 144.

¹⁹ Max Reger, *Phantasie und Fuge über [B-A-C-H] op. 46 für Orgel*, Erstausgabe München: Jos. Aibl, 1900, S. 16.

²⁰ Obert Hernried, *Erinnerungen an Max Reger*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 4. Heft (1924), S. 14–18.

²¹ Andreas Hofmeier, *Meine Beziehungen zu Max Reger*, in *Mitteilungen der Internationalen Max Reger Gesellschaft* 2. Heft (2001), S. 3–4, hier S. 3. Es handelt sich offenbar um die Choralphantasien Opp. 27 und 30, die damals beide noch nicht gedruckt vorlagen.

²² Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, 3. Aufl. Regensburg 1938 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 27), S. 230.

Notenhandschriften, die für Straube entstanden, fast ausschließlich zu Probenzwecken gedacht, da Drucklegung und Regers Korrekturen zeitgleich mit der Vorbereitung der Uraufführung erfolgten; doch seit 1900 wurden Regers Kompositionen zumeist noch zeitnäher gestochen, so dass eine Erstellung einer Abschrift für den Interpreten nicht mehr erforderlich war (der ähnlich geartete Sonderfall des späten Op. 127, der übrigens mit einem Vorabzug des Klavierkonzerts f-Moll op. 114 für die Uraufführungsinterpretin Frieda Kwast-Hodapp korrespondiert, erfährt weiter unten noch Erwähnung²³). Schon die für Straube erstellte Handschrift der dritten der Choralphantasien op. 52 war zum Schluss nur mehr skizzenhaft ausgeführt, die letzten Takte fehlen, dazu ist die gesamte Ausarbeitung nur in schwarzer Tinte, und über dem Schenkungsvermerk notierte Reger: „von hier ab gleich rein ins Druckexemplar komponiert“²⁴ (siehe Abb. 1). Dass Straube ab diesem Zeitpunkt keine eigenen Handschriften mehr erhalten sollte, teilte Reger diesem im ersten der erhaltenen Briefe mit:

„Die symphonische Fantasie u. Fuge op. 57 erhältst Du nächsten Sonntag früh! Ich sende Dir selbe noch nach Berlin, damit Du selbe in Berlin abschreiben lassen kannst; ich bin Dir sehr verbunden dafür, daß Du selbe abschreiben läßt, denn es ist eine miserable Arbeit.“²⁵

5. Friedrich Ludwig Schnackenberg über Regers Choralphantasien op. 40

Im Juli 1900 veröffentlichte Regers Freund Friedrich Ludwig Schnackenberg (1863–1939), Seminaroberlehrer und Rezensent, Widmungsträger der Choralphantasie über „*Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!*“ op. 52 Nr. 3 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* eine knappe Besprechung von Regers beiden Choralphantasien op. 40. Dort heißt es unter anderem:

„Daß der Text (Reger greift, unbekümmert um deklamatorische Unmöglichkeiten, überall auf dessen plastische Urform zurück²⁶) dem C. f. untergelegt ist, giebt dem Spieler die sicherste Anleitung für den richtigen Vortrag, sicherer wohl, als es die etwas jugendlich überschwenglichen ppp, più ppp, meno ppp oder fff u. s. w. vermögen.“²⁷

Benannte Straube den optischen Eindruck von Regers Notenbild als eine Ursache von Abschreckung und Verunsicherung, fügt Schnackenberg hier Regers verschwenderischen Umgang mit Vortragsbezeichnungen als weiteres verunsicherndes Moment hinzu.

²³ Siehe S. 57ff.

²⁴ Max Reger, Phantasie über den Choral „*Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!*“ op. 52 Nr. 3, Manuskript für Karl Straube; Max-Reger-Institut: Mus. Ms. 012, S. 18.

²⁵ Brief Regers an Karl Straube vom 7. 5. 1901, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 10), S. 19.

²⁶ Welche Vorlage Reger genau heranzog, ist laut der Reger-Werkausgabe bis dato nicht zu klären (siehe https://www.reger-werkausgabe.de/mri_work_01095.html#templates).

²⁷ Friedrich Ludwig Schnackenberg, *Kritischer Anzeiger. Reger, Max. Op. 40. Zwei Phantasien für Orgel über die Choräle „Wie schön leucht‘t uns der Morgenstern“, „Straf‘ mich nicht in deinem Zorn“*. München, Jos. Aibl Verlag. Preis je 3 Mk., in *Neue Zeitschrift für Musik* 67. Jg. (1900), 27. Heft (4. Juli), S. 338.

11.

Handwritten musical score for piano and voice. The score is divided into two systems of piano accompaniment and two systems of vocal lines. The piano parts are written in treble and bass clefs. The vocal parts are in a single system with lyrics in German. The manuscript is on aged paper with some staining and a small number '11.' in the top left corner.

*Gott für alle Zeit
sein und ewig uns
lang preisen.*

*Nach Originalmanuskript
des Herrn Karl Straube*

Max Reger

Abbildung 1. Max Reger, Phantasie über den Choral „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!“ op. 52 Nr. 3, Manuskript für Karl Straube, S. 18; Max-Reger-Institut: Mus. Ms. 012.

1901Straubes „Programm“ von Regers Op. 46?

Die wesentlichen Texte, die in diesem Jahr zu Phantasie und Fuge über B-A-C-H, einem der zentralen Orgelwerke Regers, erschienen (Schnackenberg nennt es bezeichnenderweise einen „babylonischen Turm“²⁸), kann man nach dem Lesen nicht zur Seite legen, ohne den Eindruck zu haben, dass man hier einen musikalischen Hochofen verlässt oder, hätte man im Konzert gesessen, man in seinem Interpreten Straube einem „Musiktriebäter“²⁹ begegnet wäre.

Erneut in der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* schrieb Straube, diesmal vor allem über Op. 46:

„Dem Inhalte nach sind Phantasie und Fuge Gegensätze. In der ersteren bildet eine prometheische Stimmung den Grundzug. Das zerrissene Empfinden des tragischen Genius, der eine Welt schaffen und erhalten möchte, um doch endlich im Kampf um das Ziel zusammenzubrechen, klingt uns aus diesem wogenden Tonmeere entgegen!³⁰

Weit entfernt davon, Tempofragen mit Mitteln der Mathematik lösen zu wollen, unterlegt der junge und wilde Straube Regers Werk mit einem Programm und begibt sich damit in eine doppelte Nähe zu Richard Strauss. Vom Dirigenten Strauss überliefert unter anderem Otto Klemperer den Satz: „so a Beethoven-Symphonie kann ich nicht dirigieren, wenn ich mir nichts dabei vorstelle.“³¹ Und wenn man weiß, dass Straube in Wesel mit Musikern der dortigen Militärorchester Beethovens *Eroica* und Strauss' *Tod und Verklärung* aufführte und im *Programm* der Strauss'schen Tondichtung liest:

„Doch nicht lange gönnt der Tod / seinem Opfer Schlaf und Träume. / Grausam rüttelt er ihn auf, / Und beginnt den Kampf aufs neue. / Lebenstrieb und Todesmacht! / Welch entsetzenvolles Ringen! – / Keiner trägt den Sieg davon, / Und noch einmal wird es stille!“³²

wird man Straubes Interpretationsansatz für Regers Op. 46 zumindest erahnen können. Sein Spiel dieses Werkes muss ungezügelt und elementar gewesen sein.

In Straubes beiden Konzerten vom 5. März und 9. November 1901 im Münchner Kaim-Saal erklang B-A-C-H jeweils als Programm-Finale. Das Fazit des Rezensenten der März-Aufführung lautete:

²⁸ Friedrich Ludwig Schnackenberg, *Neue Orgelwerke und einiges andere von Max Reger*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 68. Jg. (1901), 4. Heft (23. Januar), S. 41.

²⁹ Ein Ausdruck des unvergessenen Kollegen Roland Münch für hingebungsvollstes Musizieren.

³⁰ Karl Straube, *Max Regers Orgelkompositionen und Bearbeitungen*, in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 6. Jg. (1901), 6. Heft (Juni), S. 211.

³¹ Zitiert in Peter Heyworth, *Conversations with Klemperer*, Deutsch von Jochen Voigt u. d. T. *Gespräche mit Klemperer*, Frankfurt a. M. 1974, S. 69.

³² Aus dem Gedicht Alexander Ritters, das der Partitur vorangestellt (München: Jos. Aibl, 1891) wurde, das allerdings erst nach Vollendung des Werkes entstand und einen anderen Mottotext, der sich in der Manuskriptpartitur von 1889 (Morgan Library, New York: <https://www.themorgan.org/music-manuscripts-and-printed-music/115748>) findet, ersetzte. Zu der Problematik vgl. auch etwa Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing 1996 (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss, Bd. 2), S. 118–125.

„Außerdem spielte der Concertgeber noch die erste Sonate op. 33 (Fis-moll) und eine Phantasie über BACH op. 46, Schöpfungen, die mit der Tagesproduktion nichts gemein haben. Das abgegriffene und seit vier Jahrhunderten so oft mißbrauchte Wort ‚modern‘ will uns nicht passen für Regers Kompositionen. Nein, sie sind nicht modern, denn sie werden die Mode überdauern. Es erhellt aus dem Angeführten, daß ihre Ausführung große Anforderungen an die Technik des Organisten stellen und eine Sammlung und eine Geistesgegenwart heischen, wie sie nur ein Meister zur Verfügung hat. Straube ist ganz geschaffen zu dieser schwierigen, aber lohnenden Mission. Er bewies durch seine über alles Lob erhabene Spielfertigkeit und durch die Lebensfülle, mit der er die intrikatesten Gebilde durchlichtete, daß er nicht bloß Können, sondern auch wahres Musikverständnis besitzt. Ihm sei Dank für den seltenen Genuß.“³³

Als Straube Regers Op. 46 im Juni 1901 auf der Heidelberger Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vortrug, sah sich der Rezensent und spätere Reger-Biograph Eugen Segnitz sogar genötigt, seine exzessive Interpretation zu verteidigen:

„Es bleibe nicht unerwähnt, dass die Hrn. Straube von mancher Seite zum Vorwurf gemachte bedeutende Steigerung des Tempos in der Phantasie durchaus vom Autor verlangt wird, also vollkommen gerechtfertigt und am Platze war.“³⁴

Wenig später las man im gleichen Blatt:

„Die Ausführung des kolossal schweren Werkes verlangt einen Orgelvirtuosen par excellence der äußern Spielfertigkeit, der auch die Kunst, geistvoll zu registriren in gleich hohem Maße besitzt. Einen solchen hat Reger in der Person des Herrn Karl Straube gefunden, der sich die dankbare Aufgabe gestellt hat, die Reger'schen Orgelcompositionen bekannt zu machen.“³⁵

Und auch Straubes Nürnberger Aufführung von 1906 schien von dem 1901 formulierten Programm bestimmt:

„Von Reger hörten wir ein Benedictus, das von Liszt herkommt und erst im zweiten Teil eigentliche Eigenart und Kraft zeigt, und die ganz enorme Phantasie und Fuge über B-A-C-H, die neben der Inferno-Phantasie der höchste Gipfel der Regerschen Orgelwerke ist. Ein furchtbares Erlösungsringen, der Kampf einer grossen Seele um die letzten überirdischen Güter!“³⁶

³³ [Theodor Kroyer], *Orgelkonzert im Kaim-Saal*, in *Allgemeine Zeitschrift* (München) 104. Jg. (1901), Nr. 66 vom 7. 3. 1901, Mittagsblatt, S. 1, nachgedruckt in *Neue Zeitschrift für Musik* 68. Jg. (1901), 14. Heft (3. April), S. 198.

³⁴ Eugen Segnitz, *37. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Heidelberg*, in *Musikalisches Wochenblatt* 32. Jg. (1901), 26. Heft (20. Juni), S. 346.

³⁵ Karl Thiessen, *Die 37. Tonkünstler-Versammlung in Heidelberg vom 1.–4. Juni 1901*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 68. Jg. (1901), 26. Heft (26. Juni), S. 353.

³⁶ Hans Deinhardt, *Nürnberg. Konzert*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 73. Jg. (1906), 27. Heft (4. Juli), S. 599.

1902Friedrich Ludwig Schnackenberg über Regers Zwölf Stücke op. 59

Im Januar 1902 äußerte sich Schnackenberg in einem weiteren Text zu Fragen der Vortragsbezeichnungen, diesmal im Zusammenhang mit Regers Orgelstücken op. 59, der Sammlung mit den meisten Metronomangaben:

„Im übrigen soll sich keine Skrupel machen, der die bis in's Kleinste gehende dynamische Bezeichnung auf seiner Orgel nicht buchstäblich befolgen kann. R. selbst giebt uns einen dankenswerten Wink, wenn er hie und da schreibt: quasi ff, und quasi pp. Und auch die Crescendi und Decrecendi liegen wahrlich oft genug – wie irgend ein alter Orgel-Meister es verlangt hat – auch bei R. im Gedanken selbst. Etwas ganz anderes ist es mit der vorgeschriebenen Agogik: mit der nehme man es nur ja sehr genau, und die ist ja auf jedem Instrument zu ermöglichen.“³⁷

Von den Zwölf Stücken op. 59 hat Reger neun mit Metronomangaben versehen. In den *Monologen* op. 63 sind es fünf, in den Stücken op. 65 nur zwei Stücke mit einem derartigen Zusatz. Trotz der also vergleichsweise üppigen Bezeichnung in Op. 59 geht Schnackenberg auf ein mögliches Metronomproblem nicht ein. Interessant aber ist, dass er einerseits dazu rät, die vom Komponisten vorgeschriebene Dynamik vergleichsweise moderat zu behandeln, andererseits aber fordert, Regers agogische Anweisungen stets streng zu beachten.³⁸

Anlässlich seiner Einzelausgaben von drei Stücken aus Op. 59 wird Karl Straube 1943 gegenüber seinem Schüler Heinz Wunderlich bemerken, dass Regers originale dynamischen und agogischen Bezeichnungen Anlass für Missverständnisse sein könnten.

1903:1. Op. 57 zum Zweiten

Die fälschlicherweise Ernst Jünger zugeschriebene These „Die Absicht verhindert die Sicht“ weist in unserem Zusammenhang auf die Notwendigkeit eines äußerst sorgsamsten Umgangs mit Quellentexten hin. Sehr genau ist abzuwägen, bis zu welchem Grad ein Zitat aus seinen Zusammenhängen herausgelöst werden darf und noch genauer ist dieser Zusammenhang selbst zu prüfen. Und untrennbar mit dem Zitat verbunden ist die Person seines Autors.

Der Münchner Kritiker und Komponist Rudolf Louis (1870–1914) erweist sich in diesem Zusammenhang als ein sympathischer Nicht-Fundamentalist, der in der Lage war,

³⁷ Friedrich Ludwig Schnackenberg, *Neue Orgelcompositionen von Max Reger*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 69. Jg. (1902), 4. Heft (22. Januar), S. 52.

³⁸ In dieses Horn stößt auch Bernhard Haas viele Jahre später mit seinem Aufsatz *Musikalische Prosa. Bemerkungen zur Metrik in Max Regers Orgelmusik*, in *organ. Journal für die Orgel* 26. Jg. (2023), 2. Heft, S. 36–39, dem ein entsprechender Vortrag im Rahmen der Tagung *Konfession – Werk – Interpretation. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers*, Mainz 2012 vorausgegangen war (Kongressbericht hrsg. von Jürgen Schaarwächter als *Regers-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Kongressbericht Mainz 2012*, Stuttgart 2013 [= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXIII], Beitrag auf der beigelegten DVD, online <https://www.youtube.com/watch?v=IYJ8Z7X9nLQ&t=3184s>).

sich vom Reger-Verweigerer zu jemandem zu entwickeln, der sich zumindest bemüht, den Gegenstand (s)einer früheren Ablehnung verstehen zu wollen.

Normalwissen über Louis in Bezug auf Reger ist, dass er, als er 1906 anlässlich ihrer Münchner Erstaufführung Regers Sinfonietta A-Dur op. 90 mit einer negativen Kritik bedachte, der Adressat einer nächtlichen Katzenmusik der Münchner Reger-Jünger wurde, auf die er mit einer geistreich formulierten Gegenantwort charmant zu reagieren wusste.

Als Motto seines 1909 veröffentlichten Buches *Die deutsche Musik der Gegenwart* wählte Louis, der 1914 im Alter von nur 44 Jahren starb,³⁹ einen sich wie ein Selbstbekenntnis zu lesenden Satz aus Nietzsches *Menschliches. Allzumenschliches*:

„Wir machen häufig den Fehler, eine Richtung oder Partei oder Zeit lebhaft anzuzeihen, weil wir zufällig nur ihre veräußerlichte Seite, ihre Verkümmernng oder die ihnen nothwendig anhaftenden ‚Fehler ihrer Tugenden‘ zu sehen bekommen, – vielleicht auch deshalb, weil wir selbst an diesen vornehmlich theilgenommen haben. Dann wenden wir uns ab und suchen eine entgegengesetzte Richtung; aber besser wäre es, die starken guten Seiten aufzusuchen oder an sich selber auszubilden. Freilich gehört ein kräftigerer Blick und besserer Wille dazu, das werdende und unvollkommene zu fördern, als es in seiner unvollkommenheit zu durchschauen und abzulehnen.“⁴⁰

Louis verdeutlicht dann an der Person eines Interpreten, der sich um das Werk eines neuen Komponisten bemüht, verdeutlicht, dass es für ihn, für den Hörer und auch für den Kritiker ein langwieriger Prozess sein kann, sich neue Musik anzueignen.

Der konkrete Interpret bei Louis ist Karl Straube, der konkrete Komponist Max Reger.

Nachdem Louis noch einmal bekannt hat, wie mehr oder minder unzugänglich ihm Regers Violinsonate C-Dur op. 72 geblieben ist, schreibt er:

„Ich bin von vornherein gegen mich selbst misstrauisch genug, um mir zunächst einmal zu sagen: möglicherweise liegt die Schuld des chaotischen Eindrucks an dir; das Werk ist tief, aber schwer, und du verstehst es noch nicht. Andererseits bin ich gegen andere nicht minder misstrauisch als gegen mich; und wenn ich dann sehen, wie Leute, deren musikalische Kapazität höher als die meine einzuschätzen ich gar keinen Grund habe, begeistert sind, noch ehe sie recht gehört haben, so steigt der Verdacht auf, als ob dieser Enthusiasmus nur auf Snobismus beruhe. Aber dann erinnere ich mich wieder, wie ein mit der Kunst Regers so innig vertrauter Künstler wie Karl Straube von sich bekannt hat, dass er oft tage- und wochenlang hinter einem neuen Werke seines Freundes gesessen und anfangs gar nichts verstanden habe, bis ihm dann langsam ein Licht nach dem anderen aufgegangen sei. Des getröste ich mich, hoffe auf gleiche Erleuchtung und nehme solch ein Werk immer wieder einmal vor. Nun ist klar: wenn man sich als Musiker eingehend mit etwas befasst, das einem zunächst unverständlich war, so wird man, sei es was es wolle und sei es wie es wolle, auf alle Fälle vertrauter damit; man kommt der Sache näher.“⁴¹

³⁹ Er starb an den Folgen einer Blinddarmentzündung.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, I. Band, 2. Aufl. Leipzig 1894, S. 368f.

⁴¹ Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München 1909, S. 272.

Auch wenn Louis dann abschließend so ehrlich ist einzugestehen, dass alle Bemühungen „nur Steine des Anstosses aus dem Weg räumen, direktes Missbehagen mildern, jedoch keine positiven Lustgefühle wecken, nicht den Quell der Begeisterung aus dem Felsen schlagen“⁴² könnten, erkennt man doch das Bemühen, das Werk so genau kennenzulernen, wie es irgend geht. Sein sehr differenziertes Reger-Bild ist auch in weiteren Passagen seines Buches nachzulesen. Und dabei sollte man nicht übersehen, dass Louis in seinem über das kurzlebige Tagesereignis weit hinausreichenden Buch vermutlich auf eine Art *ehrlicher* und ganz sicher *bilanzierender* schreibt als in einer Rezension, die möglicherweise viel stärker oder gar ausschließlich die Erwartungen der Leser bedient.

1903 war Louis Zeuge einer Aufführung von Op. 57 durch Karl Straube anlässlich der *Tonkünstlerversammlung* in Basel. In einem Kirchenkonzert im dortigen Münster am 14. Juni spielte er neben der Symphonischen Phantasie und Fuge noch die Choralphantasie über „*Ein feste Burg*“ op. 27.⁴³

In seiner an Eduard Hanslicks Rezension der Uraufführung von Tschaikowskys Violinkonzert⁴⁴ erinnernden Besprechung von Op. 57 spricht Louis von „Afterkunst“ und bekennt, dass für ihn hier „so etwas wie eine ton- und klangpsychologische Perversität vorzuliegen [scheine], in Folge deren er ebenso in der Kakophonie, im Musikalisch-Häßlichen schwelgt wie andere im rein sinnlichen Wohl laut.“⁴⁵

Die spezielle Tragik für Louis war in diesem Falle sicherlich der Umstand, dass sein ebenfalls *Symphonische Phantasie* benanntes und gleichfalls auf einer literarischen Vorlage basierendes Orchesterwerk *Proteus* in Basel durchgefallen war. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* hieß es: „Rud. Louis, der sich als Musikschriftsteller einen Namen gemacht, hat nach einem Hebbelschen Gedicht Proteus eine symphonische Dichtung für grosses Orchester und Orgel komponirt, die ebenso hohl und aufgedunsen ist, wie die zwei Orchestersätze von Bloch.“⁴⁶ Zwar lassen sich für weitere Aufführungen von *Proteus* auch wohlwollendere Kritiken finden,⁴⁷ aber an solch exponiertem Ort wie einer

⁴² Ebenda, S. 273.

⁴³ In diesem Konzert erklang außerdem, vorgetragen vom Komponisten, Otto Barblans Passacaglia über B-A-C-H sowie Chormusik, unter anderem Richard Strauss' 16-stimmige *Hymne* op. 34 Nr. 2 auf einen Text Friedrich Rückerts, die – für ein Kirchenkonzert sicherlich ungewöhnlich – wiederholt werden musste. Seidl schreibt in seinem Bericht, dass „diese Aufführung einen wahren Beifallssturm selbst im Gottesraum entfesselte und wohl jedem Besucher des betreffenden Konzertes ganz unvergesslich bleiben wird“ (Arthur Seidl, *Die 39. Tonkünstlerversammlung in Basel (11.–15. Juni 1903)*, in *Die Musik* 2. Jg., 1902/03, 19. Heft, Juli 1903, S. 49).

⁴⁴ „Tschaikowskys Violin-Concert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könne, die man stinken hört.“ ([Eduard Hanslick], *Concerte*, in *Neue Freie Presse*, Wien, Nr. 6224 vom 24. 12. 1881, Morgenblatt, S. 1.)

⁴⁵ Rudolf Louis, *39. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Basel II*, in *Münchener Neueste Nachrichten* Nr. 287 vom 23. 6. 1903, Morgenblatt, S. 2.

⁴⁶ –r., *Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel. 12.–15. Juni 1903*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 70. Jg. (1903), 27. Heft (1. Juli), S. 384. Immerhin – Arthur Seidl (*Die 39. Tonkünstlerversammlung in Basel*, siehe Anm. 43, S. 48–54) fand das Werk seines Kollegen nicht einmal der Erwähnung wert.

⁴⁷ „[...] ein geistvolles, gut gearbeitetes und wirkungsvoll instrumentiertes Stück“ (Otto Taubmann, *Berlin*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg., 1905, 2. Heft, 4. Januar, S. 29).

Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins als Komponist derart abgefertigt zu werden und gleichzeitig als Rezensent zu wirken oder wirken zu müssen, stellt wohl eine besondere und seltene Konstellation dar.

Als Straube Op. 57 im Jahr darauf in München spielte, kam Louis nicht umhin, zumindest der Interpretationsleistung Straubes ein uneingeschränkt großes Lob zu zollen:

„Von der großen Symphonischen Phantasie und Fuge op. 57 ist vor allem zu sagen, dass sie [...] ungleich klarer und deutlicher herausgekommen ist [...]. Hier feierte Straubes Virtuosität ihren größten Triumph. Gewiss spielte er nicht alles im richtigen Tempo (oder genauer gesagt: nicht im vorgeschriebenen Tempo; denn Regers bekannte Vorliebe für kleine Notenwerte mag oft irreführend sein und die wahren Intentionen des Komponisten verfälschen) [...] Aber was er bot, war eine ganz erstaunliche Leistung.“⁴⁸

Auch hier kann sich die Formulierung vom vorgeschriebenen Tempo nur auf die Tempo-bezeichnungen und den vom Notenbild hervorgerufenen optischen Eindruck beziehen. Da es üblich war, dass zumindest die Rezensenten die Aufführung einer Novität anhand der Partitur mitverfolgten, spiegelt die Rezension dann auch jeweils den unmittelbar-konkreten und mit dem Notentext in Verbindung stehenden Eindruck wider.

Ähnlich wie Louis scheint es auch dem Schweizer Organisten Ernst Isler (1879–1944) ergangen zu sein. Er hatte unter anderem in Berlin bei Ernst Rudorff studiert und darf als einer der großen von Straube unabhängigen frühen Reger-Pioniere zu gelten, der sich auch als Publizist für Reger einsetzte. Doch auch Isler musste sich offenbar erst einen Weg zu Reger bahnen. 1914 wird er in der ref. Kirche in Zürich-Enge Op. 127 spielen, und seine 1917 erschienene Reger-Monographie⁴⁹ wird 1920 für Eugen Segnitz eine wichtige Quelle für sein eigenes Reger-Büchlein.⁵⁰ Dort zitiert er im Kapitel *Vom Menschen Reger* Islers sich auf Straubes Basler Auftritt von 1903 beziehende Schilderung seiner ersten Begegnung mit Reger:

„Noch erinnere ich mich gut des ersten Eindrucks von Reger – es war nicht ein sonderlich erfreulicher (nämlich auf der 39 Tonkünstlerversammlung in Basel). Der konträren Stellung seiner Musik gegenüber den meisten an diesem Feste gebotenen neudeutschen sich bewußt, und aus innerer Abneigung, kehrte Reger als Zuhörer in einer Aufführung herausfordernd seinen Stuhl um, seinen breiten Rücken dem Podium zuwendend. In der Kirchenmusikaufführung im Münster, als Karl Straube Regers Choralphantasie (op. 27) über ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ und op. 57, die sogenannte ‚Inferno‘-Phantasie, in souveräner Weise spielte, lehnte er sich oben über die Orgellettnerbrüstung und blickte recht bewußt in den dicht besetzten Kirchenraum hinunter.“⁵¹

⁴⁸ Rudolf Louis, *Münchener Konzerte*, in *Münchener Neueste Nachrichten* Nr. 210 vom 5. 5. 1904, Vorabendblatt, S. 2, hier (mit bemerkenswerten Weglassungen) ganz bewusst zitiert nach Daniel Stickan, *Tempo und Registrierkunst in Regers Orgelwerken*, <http://www.stickan.org/images/Reger-Essay-DS.pdf>. Stickan zitiert (S. ii) die Louis-Kritik als Beweis für die Punt'schen These – wie dieser allerdings ohne jegliche Begründung.

⁴⁹ Ernst Isler, *Max Reger*, Zürich 1917 (= 105. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich).

⁵⁰ Eugen Segnitz, *Max Reger. Abriß seines Lebens und Analyse seiner Werke*, Leipzig 1922, S. 8.

⁵¹ Ernst Isler, *Max Reger †*, in *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt* 56. Jg (1915), 17. Heft, S. 184f., zitiert in Eugen Segnitz, *Max Reger* (siehe Anm. 50), S. 107.

2. Kurzzeitig auftretende Metronomangaben in Regers Orgelstücken op. 7

Springen wir kurz zurück zu den Orgelstücken op. 7 aus dem Jahr 1892. Als Straube im März 1905 Reger darüber informierte, dass der Verlag C. F. Peters Interesse daran zeigte, seine in den 1890er-Jahren bei Augener & Co. erschienenen Kompositionen zu übernehmen, antwortete ihm der Freund sehr eindeutig: „[...] keine einzige Note von all meinen bei Augener erschienenen schrecklichen Jugendsünden darf nach Deutschland angekauft werden! Ich erkläre hiermit meine Opera 1–19, op. 25 für heillosen Blödsinn! Also ich bin ganz u. gar dagegen!⁵² Und an den Verlag selbst wandte sich Reger mit den Worten:

„[...] ich selbst zähle meine Werke nur von op 27 an u. wäre ich todunglücklich, wenn Sie die bei Augener erschienen[en] Sachen, vor deren Herausgabe man mich s. Z. [...] hätte warnen müssen, nun erwerben würden! Lassen Sie diese Toten ruhen! Also: ich bin ganz u. gar dagegen!⁵³“

Interessant an einem 1903 revidierten Sonderdruck der originalen Augener-Ausgabe für die verlagseigene Reihe *Cecilia* (dessen Änderungen, an denen „Reger aller Wahrscheinlichkeit nach nicht beteiligt war“⁵⁴, auch kurzzeitig in die reguläre Augener-Ausgabe Eingang fanden) sind Tempoangaben und Metronomisierung von Nr. 1 Präludium: *Moderato*, ♩ = 72, und Fuge: *Allegro brillante*, ♩ = 84.⁵⁵

Der Käufer dieser speziellen Augener-Editionen war mit diesen Metronomzahlen konfrontiert. Reduziert man im Sinne einer metrischen Lesart diese Angaben auf ♩ = 36 und ♩ = 42, würde dieser BWV 531 so nahestehende Himmelsstürmer zur lahmen Ente.

1910 übernahm der Verlag B. Schott's Söhne das Augener-Programm; die Metronomangaben in Op. 7 Nr. 1 wurden in den Nachdruck 1911 nicht übernommen; auch in die *Reger-Werkausgabe* fanden sie keinen Eingang.

3. Reger und Straube in direkter Konkurrenz?

In die Jahre 1902–04 fiel Regers intensive Befassung mit dem Nachlass Hugo Wolfs, die uns hier nur insofern interessieren soll, als Reger gleich zu Beginn, vermutlich um den Jahreswechsel 1902/03, insgesamt vierzehn Wolf-Lieder für Singstimme und Orgel einrichtete (Wolf-B1 und Wolf-B2). Interessant ist dieser Umstand zumindest indirekt mit Blick auf jenes Konzert in der Berliner Garnisonkirche am 20. Februar 1902, in dem Straube Regers Symphonische Phantasie und Fuge op. 57 aus der Taufe hob. In der Uraufführungskritik können wir auch lesen:

⁵² Postkarte Regers an Karl Straube vom 29. 3. 1905, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 85.

⁵³ Brief Regers an Henri Hinrichsen (Verlag C. F. Peters) vom 22. 1. 1906, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 (=Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 13), S. 119.

⁵⁴ https://www.reger-werkausgabe.de/mri_work_00007.html#sources.

⁵⁵ <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/283068/qruur>; die Ausgabe erweist sich durch das Verlagsimpresum als durchgesehener Nachdruck und nicht als Erstdruck.

„Ein genialer, junger Orgelvirtuose aus Wesel: Karl Straube konzertierte in der Garnisonkirche unter Mitwirkung des Tenoristen Ludwig Hess, der in künstlerisch vornehmer Weise Gesänge für Tenor und Orgel von Beethoven und Hugo Wolf zum Vortrag brachte.“⁵⁶

Straubes Orgelarrangements dürften aus der Zeit ab mindestens 1901 stammen⁵⁷ – deutlich bevor Regers Bearbeitungen vorlagen.⁵⁸ Seine eigenen Wolf-Bearbeitungen wird Straube später seinem Schüler Heinz Wunderlich zeigen, sie mit Regers 1903 erschienenen Versionen vergleichen und dazu bemerken: „Schade, in diesen praktischen Dingen war mein Freund Reger ungeschickt; das hat er nicht gekonnt.“⁵⁹

4. Karl Straube greift ein I

Das Jahr 1903 war ein Jahr beachtlicher Umbrüche für Reger. Im Oktober zuvor hatte er Elsa von Bercken geheiratet – der frisch Angetrauten widmete er sein erstes großes chorsymphonisches Werk, den *Gesang der Verklärten* op. 71. „Der Schritt vom Entwurf zur vielstimmigen Partitur hat etwas durchaus Wucherndes“;⁶⁰ das Ergebnis in seiner Schönbergs *Gurreliedern* vergleichbaren „neuro-romantische[n] Sensibilität“, die „sich in ein unendlich differenziertes und erregendes Klanggewoge entlädt“,⁶¹ musste Reger selbst gegenüber Straube verteidigen, der bei den Verlegern Lauterbach und Kuhn gegen das Werk votiert hatte:

„Mein liebster Carl! [...] ich hab’ heute meinen ‚Gesang der Verklärten‘, der nun in Korrekturbogen vor mir liegt, durchgesehen – – mein lieber Carl – Dein Urtheil in allerhöchsten Ehren, aber ich hab’ heute die feste Überzeugung gewonnen, daß Du mit deinem Urtheil über dieses Werk nicht ganz im Rechte bist!“⁶²

Regers damalige Hauptverleger Lauterbach und Kuhn verzichteten nicht zuletzt auf Straubes Rat hin auf eine Veröffentlichung, auch mit Blick auf den zu erwartenden kaufmännischen Verlust. Erst 1905 erschien das Werk im Verlag C. F. W. Siegel, von dem

⁵⁶ Bernhard Schuster, *Konzert. Berlin*, in *Die Musik* 1. Jg. (1901/02), 11. Heft (März 1902), S. 1025.

⁵⁷ Die Konzertankündigung zu Straubes Konzert in der Berliner Hof- und Garnisonkirche am 12. Mai 1901, in dem auch Regers Choralphantasie über „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ op. 52 Nr. 2 sowie Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 erklangen, listet bereits ein Wolf-Lied (*Gebet*, gesungen von Arthur von Eweyk, dem Widmungsträger von Regers *Traum durch die Dämmerung* op. 35 Nr. 3), mutmaßlich eingerichtet von Straube; dasselbe Wolf-Lied bildet die Schlussnummer von Regers vier Einrichtungen Wolf-B2.

⁵⁸ Von Straube stammen eigene Orgelarrangements von Liedern Hugo Wolfs, der *Vier Ernsten Gesänge* von Brahms oder hier vermutlich der Beethoven’schen *Gellert-Lieder*. Sie müssen als verschollen gelten.

⁵⁹ Ausspruch Karl Straubes gegenüber Heinz Wunderlich, zitiert in ders., *Zur Bedeutung und Interpretation von Regers Orgelwerken. Ein Beitrag zum Regerjahr 1973*, in *Musik und Kirche* 43. Jg. (1973), 1. Heft, S. 9.

⁶⁰ Erläuterungstext zur Ausstellung des Max-Reger-Instituts *Reger und sein Interpret*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe 2023-24, <https://www.blb-karlsruhe.de/aktuelles/ausstellungen/max-reger-und-sein-interpret-karl-straube/straube-als-kritischer-berater>.

⁶¹ Richard Hamann/Jost Hermand, *Impressionismus*, München 1972 (= Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 3), S. 325.

⁶² Brief Regers an Karl Straube vom 14. 10. 1904, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 69.

Reger für die 50-seitige Partitur und den Klavierauszug ganze 500 Mark Honorar, kaum mehr als einen Kopistenlohn, erhielt. Aufführungen des Werks sind bis heute extrem rar geblieben, auch eine Fassung mit reduzierter Orchesterbesetzung konnte keine Abhilfe leisten.

Auch von einer anderen Arbeit hatte Straube Lauterbach und Kuhn abgeraten, von Regers kurzem Lehrwerk *Beiträge zur Modulationslehre*. Nachdem auch C. F. W. Siegel von einer Veröffentlichung Abstand genommen hatten, wurde Reger im Juli 1903 mit dem Verlag C. F. Kahnt Nachf. handelseinig. Das Büchlein erschien im Oktober, bereits im folgenden Jahr waren die durchgesehene 2. Auflage sowie Übersetzungen ins Englische und Französische auf dem Markt. Seither sind zahlreiche weitere Auflagen und Übersetzungen erschienen – von einem kaufmännischen Misserfolg kann man in dieser Hinsicht also nur in Bezug auf Regers Einnahmen sprechen.⁶³

1904

1. Regers Metronomangaben zum Streichquartett op. 74 und zu der Violinsonate C-Dur op. 72

Im Februar 1904 war Regers Streichquartett d-Moll op. 74 bei Lauterbach und Kuhn im Druck erschienen. Die Uraufführung erfolgte erst am 30. Dezember des Jahres durch das Frankfurter Museumsquartett (die ursprünglich für die Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins geplante Aufführung Ende Mai hatte wegen Erkrankung des Bratschisten abgesagt werden müssen⁶⁴). Noch vor der Uraufführung modifizierte Reger die gedruckten Tempoangaben, die er in Briefen an zahlreiche Streichquartettensembles übermittelte. Die vielfache Evidenz durch Postsachen zu dieser Thematik (an die Geiger Carl Wendling,⁶⁵ Karl Prill,⁶⁶ Arnold Rosé,⁶⁷ Henri Marteau⁶⁸ und Waldemar Meyer⁶⁹) ist in dieser Weise bei Reger einmalig.

⁶³ Das *Reger-Werk-Verzeichnis* teilt mit, dass Reger laut Vertrag ein Honorar von 100 Mark erhalten sollte, das nach Deckung der Herstellung der Herstellungskosten durch den Verkauf ein weiteres Mal zu zahlen war (S. 1363).

⁶⁴ Stattdessen erfolgte die berühmte Aufführung der Violinsonate C-Dur op. 72 durch Henri Marteau und Max Reger, die für Reger als Kammermusikkomponist schlussendlich mit den Durchbruch bedeutete.

⁶⁵ Brief Regers an Carl Wendling vom 14. 8. 1904; Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 1473.

⁶⁶ Brief Regers an Carl Prill vom 15. 8. 1904; Privatbesitz.

⁶⁷ Brief Regers an Arnold Rosé vom 16. 8. 1904; The University of Western Ontario Libraries, Music Library, The Gustav Mahler-Alfred Rosé Collection.

⁶⁸ Brief Regers an Henri Marteau vom 17. 8. 1904; Oberfrankenstiftung, Bayreuth.

⁶⁹ Brief Regers an Waldemar Meyer vom 19. 8. 1904; Verbleib unbekannt, letzter Nachweis: Autographenhandlung J.A. Stargardt, Berlin, Katalog 689, 2008; Los 808, Fotokopie im Max-Reger-Institut.

Metronomangaben zum Streichquartett d-Moll op. 74

	Stichvorlage ⁷⁰ und Erstdruck	Briefmitteilungen
I. Allegro agitato e vivace	–	♩ = 138
II. Vivace	♩ = 142	♩ = 144
Adagio	♩ = 88	–
III. Andante sostenuto semplice con variazioni		
Thema	–	♩ = 84
Var. 1	–	♩ = 76–84
Var. 2	–	♩ = 126–132
Var. 3	–	♩ = 72
Var. 4	–	♩ = 116
Var. 5	–	♩ = 116
Var. 6	–	♩ = 56–63 (2/4-Takt)
Var. 7	–	♩ = 138 (2/4-Takt)
Var. 8	–	♩ = 69
Var. 9	–	♩ = 84
Var. 10	–	♩ = 66
		von Seite 40 der Partitur an noch <u>breiter!</u>
Var. 11	–	♩ = 60–66
IV. Allegro con spirito e vivace		
	♩ = 126–144	♩ = 112–126

In dem Schreiben an den Geiger Henri Petri, dem er in einer Anlage vermutlich gleichfalls diese Metronomangaben mitteilte, erläutert er die Angabe für das Finale folgendermaßen: „♩ = 112–126 heißt: das Tempo in den komplizierten u. Gesangs-Stellen ♩ = 112; und wenn’s ‚wild‘ wird, dann ♩ = 126! Tempo rubato!“⁷¹ Abschließend äußert sich Reger in mehreren Postsachen wie folgt, bzw. ähnlich: „Ich hab’ neben die wirklich gültigen Metronomzahlen die Angaben der Partitur gesetzt, u. ersehen Sie daraus, daß die Tempoangaben fast alle falsch sind.“⁷²

Gleiches gilt für die Violinsonate C-Dur op. 72, die in Frankfurt an Stelle des zurückgestellten Quartetts gegeben wurde. In den Erinnerungen Henri Marteaus, der als Einspringer zusammen mit Reger die Sonate darbot (Marteaus erste Zusammenarbeit mit Reger), können wir lesen, wie Reger im Rahmen der Proben seinerzeit Klarheit geschaffen hat:

„Zunächst freute er sich, daß ich deutsch sprach, und erzählte, ihm hätte der Gedanke, ich könne kein Deutsch, großes Kopfzerbrechen gegeben. Gerade so wie Ihre musikalische Sprache mir Kopfzerbrechen gibt, erwiderte

⁷⁰ Die Stichvorlage befindet sich im Max-Reger-Institut: Mus. Ms. 018.

⁷¹ Brief Regers an Henri Petri vom 11. 9. 1904; The New York Public Library for the Performing Arts; JOJ 73-2. Der Brief ist eingeklebt in ein Album aus dem Besitz von Rubin Goldmark, einem in New York ansässigen Neffen Karl Goldmarks.

⁷² Brief Regers an Carl Wendling vom 14. 8. 1904; Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 1473.

ich lachend, und sprach von Zeitmaß und metronomischen Angaben in der Sonate. Ja, die sind alle falsch, sagte er halb ernst, halb scherzend, blieb stehen und packte mich am Arm.“⁷³

In den Proben werden dann die Angaben für die schnellen Sätze nach unten korrigiert, die für den langsamen Satz jedoch beibehalten. In diesem Zusammenhang lässt sich auch nochmals der eben zitierte Brief Regers an Carl Wendling erwähnen, den er (nach der Erprobung mit Marteau) gleichfalls zur Einstudierung des Werks ermutigt; er schreibt dort auch: „In der Violinsonate op. 72 sind alle Tempi (mit Ausnahme des 3. Satzes) zu schnell angegeben; also breiter nehmen als vorgeschrieben.“⁷⁴ Reger korrigiert also abermals (lediglich!) im Sinne eines *breiter* und *langsamer* dann auch hier noch einmal seine Metronomzahlen, in diesem Fall sogar solche, die in gedruckten Ausgaben bereits veröffentlicht waren.

2. Die Cellosonate op. 78

Der Leipziger Verlag Lauterbach und Kuhn brachte im Oktober 1904 Regers Cellosonate F-Dur op. 78 heraus. Zur Metronomangabe $\text{♩} = 120$ des ersten Satzes *Allegro con brio* vermerkt Reger: *Die verschiedenen Metronomangaben in den einzelnen Sätzen deuten die Freiheit der verschiedenen Tempi ungefähr an.*

Allein im ersten Satz finden sich über 20 wechselnde Metronombezeichnungen zwischen $\text{♩} = 120\text{--}126$ und $\text{♩} = 70$.⁷⁵

Als Reger 1905 die Sonate in Leipzig mit Julius Klengel im Konzert spielte, hatte Straube mit dem legendären Cellisten offensichtlich schon vorgearbeitet, denn Reger schrieb ihm: „Cellosonate op. 78 1. Satz ist natürlich zu schnell – alles im 1. Satz: ‚quasi Fantasia‘.“ Und er bittet ihn, auch die anderen Stücke des Programms zu proben, damit er, Reger, sich dann mit Klengel ganz auf die Sonate konzentrieren könne.⁷⁶

Hätte es einen Straube-Code gegeben (und wäre er auch nur zwischen Reger und Straube abgesprochen gewesen), dann hätte Straube sich in der Vorprobe mit Klengel nicht derart im Tempo vergriffen und damit den richtigstellenden Einwand des Komponisten notwendig gemacht. Straube war ein versierter Pianist und mit einem Tempo $\text{♩} = 60$ hätte er keine Probleme, das Stück aber auch kein Feuer mehr gehabt.

⁷³ Henri Marteau, *Meine Erinnerungen an Max Reger*, in *Der Auftakt. Musikblätter der Tschechoslowakischen Republik* 3. Jg. (1923), 3. Heft, S. 70.

⁷⁴ Brief Regers an Carl Wendling vom 14. 8. 1904; Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 1473.

⁷⁵ Die Einspielungen des Kopfsatzes der Sonate (soweit im Max-Reger-Institut vorhanden) haben Spieldauern von 8 1/2 bis 12 Minuten, mit einem ‚Ausreißer‘ (Alexandre Kniazev & Édouard Oganessian 1997, 3D Classics 3D8021 bzw. Saphir LVC 001102) mit einer Spieldauer von über 14 Minuten; würde man die Metronomangaben streng befolgen, käme man zu einer Spieldauer von rund 8 Minuten; dieselbe Spieldauer nennt Fritz Stein in dem von ihm herausgegebenen *Thematischen Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger einschließlich seiner Bearbeitungen und Ausgaben. Mit systematischem Verzeichnis und Registern. Bibliographie des Reger-Schrifttums von Josef Bachmair*, Leipzig 1953, S. 170.

⁷⁶ Brief Regers an Karl Straube vom 29. 1. 1905, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 80. Übrigens wird gerne aus dem Fokus verloren, dass am 29. April 1901 Friedrich Grützmacher jun. und Karl Straube in Wesel Regers Cellosonate g-Moll op. 28 aus der Taufe gehoben hatten.

3. Die Bach-Variationen op. 81

Ich bitte alle Metronomangaben als nicht strikte bindend anzusehen; doch dürften die Metronomangaben besonders bei den bewegten (schnellen) Variationen und hauptsächlich bei der Fuge, der ein breites Tempo immer gelegen sein wird, als die überhaupt höchst zulässige n Tempi in Bezug auf „Schnelligkeit“ gelten, wenn nicht der Vortrag auf Kosten der Deutlichkeit leiden soll.⁷⁷

Explizit diese Anmerkung Regers nahm Max Hehemann in seinem Buch *Max Reger. Eine Studie über moderne Musik* zum Anlass für die Bemerkung: „Zugleich sei auch hier wieder darauf hingewiesen, dass man Reger nicht blindlings nach seinen Metronomangaben spielen darf. Er selbst hat in seinen Bach-Variationen eine Richtschnur dafür gegeben“.⁷⁸

Die These einer von Reger in Wirklichkeit gemeinten Tempohalbierung (nach ihrem Urheber müsste sie generell für alle „frühen“ Werke zutreffen) gegenüber den vorgeschriebenen Metronomangaben geht, wie im Falle der Cellosonate, auch hier nicht auf. Man versuche einmal, den Beginn der Bachvariationen im Tempo ♩ = 33 statt der notierten ♩ = 66 zu spielen! (Und warum sollte man nach einem wahren Parforceritt durch über 50 Seiten kompliziertester Musik ausgerechnet die ♩ = 24 über den beiden Schlusstakten von Introduction, Passacaglia und Fuge h-Moll für zwei Klaviere op. 96 noch einmal halbieren?)

4. Die Beethoven-Variationen op. 86

Die Unsicherheiten Regers in der endgültigen Festlegung von Tempo- und Metronomangaben hat ausführlich Susanne Popp beschrieben.⁷⁹ An *Rasuren, Übermalungen, Farb- und Tintenwechseln* in den Manuskripten ist dieser Prozess auch optisch nachvollziehbar. Im Korrekturabzug der *Beethoven-Variationen* op. 86 hat Reger zu Beginn jeder Variation den Platz für die Metronomangaben jeweils freigelassen, eingetragen wurden sie erst nach den ausführlichen Proben mit August Schmid-Lindner (1870–1959), einem der wichtigsten Klavierpartner Regers und Uraufführungsinterpret und Widmungsträger der *Bach-Variationen*. Diese fanden im Magazin der Königlich Bayerische Hofpianofabrik J. Mayer & Co. am Münchner Karlsplatz statt:

„Noch bevor das Werk im Druck erschien, saßen wir im Studio eines Münchner Klaviermagazins zusammen, um aus Korrekturbögen, die Reger mitgebracht hatte, dem Inhalt näher zu kommen. Wenn sich Künstler zusammenfinden, um in Ruhe, ohne das Zwangsgefühl einer unmittelbar bevorstehenden Aufführung, rein um der Sache willen sich in eine Aufgabe einzuarbeiten, so ist dies ein Hochgefühl besonderer Art – der heutigen Generation, für welche künstlerische Erfüllung vielfach nur in der Hetzjagd von einem Podium zum anderen sich erschöpft, freilich weniger bekannt. Unvergeßlich sind mir diese Stunden, in welchen wir uns mit wahren Glücksgefühl in das Werk versenken – so ganz für uns.“⁸⁰

⁷⁷ Max Reger, *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach*, Erstausgabe Leipzig: Lauterbach & Kuhn, 1904, Anmerkung zur Metronomangabe ♩ = 68 zu Beginn der Fuge, S. 32.

⁷⁸ Max Hehemann, *Max Reger. Ein Leben in Musik*, München 1917, S. 51.

⁷⁹ Susanne Popp, *Rot und Schwarz. Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers*, in *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Wiesbaden 1988 (= Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts, Bd. VI), S. 191–199.

⁸⁰ August Schmid-Lindner, *Die Max-Regel-Feier in Regensburg*, in ders., *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Gertraud Schmid-Lindner, Tutzing 1973, S. 145.

Über das richtige Verständnis von Regers Metronomangaben hat sich Schmid-Lindner mehrfach geäußert, an keiner Stelle jedoch finden wir einen Hinweis auf eine metrische Lesart.⁸¹

5. Max Reger schreibt an Philipp Wolfrum, Fritz Stein und Karl Straube

Es gibt zahlreiche Briefstellen, in denen Reger ihm befreundete Interpreten bittet, die Tempi in Kammermusik-, Orchester- und Chorwerken langsamer zu nehmen als vorgeschrieben. So heißt es zum Beispiel unter Bezugnahme auf die 1. Klarinettensonate und die Violinsonate op. 72 in einem Brief an Philipp Wolfrum vom Oktober 1904: „Anbei sende Ihnen in Rolle die 2 Stimmen: a.) der Violinsonate op. 72 u. der Klarinettensonate op. 49 I. Bitte, sagen Sie den 2 Herren einstweilen meinen verbindlichsten Dank!, u. daß ich Sie bitten ließe, alle Tempi etwas breiter zu nehmen als vorgeschrieben! (die langsamen Sätze nicht!)“.⁸² Dass in der Formulierung „etwas breiter“ und der damit verbundenen Bitte „die langsamen Sätze nicht“ ein Beweis für eine metrische Lesart von Metronomangaben zu sehen sein soll, leuchtet nicht ein.

Das muss auch für eine Notiz Regers für Fritz Stein (1879–1961) gelten, den langjährigen engen Freund Regers, der sich nicht nur in seiner Eigenschaft als Universitätsmusikdirektor in Jena und als Publizist für Reger einsetzte, sondern den Reger auch 1914 als seinen Begleiter in die Kur nach Meran auswählte; Reger wünschte ihn sich (und setzte ihn auch durch) als seinen Nachfolger in der Leitung der Meininger Hofkapelle. Am 30. Juli 1908 schrieb Reger nach der Hauptprobe für die Jenaer Uraufführung des ersten Teils des 100. Psalms: „Ferner noch eine Bitte: nimm den Psalm möglichst breit immer! Dann klingt er famos!“⁸³ Hier geht es nicht um den Hinweis auf das korrekte Lesen einer Metronomzahl, sondern um eine notwendige Tempokorrektur nach einer konkreten Hörfahrung. Hatte er nach dem Abschluss der Komposition im Juni an Stein geschrieben: „Die Hörer des Psalms müssen nachher als ‚Relief‘ an der Wand kleben; ich will, daß der Psalm eine niederschmetternde Wirkung bekommt!“⁸⁴ spiegelt das ganz unmittelbar das Nachklingen des Schaffensrausches wider und beschreibt den inneren Klangeindruck, der sich in der Praxis jedoch nicht realisieren ließ.

Auch Straube wurde für seine Leipziger Psalm-Aufführung von 1910 mit ähnlichen Bitten bedacht.⁸⁵

⁸¹ Auch nicht in seinem großen Aufsatz *Das Klavier in Max Regers Kunst* aus dem Jahre 1928, in dem es besonders dringend gewesen wäre, an den vergessenen richtigen Umgang mit Metronomzahlen zu erinnern, wenn es ihn denn gegeben hätte. Aber auch hier schreibt Lindner nur, dass Reger sowohl bei besonders langsamen und besonders schnellen Sätzen zur Übertreibung neigte (in ders., *Ausgewählte Schriften*, siehe Anm. 79, S. 137).

⁸² Postkarte Regers an Philipp Wolfrum vom 22. 10. 1904, zitiert nach *Max Reger–Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente einer Künstlerfreundschaft*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart, 2021 (= Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts, Bd. XXV), S. 42.

⁸³ Notiz Regers an Fritz Stein vom 30. 7. 1908, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Fritz Stein*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1982 (= Veröffentlichungen des Max-Regel-Instituts, Bd. 8), S. 37. Man beachte, dass damals nur der erste Teil des Psalms komponiert war und zur Aufführung kam.

⁸⁴ Postkarte Regers an Fritz Stein vom 24. 6. 1908, zitiert ebenda, S. 31.

⁸⁵ Vgl. Brief Regers an Karl Straube von Anfang Juni. 1910, in Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 198.

1905*1. Karl Straube und Walter Fischer spielen Reger*

Am 3. März 1905 führte Karl Straube in der Leipziger Thomaskirche zweimal Regers ihm gewidmete fis-Moll-Variationen op. 73 auf. Reger hatte ihm von einer solchen, ganz im Geiste Hans von Bülow's wurzelnden Reprise zwar ausdrücklich abgeraten,⁸⁶ sich dann aber trotzdem für die „vollendete Interpretation“⁸⁷ bedankt.

Walter Fischer hatte das Werk zwei Tage vorher in Anwesenheit des Komponisten in Berlin zur Uraufführung gebracht. Der vom Werk begeisterte Hugo Leichtentritt schrieb über diese Aufführung in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

„Herr Fischer zeigte sich wiederum als einer der berufensten Reger-Interpreten. Er verstand es, diese auf dem Papier so wirr aussehenden Noten in blühende Klanggebilde umzusetzen, was bei den Anforderungen, die hier an Technik und musikalisches Verständnis gestellt werden, keine Kleinigkeit ist.“⁸⁸

Über ein Orgelkonzert, das Karl Straube am 30. Juni 1905 in Heidelberg gab, schrieb im gleichen Blatt Hans Deinhardt:

„Was er – nun schon jahrelang – mit der Interpretation der fabelhaft schwierigen Orgelsachen Regers für eine Pionierarbeit leistet, wird man erst später vollkommen würdigen, wenn Reger als der überragende Musikheld unserer Zeit anerkannt wird. [...] Straube spielte die Symphonische Phantasie und Fuge op. 57, über die Reger schrieb ‚angeregt durch Dantes Inferno.‘ Es ist die denkbar kühnste Musik, bei der das Herzklopfen nicht weicht, weil die Stimmungs- und Vorstellungsgewalt übermächtig wirkt. Ausserdem die Phantasie ‚Wachet auf, ruft uns die Stimme‘, die mit gleich ergreifender Stärke den Gehalt der alten, unsterblichen Dichtung packt – wie selten etwas seit Bach; hier stehe es wieder! Dem Vortrag merkte man an, dass Straube viele Jahre in dieser Musik lebt, er hat die Einheit dieser Werke in sich aufgenommen und kann sie deshalb wiedergeben; er schafft wirklich nach, löst subtil die Details und baut dann das Werk auf: einen blühenden Organismus voll Durchsichtigkeit und Kraft.“⁸⁹

⁸⁶ Postkarte Regers an Karl Straube vom 25. 2. 1905, zitiert ebenda, S. 81.

⁸⁷ Brief Regers an Karl Straube vom 19. 3. 1905, zitiert ebenda, S. 82. Außer Regers Novität standen Orgelwerke von Charles-Valentin Alkan, Horace Wadham Nicholl und Camille Saint-Saëns auf dem Programm. – Eine Besprechung des Leipziger Konzerts finden wir (von der Feder eines „Dr. S.“) auf derselben Seite.

⁸⁸ Hugo Leichtentritt, *Berlin*. [...] *Konzert*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), 11. Heft (8. März), S. 226. In einer Fußnote der Rezension wird bedauert, dass Leichtentritt das Datum der Aufführung nicht vermerkt hätte, denn es sei leicht möglich, dass es der auf derselben Seite vermerkten „Uraufführung“ durch Straube in Leipzig am 3. März vorangegangen sein könnte. Nach dem neuesten Forschungsstand war es in der Tat Walter Fischer, der Op. 73 am 1. März 1905 in der Neuen Garnisonkirche Berlin zur Uraufführung brachte. Die Tatsache, dass dieses Großwerk zwar wiederum Karl Straube gewidmet wurde, dieser aber nur die Zweitaufführung spielte, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. – Bereits am 5. Februar 1904 hatte Reger das Straube gewidmete Werk („Eine harte Nuß!“, Postkarte, zitiert in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 3], S. 137) an Fischer gesandt. In einem Brief an Walter Fischer vom 28. März 1905 (zitiert ebenda, S. 158) bedankt sich Reger für die Aufnahme in Fischers Haus und sein Engagement im Rahmen der Berliner Reger-Woche.

⁸⁹ Hans Deinhardt, *Korrespondenzen. Heidelberg*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), 38. Heft (13. September), S. 715.

In der Rezension zum Konzert Walter Fischers klingt noch einmal die bereits mehrfach angesprochene „optische Bedrohung“ an, die vom Notenbild eines Reger’schen Orgelwerkes ausgehen kann. Beiden Rezensionen ist eigen, dass sie die Durchsichtigkeit und Klarheit der Interpretationen hervorheben. Als Schlüssel auf dem Weg zu einer Deutung der komplexen Reger’schen Strukturen wird hier und in ähnlichen Rezensionen vor allem die Vertrautheit des Interpreten mit Einzel- und Gesamtwerk Regers genannt. Dass eine besonders getragene Spielweise als Verstehenshilfe für die Hörer angewandt worden wäre, lässt sich nicht erkennen.

Im Hinterkopf behalten sollte man den Terminus des *Nachschaffens* von Regers Musik durch ihren Interpreten Straube.

2. Walter Fischer schreibt über Reger

Karl Straube hielt sich, was das öffentliche Schreiben über Regers Orgelwerke betrifft, äußerst bedeckt. Die wichtigen Autoren der großen Texte über Reger als Orgelkomponisten waren Walter Fischer und Roderich von Mojsisovics.

In der *Allgemeinen Musik-Zeitung* wurde im Sommer 1905 Fischers längerer Aufsatz *Max Reger als Orgelkomponist* veröffentlicht.⁹⁰ Aus diesem umfangreichen achtpaltigen Text löste Punt eine kleine Passage heraus, die ihm zur Illustration seiner These geeignet erscheint. Fischer erwähnt hier einen Brief Karl Straubes, in dem dieser ihm eine Bemerkung über die Temponahme bei Reger übermittelt, festgemacht an der Phantasie über B-A-C-H op. 46. Weil sie sehr aufschlussreich ist, sei die entsprechende Passage aus Straubes Brief hier vollständig wiedergegeben:

„Metronomisierung eines Kunstwerks ist immer eine halbe Sache.⁹¹ Die organische Linie des Aufbaues gibt der Reproduzierende im Moment der Wiedergabe. Bei Reger vor allem ist die äußerste Subjektivität im Gestalten das wesentliche Moment für den Künstler. Die Grundbedingung eines jeden ‚Regerspiels‘ ist äußerstes *tempo rubato*. Vielleicht ist nach mancher Richtung ein breiteres Tempo dem allzuschellen vorzuziehen. Die B-A-C-H-Fantasie und Fuge verlangt eine überstürzende Steigerung im Tempo. Auf S. 5 findet sich im 1. Takt die Bemerkung: ‚*quasi Adagissimo*‘. Dieses Tempo ist sehr viel breiter als das Hauptzeitmaß. Mit dem ‚*poco a poco stringendo*‘ wächst das Tempo wieder bis zum ersten Zeitmaß hinaus. S. 5 *Più andante* ♩ = 92, S. 7 8 ♩ = 112. S. 9 1. Zeile 3. Takt (1. Hälfte) sehr langsam; h moll-Akkord verschweben lassen. *Vivace* S. 9 ♩ = 132 *Più vivace* ♩ = 144. Auf S. 11 Zeile 2 Takt 2 etwas zurückhalten (B Dur-Sextakkord), dann wieder antreiben bis zu den doppelten Terzentonleitern. S. 13 Akkordpassagen wesentlich langsamer. S. 13 Zeile 3 sehr breit ausführen. *Vivace assai* möglichst schnell. S. 15 Zeile 1 zweite Hälfte des Taktes B-Dur 6/4 Akkord etwas breiter. Zeile 2 ursprüngliches *Vivace*-Tempo bis zu dem vorgeschriebenen *Adagio*.“⁹²

Punt isoliert die hier von Straube gemachten Metronomangaben und konstatiert:

⁹⁰ Walter Fischer, *Max Reger als Orgelkomponist*, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 32. Jg. (1905), 30/31. Heft (28. Juli/4. August), S. 508–510 und 32./33. Heft (11./18. August), S. 525–527.

⁹¹ Ein Kabarettist könnte diesen Satz als eindeutigen Beweis der Punt-These zitieren! Er müsste bei den Worten „halbe Sache“ nur die berühmten Anführungszeichen in die Luft malen.

⁹² Brief Karl Straubes an Walter Fischer (Datum nicht genannt), zitiert in Walter Fischer, *Max Reger als Orgelkomponist*, (siehe Anm. 90), S. 526.

„These tempos seem remarkably fast, taking into account that the tempos in Straube’s 1912 and 1919 editions are generally much slower. The tempos for measures 30 and 37, in particular, would technically be hardly realizable.⁹³ However, Straube’s tempos are perfectly understandable in double-beat metronome notation“⁹⁴ – eine Behauptung ohne Erklärung.⁹⁵ Und: zwischen Op. 46 und den genannten später erschienenen Reger-Editionen Straubes gibt es keinen Zusammenhang.

Auch ohne nun die Noten zur Hand zu nehmen und mit ihnen eine rasante Interpretation der B-A-C-H-Phantasie und Fuge zu vergleichen, wird man feststellen, dass es hier überhaupt nicht darum geht, vier oder fünf Metronomangaben Straubes herzunehmen, festzustellen, dass sie doch sehr oder zu hoch seien und sie einfach zu halbieren. Die 1998er-Aufnahme zum Beispiel, die der damals immerhin schon 70-jährige Straube-Schüler Heinz Wunderlich von Op. 46 machte,⁹⁶ zeigt, was Straubes Hauptanliegen ist: der Versuch einer Fixierung von Exzesse und Rausch – nicht metronomisch und für die Ewigkeit festzuschreiben, dafür aber im konkreten Vollzug um so eindrücklicher klingend-erfahrbar.

Es ist weder redlich noch seriös, aus diesem komplexen und viele Botschaften enthaltenden Text herauszulösen, was der Behauptung einer These dienlich ist. Und Straubes Werkbeschreibung darf auf keinen Fall isoliert betrachtet werden von den Metronomangaben, mit denen Reger die Fuge von Op. 46 versehen hat (siehe dort⁹⁷).

In seinem gesamten Aufsatz erwähnt Fischer an keiner Stelle ein mögliches Missverständnis, das sich aus einem falschen Lesen von Regers Metronomangaben ergeben könnte. Und er geht dort sehr ausführlich auf Regers Orgelwerke ein, sogar die Bach-Bearbeitungen und die *Schule des Triospiels* finden kommentierende Erwähnung.

In den Sätzen über Op. 46 bemerkt er:

„Reger hat die Fuge dieses Werkes selbst ausführlich metronomisiert und damit dem studierenden Orgelspieler einen wichtigen Dienst geleistet. Bei der Phantasie fehlt jede Metronomisierung, und Reger beschränkt sich hier auf Andeutungen des Tempo, wie z. B. Grave, Andante, Vivace etc. Dennoch ist die richtige Tempopahme in dieser Phantasie ein Problem und wird eine Streitfrage – ähnlich wie der Tempostreit in den Orgelwerken Bachs – bleiben, solange diese Fantasie gespielt wird.“⁹⁸

Als Hilfe zitiert er dann aus dem Brief Straubes, wobei er ein vermeintliches *Metronomproblem* hätte einfach auflösen können.

Am Straube-Zitat ist wichtig die Bemerkung über Sinn oder Unsinn von Metronomzah-

⁹³ Diese Behauptung (wie wir sie auch von Wehmeyer kannten [siehe S. 3, Anm. 9]) ist ein typisches vorgeschobenes Argument, wenn die virtuoson Fähigkeiten der Interpreten nicht ausreichen.

⁹⁴ Marcel Punt, *The Straube Code: Deciphering the Metronome Marks in Max Reger’s Organ Music*, 1. Aufl. 2007, S. 7, 2. Aufl. 2015, S. 11; in der 3. Aufl. 2025 findet sich die Formulierung so nicht mehr.

⁹⁵ Und es ist ärgerlich, wenn andere Autoren, wie erwähnten bereits den Essay Daniel Stickans, solche unausgegorenen Thesen ungeprüft weitergeben und ebenso unerklärte eigene Behauptungen nachschieben.

⁹⁶ Heinz Wunderlich an der Tzschöckel-Orgel im Münster St. Michael zu Schwäbisch Hall, signum SIG X28-00 bzw. Organum Ogm 230117.

⁹⁷ S. 6.

⁹⁸ Walter Fischer, *Max Reger als Orgelkomponist* (siehe Anm. 90), S. 526.

len, die sinngemäß spätestens im Brief an seinen ehemaligen Schüler Hans Klotz von 1944 wieder auftauchende Bemerkung von der „äußersten Subjektivität des nachschaffenden Künstlers“ als wesentliches Moment einer gültigen Interpretation und der Hinweis auf die Notwendigkeit *überstürzender Steigerungen* im konkreten Fall von Op. 46 vorwegnehmend.

So wie Straube dann 1919 Reger-Stücke bearbeitete, wird man sich sein Spiel vorstellen müssen. Nur dass sich der im Moment und aus dem Moment heraus „seelische bewegte Vortrag“⁹⁹ eben eigentlich nicht fixieren lässt.

In seinem Reger-Vortrag von 1910 wird Walter Fischer über Op. 46 schreiben: „Gewiß gibt es Stellen bei Reger, die garnicht schnell genug gespielt werden können (z. B. die Tonleiterpassagen in der B-A-C-H-Phantasie)“.¹⁰⁰

Ein solcher Satz und auch Straubes Forderung nach *überstürzenden Steigerungen* deuten an, dass äußerste und auch unkontrollierbare und unkontrollierte und eigentlich unrealisierbare Tempi sowie ein unkontrolliertes Sich-Hineinsteigern ganz notwendig zur Palette dieser frühen Regerspieler gehörte.¹⁰¹ Vor allem aber sollte man sich auch an dieser Stelle noch einmal vergegenwärtigen, welches Programm Straube Op. 46 unterlegte und was die Rezensenten über seine Aufführungen von 1901 und 1906 geschrieben hatten: hier ergibt sich zwingend, dass Straube in der Lage war, die in seinem Brief an Walter Fischer mitgeteilten unglaublich hohen Tempi zu realisieren – und dies in seiner Vortragspraxis auch getan hat.

3. Karl Straube und Gustav Beckmann spielen Reger

Am 7. und 8. Oktober 1905 veranstaltete die Musikalische Gesellschaft Essen ein kleines Regerfest. In einem Orchesterkonzert im Essener Saalbau am 8. Oktober erfuhr Regers Sinfonietta A-Dur op. 90 durch das durch Krefelder Musiker verstärkte Städtische Orchester Essen unter der Leitung Felix Mottls ihre Uraufführung.

„Diesem Konzerte am 8. Okt. war tags zuvor ein Orgelkonzert vorausgegangen, in welchem Karl Straube, der ausgezeichnete Leipziger Thomasorganist, Regers düster und mystisch gefärbte, grosszügige ‚Symphonische Phantasie und Fuge‘ op. 57 (nach Dantes Inferno) und die herrliche Choral-Phantasie ‚Wachet auf, ruft uns die Stimme‘ mit unübertrefflicher Virtuosität und musikalischem Feingeschmack vortrug. Wir stellen das letztgenannte Orgelwerk Regers J. S. Bachs besten Kompositionen ebenbürtig an die Seite; es ist ein modernes Meisterwerk, dessen nachhaltiger Eindruck auf die Zuhörer selbst nicht durch den nachfolgenden herrlichen Vortrag der Präludien und Fugen in D dur und E moll, sowie des genial instrumentierten Andante aus der vierten Orgelsonate von J. S. Bach verwischt werden konnte.“¹⁰²

⁹⁹ Brief Karl Straubes an Hans Klotz vom 25. 2. 1944, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von Wilibald Gurlitt u. Hans-Olaf Hudemann, 2. Aufl. Berlin 1959, S. 163; siehe auch S. 86.

¹⁰⁰ Walter Fischer, *Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers. Vortrag für die Generalversammlung westfälischer Organisten zu Dortmund im Mai 1910*, Köln 1910, S. 17.

¹⁰¹ Zum Thema Wagnis als vergessene Interpretations-Kategorie höre man sich den letzten Satz der 3. Brahms-Sinfonie in der Live-Aufnahme Wilhelm Furtwänglers vom 18. Dezember 1949 an: selbst die Berliner Philharmoniker können hier dem Tempo ihres Dirigenten nicht mehr folgen. Aber gerade die Passagen völligen Auseinanderseins (z. B. ab Takt 91) sind es, die die Qualität dieser Interpretation ausmachen.

¹⁰² Artur Eccarius-Sieber, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), 46. Heft (8. November), S. 927.



Abbildung 2. Walter Fischer, Foto Hugo Wilde, Berlin. Meininger Museen, B 455; Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung.



Abbildung 3. Gustav Beckmann (undatiert). Abgebildet in *Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort und Bild*, hrsg. von Friedrich Jansa, 2. Aufl. Leipzig 1911, S. 29.

Zwischen zwei großen Besprechungen zu der Orchester-Uraufführung¹⁰³ meldete das gleiche Blatt:

„Unsere Stadt entwickelt sich immer mehr zu einer der deutschen Reger-Zentralen. So brachte Gustav Beckmann in seinem I. Orgelkonzert [am 1. Oktober] ausschließlich Werke dieses Komponisten unter Mitwirkung von Frau Dr. F. Hoffmann - Dortmund (Gesang) und Konzertmeister P. Lehmann - Essen (Violine) zu Gehör: Choralvorspiele, zwei Charakterstücke aus op. 59, Infernophantasie und Fuge op. 57 für Orgel, Violinsonate A dur aus op. 42 und Altsoli.“¹⁰⁴

Regers Op. 57 wurde am 20. Februar 1902 von Karl Straube in Berlin uraufgeführt. Widmungsträger ist der Essener Organist und Dirigent Gustav Beckmann (1865–1939). Bereits ab 1900 hatte er in verschiedenen Zeitungen Werke Regers besprochen. In einem

¹⁰³ Die ausführliche Berichterstattung in der *Neuen Zeitschrift für Musik* begann drei Tage nach der Uraufführung: Theodor Müller-Reuter, *Korrespondenzen. Essen*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), 42. Heft (11. Oktober), S. 828f. Sie wurde gefolgt von einer mehrseitigen Werkanalyse: *Max Reger als Orchesterkomponist. Sinfonietta für Orchester, op. 90. Seinen lieben Freunden Karl Lauterbach und Dr. Max Kuhn gewidmet*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), 44. Heft (25. Oktober), S. 863–866.

¹⁰⁴ *Kirche und Konzertsaal*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), 44. Heft (25. Oktober), S. 881.

Brief an Straube vom 12. September 1902 nimmt Reger darauf Bezug: „Köstlich war letzthin Beckmann, den ich so ‚anzapfte‘, warum er noch nichts von mir gespielt hätte, worauf er erwiderte, daß seine Kritiken über mich in Rh.[einisch] W.[estfälischer] Zeitung mir mehr genützt hätten, als alles andere. Fein!“¹⁰⁵

In unmittelbarer Vorbereitung des Essener Konzertes bat Reger Straube in einem Brief vom 24. Juli gleich dreimal, in Anbetracht dessen, „daß meine Orgelwerke in Essen nicht bekannt sind, [...] von Reger zu spielen Phantasie und Fuge über BACH op. 46, Phantasie u. Fuge über den Choral ‚Wie schön leucht‘ uns der Morgenstern Op. 40 N^o 1.“¹⁰⁶ Straube entsprach dieser Bitte erst mehrere Jahre später.¹⁰⁷

Den ersten Kontakt zwischen Reger und Beckmann gab es bereits, als sich Beckmann die Orgelsuite op. 16 „zur Ansicht kommen“ ließ und in seiner Begeisterung durch Vermittlung Straubes mit Reger in direkten Kontakt kam. Im Januar 1900 schlug Reger Beckmann die gemeinsame Publikation einer *Schule des Pedalspiels* (Anhang B10) vor,¹⁰⁸ zu deren Realisierung es aber nicht kam.

1904 erschien in der Zeitschrift *Die Musik* Beckmanns Aufsatz *Max Reger als Orgelkomponist*, in dem er über Op. 57 schreibt:

„Ganz aussergewöhnliche, unerhörte und noch nie beanspruchte Fertigkeiten fordert die ‚Symphonische Phantasie und Fuge‘, op. 57, von dem Spieler. Wer dieses Werk technisch und inhaltlich bewältigt, darf sich kühn in die allererste Reihe der lebenden Orgelspieler stellen! [...] In dem riesigen Kampf der Chromatik gegen die Zopfstik, den die symphonische Phantasie äusserlich zu schildern scheint (in Wirklichkeit gab Dantes’s ‚Hölle‘ den Anstoss zu diesem Werke), schafft Reger immer wieder neue Gebilde; Harmonieen und Modulationen überstürzen sich förmlich, in scheinbar wildem Durcheinander! Wer sich aber ‚übend‘ in dem Wald von Notenköpfen zurechtzufinden sucht, wird bald in der Phantasie zwei Themen entdecken, von denen das erste wie ein Irrlicht gespenstisch durch die verschiedenen Stimmen hindurchhuscht und dem sich das zweite beruhigend gegenüberstellt. Die endlich in lichtem D-Dur auftretende Fuge, die sich auch in ungewöhnlichen Dimensionen ausbreitet, wirkt wie eine wahre Erlösung und drückt triumphierend den Siegel auf das ganze Werk. Wenn man in früheren Zeiten, als die Lisztschen Klavierkompositionen den Musikalienmarkt beunruhigten, ausrief, wer sie dem Meister nachspielen solle, so könnte man jetzt bei diesem Werke etwas ähnliches tun. Aber es geht hier wie dort: es werden sich schon bedeutende Spieler finden, die Herr der kolossalen Schwierigkeiten werden.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ Brief Regers an Karl Straube vom 12. 9. 1902, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 23.

¹⁰⁶ Brief Regers an Karl Straube vom 24. 7. 1905, zitiert ebenda, S. 93.

¹⁰⁷ Die erste bekannte Aufführung von Op. 46 in Essen erfolgte am 28. November 1908 im Städtischen Saalbau – Straube spielte im Rahmen des Dritten Sinfonie-Konzerts zum Besten der Ruhegehalts-Kasse für die Mitglieder des Städtischen Orchesters. Außerdem spielte Straube Werke von Bach (Passacaglia c-Moll) und Liszt (Variationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate ‚Weinen, Klagen, Sorgen‘ und des ‚Cruzifixus‘ aus der h-Moll-Messe von Bach), das Städtische Orchester spielte unter Musikdirektor Georg Hendrik Witte den Trauermarsch aus Beethovens ‚Eroica‘, zwei von Paul Klengel orchestrierte Klavier-Intermezzi von Johannes Brahms und Richard Strauss’s *Don Juan*.

¹⁰⁸ Brief Regers an Gustav Beckmann vom 15. 1. 1900; verschollen, Abschrift Max-Regel-Institut: Ep. As. 2.

¹⁰⁹ Gustav Beckmann, *Max Reger als Orgelkomponist*, in *Die Musik* 4. Jg. (1904/05), 22. Heft (August 1905), S. 269.

Wenn man weiß, dass Beckmann an keiner anderen Stelle seines Aufsatzes auf die spieltechnischen Schwierigkeiten bei Reger eingeht, festhält, dass er seine Person als Widmungsträger von Opus 57 nicht explizit erwähnt, dessen Uraufführung durch Straube bereits zwei Jahre zurücklag, Straube das Stück auch an anderen Orten gespielt und seine Aufführung 1903 in Basel einiges Aufsehen erregt hatte, ist man versucht zu denken, dass Beckmann hier zumindest ein wenig mit den eigenen Fähigkeiten kokettiert und sich als weiteren Regerspieler von Format gegenüber Straube zu positionieren versucht.

Eine erste Aufführung von Opus 57 durch Beckmann ist für den 28. Dezember 1904 belegt, als er das Werk anlässlich des 5. *Rheinisch-Westfälischen Organistentages* in der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld spielte. Als ein klares, selbstbewusstes Statement darf man es werten, dass er 1905 in Essen wenige Tage vor Straubes Aufführung ebenfalls Opus 57 spielt, in *seiner* Kreuzeskirche, in der Straube 1899 die I. Sonate fis-Moll op. 33 aus der Taufe gehoben hatte: im Rahmen des 1. *Rheinisch-Westfälischen Organistentages* eben jenes Evangelischen Organistenvereins für Rheinland und Westfalen, zu dessen Mitbegründern Beckmann und Straube gehörten, und dessen Vorsitzender Beckmann war.¹¹⁰

Dass dieses merkwürdige Doppel Aufmerksamkeit erregt hatte und noch sehr lange nachklang, beweist ein fast zwanzig Jahre später entstandener Aufsatz, den Leopold Reichwein anlässlich des Wiener Reger-Festes von 1923 veröffentlichte. Reichwein beginnt:

„Es war im Oktober 1905. Das musikliebende Publikum der guten Stadt Essen a. d. Ruhr befand sich in beträchtlicher Aufregung. Ein unternehmungslustiger Redakteur, Max Hehemann, hatte einen neuen Musikverein ins Leben gerufen, und dieser Verein plante eine ganz wirkliche Uraufführung, zu deren Leitung man sich keinen geringeren, als den großen Felix Mottl, verschrieben hatte. Der Komponist des uraufzuführenden Orchesterstückes war ein gewisser Max Reger. Man kannte ihn in Essen schon. Kammermusik, Lieder, Orgelkompositionen hatte man von ihm gehört, letztere sogar in ganz hervorragender Weise. Denn der Essener Orgelvirtuose hatte – wie von mehreren Seiten triumphierend festgestellt worden war – die berühmte ‚Inferno-Phantasie‘ um einige Minuten schneller gespielt, als Karl Straube.“¹¹¹

Zwei Säle – zwei Spieldauern. Straube an der großen Furtwängler & Hammer-Orgel des Städtischen Saalbaus, Beckmann an der großen Sauer-Orgel in der Kreuzeskirche am Weberplatz, die Straube gut bekannt war. Ob es Beckmann tatsächlich darauf angelegt hatte, Straube in der Aufführungsdauer zu unterbieten?

Wie hoch die Wellen damals gegangen sein müssen, beweisen zwei Passagen aus Max Hehemanns (dem von Reichwein erwähnten Initiators des Essener Reger-Festes) Reger-Schrift *Max Reger. Eine Studie über moderne Musik* aus dem Jahre 1911. In der ersten versucht er – und der Beckmann-Affront muss ihm noch immer tief in den Knochen sitzen – anlässlich seiner Besprechung der Choralphantasien, das damals schon längst zerfaserte Bild von Straube als dem einzig wirklichen Reger-Interpreten aufrechtzuerhalten:

¹¹⁰ Vgl. Susanne Popp, „Nicht ohne Grund nach Essen“. *Das Max Reger-Fest in Essen 1926 samt Vorgeschichte und Epilog*, in *Regers-Studien online*, Karlsruhe 2026, <https://www.maxregger.info/rso/Pop2026Essen1926.pdf>, S. 1.

¹¹¹ Leopold Reichwein, *Regers Orchesterwerke*, in *Musikblätter des Anbruch* 5. Jg. (1923), 4. Heft (April), S. 113.

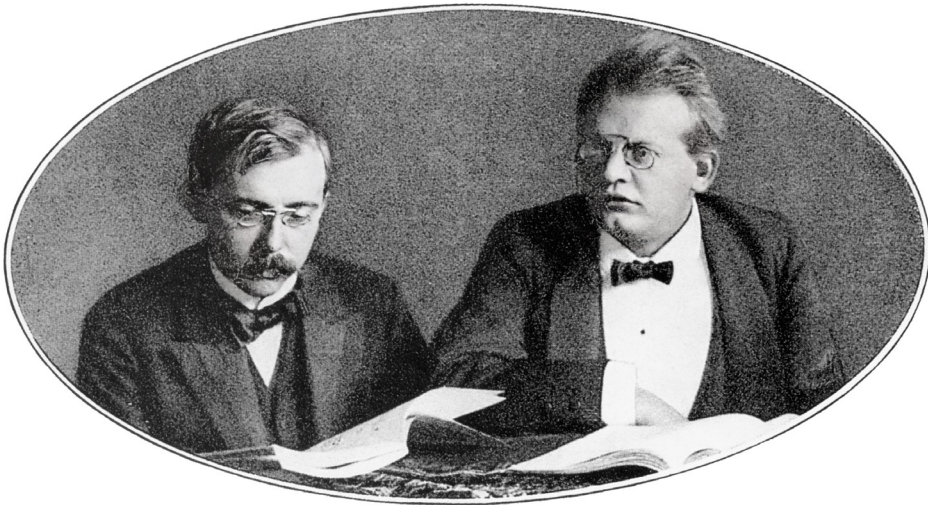


Abbildung 4. Karl Straube und Max Reger beim Partiturstudium, retuschierter Ausschnitt eines Gruppenfotos Essen 1905 in einer zeitgenössischen Zeitschrift.

„Diese Choralfantasien stellen den Organisten vor Aufgaben von ganz besonderer Schwierigkeit, verlangen glänzende Technik und hervorragenden Klangsinn im Registrieren. Das geht schon daraus hervor, dass sie, wie auch andere grosse Werke, im Hinblick auf die Kunst Karl Straubes geschrieben wurden, der Regers treuer Vorkämpfer und bester Interpret seiner Orgelschöpfungen ist.“¹¹²

Hehemanns Wortwahl „glänzende Technik“ bzw. „hervorragender Klangsinn im Registrieren“ sind exakt diejenigen Attribute, die in fast allen Straube-Rezensionen auftauchen.

Im weiteren Verlauf schreibt Hehemann dann über Op. 57, und auch das lässt sich direkt auf den forschen Beckmann beziehen:

„Für diejenigen, welche dies ungemein schwierige Werk zu spielen unternehmen, sei hier gleich die Mahnung eingeschaltet, die ihm beigegebenen Zeitmasse nicht wörtlich zu beachten. Die in der Eigenart des Instruments begründete Neigung der Organisten zum Schleppen bewog Reger dazu, es mit der Vorschrift möglichst schneller Tempi zu versuchen, weil er sich sagte, bei dem üblichen Schleppen komme dann wohl das richtige Zeitmass zustande. Diese Bezeichnungen müssen aber verwirrend wirken und einen falschen Begriff von der Musik erwecken. Man spiele das Stück so, dass die Harmonien und Themen klar zu vernehmen sind; dann wird aus dem Zeitmass der Introduction ein Vivace, aus dem der Fantasie ein Allegro und aus dem der Fuge ein nicht zu langsames Andante übrig bleiben, und das ganze Stück etwas 25 Minuten in Anspruch nehmen.“¹¹³

¹¹² Max Hehemann, *Max Reger* (siehe S. 20, Anm. 78), S. 18.

¹¹³ Ebenda, S. 26. Das Spektrum der Tonträgerinspielungen der Symphonischen Phantasie und Fuge umfasst den Bereich von 15 (Werner Jacob) bis 35 Minuten (Marcel Punt als Henrico Stewen); die meisten Organisten benötigen zwischen 21 und 24 Minuten (Datenbankinformationen aus dem Max-Reger-Institut).

4. Uraufführung der Sinfonietta A-Dur op. 90 in Essen

„Für die Leitung derselben war Felix Mottl gewonnen und unter seiner sicheren Hand, unter dem Schutze seines feinen Kunstverständnisses war die Sinfonietta wohl geborgen. Diese Erstaufführungen können leicht entscheidend für das weitere Schicksal eines Werkes sein und aus diesem einen Grunde schon ist die Wahl derjenigen, die den Taufakt vollziehen sollen, von weittragender Bedeutung. Felix Mottls Dirigentenleistung war von einer Mühelosigkeit, einer Hingebung, über die nur Künstler von ausserordentlichem Können verfügen. Das schwere Werk meisterte er spielend. Man kann anderer Meinung über die Tempi sein – uns persönlich und anderen Kollegen erschien einiges reichlich langsam – ohne damit irgend der Bedeutsamkeit von Mottls Künstlertat zu nahe zu treten. Die breite Ruhe[,] mit der er die ersten drei Sätze leitete, hat denen, die mit Regers Stil im allgemeinen und der Sinfonietta im besonderen noch nicht hinreichend vertraut sind, zweifelsohne die Möglichkeit gegeben, dem Werke schneller näher zu treten. Das ist natürlich ein großer Gewinn für die Sinfonietta. Doch scheint uns zweifelhaft, ob die Mehrzahl der Dirigenten dieselben Tempi wählen wird. Das aber war das Wohltuende, beinah bezwingende, dass diesen Tempi die Sicherheit inne wohnte, die nur die Überzeugung von deren Richtigkeit verleiht.“¹¹⁴

Diese Rezension zeigt sehr deutlich, dass es in unserem Zusammenhang unerlässlich ist, sich mit Interpretationsgrundsätzen der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu befassen. Es würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen, würde man sich ausführlich der Arbeit der namhaften Kammermusikformationen oder Dirigenten der damaligen Zeit widmen. Eine gute Zusammenfassung an dieser Stelle ist vielleicht die berühmte Antwort Wilhelm Furtwänglers an den jungen Celibidache. Als dieser ihn fragte, wie schnell eine bestimmte Passage gespielt werden solle, antwortet ihm dieser: „Ach, es hängt davon ab, wie es klingt.“¹¹⁵ Furtwängler war es auch, der im Februar 1951, keine drei Jahre vor seinem Tod, in seinem Kolloquium in der Berliner Musikhochschule bei der Erörterung von Tempofragen seine Antwort ausgerechnet an seiner Meinung nach generell zu schnellen Orgelspiel der Organisten seiner Zeit festmachte und explizit auf das Sich-Bedingen von Raum, Lautstärke und Tempo hinwies. Gleichfalls von Furtwängler stammen die Bemerkungen, dass es im Verlauf einer Interpretation notwendig sei, bestimmte uninteressante Passagen zu rafften und wichtigere zu verlangsamen und sich das Grundtempo einer Interpretation nach den schnellsten Notenwerten zu richten habe, damit diese noch deutlich wahrgenommen werden können.¹¹⁶

Der Essener Rezensent gibt für Mottls *langsame* Aufführung der Sinfonietta eine Spieldauer von 47 Minuten an. Reger selbst rechnete kurz vor Fertigstellung der Partitur mit einer Aufführungsdauer von 35–40 Minuten.¹¹⁷ Die leider beiden einzigen Einspielungen

¹¹⁴ Theodor Müller-Reuter, *Korrespondenzen. Essen*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), 42. Heft (11. Oktober), S. 828.

¹¹⁵ Zitiert in *Ein Maß, das heute fehlt. Wilhelm Furtwängler im Echo der Nachwelt*, hrsg. von Gottfried Kraus, Salzburg 1986, S. 142.

¹¹⁶ Wilhelm Furtwängler im Gespräch mit Studenten der Berliner Hochschule für Musik am 27. 2. 1951, Moderation Werner Egk, in der *Edition Wilhelm Furtwängler – The complete RIAS recordings* (audite 21.403, 2009; auch auf <https://www.youtube.com/watch?v=adHEtPF4sy8>). Vgl. auch die *Edition Wilhelm Furtwängler – Complete Recordings Deutsche Grammophon and Decca* (Deutsche Grammophon 00028948372881, 2019).

¹¹⁷ Siehe das *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 527. Fritz Steins *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger* (siehe S. 19, Anm. 75) nennt eine Spieldauer von rund 42 Minuten (S. 214), während das Werk metronomisch überschlagen nur ca. 37 Minuten dauern sollte.

unter Heinz Bongartz bzw. Horst Stein von 1972 bzw. 1992-93 bringen es auf eine Spieldauer von jeweils knapp über 50 Minuten.¹¹⁸

5. Regers Tonaufnahmen I. Reger am Reproduktions-Klavier

Für die Firma M. Welte & Söhne spielte Reger am 4. Dezember 1905 in Leipzig zehn seiner Klavierstücke ein.¹¹⁹ Anfang 1908 entstanden für die Leipziger Firma Ludwig Hupfeld AG zwölf Klavieraufnahmen (teilweise Dubletten zu Regers Welte Mignon-Rollen);¹²⁰ anders aber als bei den Welte-Rollen haben sich Museen und Fachleute bislang weit wenig mit der Firma Hupfeld, ihrem Aufnahmesystem und ihrem Repertoire befasst. Im Zusammenhang mit dieser Aufnahmesitzung entstand ein eindrucksvolles Foto von Reger am Flügel. Der Plan, im Jahre 1914 für die Frankfurter Firma J. D. Philipps & Söhne zwanzig Klavierwerke, darunter acht Stücke aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* aufzunehmen, scheiterte am Kriegsausbruch.

Lange Zeit hat man diese Aufnahmen unter Berufung auf die möglicherweise falsch justierten und deshalb nicht tempokorrekten Wiedergabemechanismen der Welte-Instrumente als nicht ernstzunehmende Zeugnisse von Regers Interpretation eigener Werke abgelehnt. Spätestens mit der maßstäblichen CD-Reihe des Labels Tacet sind solche Zweifel aber ausgeräumt. Überdies zeigen Vergleiche der Reger-Aufnahmen, die zu unterschiedlichen Zeiten und auf unterschiedlichen Instrumenten aufgenommen wurden,¹²¹ dass die Tempounterschiede hier so gering sind, dass sie als nicht relevant unberücksichtigt bleiben können.

An dieser Stelle nur einige für unser Thema unerlässliche Bemerkungen.

- Aus dem 1904 erschienenen und mit Metronomangaben versehenen ersten Teil der Sammlung *Aus meinem Tagebuche* op. 82 spielt Reger fünf Stücke, alle etwas langsamer, als die Metronomzahlen fordern, aber nie im halben Tempo.

- Im 1900 veröffentlichten Zyklus der *Sechs Intermezzi* op. 45 spielt Reger mit der Nummer 5 (*Mit großer Leidenschaft und Energie, ziemlich schnell*) das einzige dort mit

¹¹⁸ Nur zwei Rundfunkmitschnitte weisen kürzere Spieldauern auf: Rolf Agop 1967 in Stockholm knapp 47 Minuten, Bongartz beim WDR Köln 48 Minuten; beide Mitschnitte sind im Max-Reger-Institut vorhanden.

¹¹⁹ Am 28. Mai 1913 folgten am Hauptsitz der Firma in Freiburg i. Br. weitere Aufnahmen Regers, diesmal für die Welte Philharmonie Orgel, an der er sechzehn eigene kleinere Orgelwerke einspielte (siehe S. 55).

¹²⁰ Das *Regers-Werk-Verzeichnis* listet unter Schriften C12 Regers Empfehlung des Hupfeld Phonola-Reproduktionsklaviers: Der Phonola-Generalkatalog der Firma Hupfeld des Jahres 1912 listet zwölf von Reger eingespielte Rollen (sechs Stücke aus *Aus meinem Tagebuche* op. 82 Bde. I und II, das Intermezzo op. 32 Nr. 5, das Intermezzo op. 45 Nr. 3, die *Silhouette* op. 53 Nr. 3 und die Präludien und Fugen op. 99 Nr. 1 und 6. Bei mindestens einer Auflage der als Op. 99 Nr. 1 gelabelten Rollen handelt es sich tatsächlich um Op. 99 Nr. 6. In dem genannten Katalog bezeichnete Reger die Solodant-Phonola als „Bürgschaft für ein unter allen Umständen vollendetes künstlerisches Klavierspiel und die sichere Schranke gegen den Mißbrauch des Klaviers“ (im Phonola-Generalkatalog 73 der Firma Hupfeld, Leipzig, 1912, S. 106). Vgl. zu dem gesamten Bereich auch Jürgen Schaarwächter, *Regers auf dem Podium. Konzertplanung – Vorbereitung – Aufführung. Regers als Interpret eigener und fremder Werke*, in *Regers-Studien online*, Veröffentlichung i. V.

¹²¹ Regers Welte-Klavieraufnahmen waren bereits verhältnismäßig früh in Auswahl auf verschiedenen Plattenlabels erschienen; eine Gesamtsicht der zehn Rollen kam aber erst als Initiative des Max-Reger-Instituts (Jürgen Schaarwächter) 2006 bei TACET auf den Markt (TACET 152). Eine Auswahl von sechs Orgelstücken erschien 1986 bei Intercord (INT 860.857), die gesamte Serie aller 16 Stücke (allerdings teilweise in problematischer Realisierung – siehe S. 58, Anm. 202) 2014 bei Oehms Classics (OC 847).



Abbildung 5. Max Reger bei Aufnahmen für die Firma Ludwig Hupfeld, Leipzig 1. Juni 1908. Aus einer Werbeveröffentlichung der Firma Ludwig Hupeld AG.

einer Metronomangabe versehene Stück; langsamer als gefordert (90 statt 120 bis 150), aber ebenfalls nicht im mathematisch halben Tempo.

- Die 1899 erschienenen *Humoresken* op. 20 enthalten keine Metronomangaben, aber das Notenbild von Nummer 5 (*Vivace assai*) entspricht dem vollgriffigen Beginn der großen freien Orgelwerke, und man hat nicht das Gefühl, dass Reger sich hier tempomäßig zurückhält.

- Das gewählte Tempo von Präludium und Fuge d-Moll op. 99 Nr. 6,¹²² 1908 eingespielt für die Firma Hupfeld, entspricht fast genau den geforderten Metronomangaben.

Ein Thema der Auseinandersetzung zwischen Reger und seinem Leipziger Verleger Henri Hinrichsen war das mit Vortragszeichen überladene Notenbild Regers. Mit seiner Absicht, möglichst genau zu fixieren, wie seine Werke gespielt werden sollen, reizte er Hinrichsen zum Widerspruch. Das Klavierquintett c-Moll op. 64 wollte dieser im Mai 1902 für seinen Verlag nur annehmen, wenn Reger sich verpflichten würde, die dynamischen Zeichen auf (nicht um!) „mindestens“ den vierten Teil zu reduzieren.¹²³

¹²² <https://www.youtube.com/watch?v=exjz5vJFdp4>.

¹²³ Brief Henri Hinrichsens (Verlag C. F. Peters) an Reger vom 28. 5. 1902, zitiert in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* (siehe S. 15, Anm. 53), S. 68.

Eine zweite Absicherung in der Verdeutlichung seiner Vorstellungen vom Vortrag seiner Musik waren Regers Konzertreisen, die er Hinrichsen gegenüber so verteidigte: „[...] ich muß nicht nur eigene Propaganda machen, sondern ich muß eine Tradition schaffen, damit man weiß, wie ich die Werke gespielt haben will! Und diese Tradition ist absolut nötig!“¹²⁴

Im Kontext dieses Bestrebens ist vermutlich auch seine Bereitschaft zu sehen, sein Spiel eigener Werke auf Reproduktions-Rollen festzuhalten.

1906

1. Karl Straube spielt in der Berliner Garnisonkirche II

Über zwei Orgelkonzerte Regers im Mai 1906 in der Berliner Garnisonkirche urteilte der Kritiker Hugo Leichtentritt:

„Karl Straube - Leipzig gab in der Garnisonkirche zwei Orgelkonzerte, die zu den beachtenswertesten Veranstaltungen der Saison gehören. Er spielte das erste Mal Kompositionen von Buxtehude, Liszt, Reger, das zweite Mal nur Bachsche Werke. Kaum jemals habe ich einen Orgelspieler kennen gelernt, der sich als eine so starke Musikerindividualität gezeigt hätte, wie Straube. Nicht dass ich mit allem, was er darbot, einverstanden wäre, aber selbst da, wo er zum Widerspruch herauszufordern scheint, weiss er immer noch stark zu fesseln dank der ungewöhnlichen geistigen Potenz seines Vortrages. Daneben ist er in technischen Dingen ein Meister. Insbesondere seine Kunst der Registrierung ist verblüffend. Das erste Konzert litt leider durch ein viel zu umfangreiches Programm. Regers kolossale ‚Bach‘-Phantasie und Fuge am Ende konnten wohl nur sehr wenige Besucher mit der nötigen Aufmerksamkeit anhören. Daran war z. T. auch die vorhergehende Komposition schuld, Regers Phantasie über ‚Wachet auf, ruft uns die Stimme‘ op. 52 No. 2. Die Komposition ist von einer so maasslosen Länge, dass sie anzuhören eine Geduldsprobe bedeutet, insbesondere die langsame eintönig dahinschleichende Einleitung erscheint mir unnötig gedehnt zu sein; sie schadet dem Eindruck der Komposition sehr stark, die viele Stellen von wahrhafter Größe enthält. Oder sollte hier vielleicht Straubes Vortragsart an der geringen Wirkung mitgeholfen haben? Auch im zweiten Bach-Konzert fiel mir mehrere Male seine Neigung zu langsamen Tempi auf, insbesondere in dem A moll-Präludium und Fuge. Die Komposition klang sehr befremdlich, wie Straube sie spielte, in sehr gedehntem Zeitmaass, mit einem Anflug von trüber Melancholie. Dennoch war seine Auffassung zwingend. Auch den Anfang der Passacaglia fand ich reichlich gedehnt. Die grösste Überraschung jedoch bot wohl der Vortrag des bekannten Präludiums und Fuge in D dur; Straube prägte dem Stück einen beinahe grotesken Humor auf, der fortreissend wirkte. Auch über diese Auffassung jedoch ließe sich streiten. Herrliche Genüsse waren mir etliche Bachsche Choralvorspiele, die mit besonderer Feinheit und Klangschönheit vorgetragen wurden.“¹²⁵

Immer wieder wurde und wird vor allem in Bezug auf Straubes Reger-Spiel die Vermutung geäußert, dass Straubes Temporeduktionen auf ein technisches Unvermögen zurückgehen könnten. Da uns entsprechende Tonaufnahmen fehlen, verbietet sich eigentlich auch alle Spekulation. Vorsichtig gesagt wird man aber wohl festhalten müssen, dass die Momente, in denen Straube für den Zuhörer auffällig langsam oder zu langsam spielte oder auch dirigierte, ihre Ursache nicht in technischem Unvermögen hatte, sondern ein besonderes Ausdrucksmittel darstellte.

¹²⁴ Brief Regers an Henri Hinrichsen (Verlag C. F. Peters) vom 26. 12. 1906, zitiert ebenda, S. 136.

¹²⁵ Hugo Leichtentritt, *Konzert*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 73. Jg. (1906), 21./22. Heft (23. Mai), S. 476.

In den Rezensionen über Straubes Konzerte findet sich beides: Kritik am Verschleppen und Kritik am Überziehen der Tempi. Heißt es beispielsweise über eine Aufführung der *Matthäus-Passion* in Leipzig 1904: „Die ganze Aufführung, an der nur kleine Unachtsamkeiten des Orchesters und die unserem Gefühl nach allzugeschwundene Temponahme bei den Chorälen bemängelt werden konnte, war vom Geist liebevoller Bachverehrung und Begeisterung durchseelt“¹²⁶ lesen wir über eine Aufführung des *Weihnachtsoratoriums* im Jahre 1910: „Prof. Straube leitete die Aufführung mit Umsicht und Verständnis, mit seiner Temponahme konnte ich mich aber nicht immer einverstanden erklären. So erschien mir z. B. das Zeitmaß bei dem Choral ‚Wie soll ich dich empfangen‘ als viel zu langsam“¹²⁷ und finden erneut das Gegenteil in der Rezension einer Aufführung von Händels *Saul* unter Straubes Dirigat im Mai 1906 im Leipziger Gewandhaus, zu der der Kritiker anmerkt:

„Herr K. Straube war denn auch bemüht, den dramatischen Lebensnerv in jeder Weise hervortreten zu lassen. Er ging dabei freilich zu weit und unterstrich, wo es nichts zu unterstreichen gab – z. B. im Anfangschor und im Chor ‚O blinde Raserei‘, die infolge des rasenden Tempos ihre Wirkung einbüßten. Solche unnötigen Unterstreichungen hat sich auch Hans v. Bülow oft zu Schulden kommen lassen zum Ärger der Gebildeten seines Publikums.“¹²⁸

Wie für jeden anderen ernsthaften Musiker lag auch für Straube der Wahl des Tempos eine konkrete Interpretationsidee zugrunde. Im Falle von Präludium und Fuge a-Moll BWV 543 finden wir sie in seinen Bemerkungen zu diesem Stück in seinem zweiten Bach-Band von 1913. Dort heißt es unter anderem:

„Bei zartester Wandlung in der Farbennuance der Triolenbegleitung setzt visionär, halbbewußt die Melodie des Praeludiums ein. Die unendliche Klage dieses Gesanges, die zunächst unsicher, ziellos, in dämmerndem Ahnen aufsteigt, um dann mit fast zorniger Gebärde im fliegenden Wirbel sich aufzulösen, schließt in ihrem Werden, Steigen und Vergehen die eigentümlich elegische Grundstimmung des ganzen Werkes mit ein. Das Tiefmenschliche dieser Musik, in ihrer Mischung aus Schwermut und Kraft, nebelhaftem Mystizismus und herber Gefühlsbewußtheit, zeigt uns Bach als Romantiker.“¹²⁹

Präludium und Fuge D-Dur BWV 532 gehörte zu Straubes Favorit- und Bravourstücken. Bereits an anderer Stelle ist eine entsprechende persönliche Wertung und Erinnerung Hans Domizlaffs zu lesen:

„Er wühlte geradezu in der barocken Fülle von musikalischen Einfällen. Er steigerte die Tempi bis zur Atembeklemmung, er kannte kein Maß, keine Grenze, keine Theorie, er spielte und das herrliche Instrument mußte alles hergeben, was darin war. Die wundervolle Unbekümmertheit des echten Musikantentums zerbrach die akademischen Überlieferungen, und Bach ertönte mit einer Inbrunst, die eine sehr heißglühende Seele in der

¹²⁶ Arthur Smolian, *Leipzig*, in *Die Musik* 3. Jg. (1903/04), 15. Heft (Mai 1904), S. 218.

¹²⁷ L. Wambold, *Leipzig*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 76. Jg. (1909/10), 39. Heft (23. 12. 1909), S. 571.

¹²⁸ S., *Leipzig. Konzert*, in *Neue Zeitschrift für Musik*, 73. Jg. (1906), 19. Heft (9. Mai), S. 422.

¹²⁹ Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke*, 2. Band, hrsg. von Karl Straube, Leipzig 1913 (Edition Peters 3331), Nachdruck mit Nachwort von Hartmut Haupt, Leipzig [1985], S. 81.

Brust des strengen Thomaskantors offenbarte. Natürlich war Straubes Spiel nicht verwaschen, verschollen und gesetlos, aber die innere Gesetzmäßigkeit der Bewegung aller Gestirne in mathematisch vorgezeichneten Bahnen wurde niemals durch Mechanik dargestellt, sondern sie blieb unergründlich naturhaft, und sie drängte zu der Erkenntnis, daß das Leben der Wirklichkeit und der Kunst nicht mit Formeln gedeutet werden kann. Straube stand unerhörte technische Fähigkeiten zur Verfügung. Ich habe es mehrfach gesehen, daß irgendein Schwellen oder eine der sonstigen Hilfen ausfiel und er unbehindert weiterspielte. Er blieb unabhängig, und er würde sicherlich der Orgel noch bedeutende Wirkungen abgerungen haben, wenn die halbe Apparatur verlorengegangen wäre. Die Menschen saßen mit großen, rund gewordenen Augen in der Kirche, wenn Straube spielte. Die D-dur-Fuge von Bach mit ihren starken Bewegungssteigerungen begann er bereits in einem Tempo, daß man eine Steigerung überhaupt nicht mehr für möglich hielt.¹³⁰

Die Sonderstellung, die beide Bach-Werke in Straubes Repertoire offenbar einnahmen, scheint auch Gustav Robert-Tornow nicht entgangen zu sein, bei dem es hierzu heißt:

„[...] ähnlich gibt Straube sein Bestes und Unmittelbarstes dort, wo er Compositionen gleichsam aus dem Nachklang eines verlorenen Paradieses entstehen lassen kann; man muss von ihm Bachs Orgelpräludium und Fuge a-moll gehört haben. Dann freilich verträgt man sie nicht mehr von jemand anderm. [...] ganz ähnlich wiederum wird auch dem Künstler Straube die Orgelfuge in d-dur von Bach zum tollsten Geisterstundenspuk“.¹³¹

Schon vorher hatte er ganz eindeutig formuliert, dass es letztlich *Straubes* Bach ist, der hier jeweils zu hören ist:

„So muß auch Straube, der durch die Schule der Modernen und durch die Schule Regers ging, anderes noch entdecken, empfinden und erklingen lassen, als nur was Frühere an Bach erfuhren; sein Bach hat etwas anderes Gesicht. Eben weil man als Musiker stets seinen Bach, nicht Bach schlechthin geben kann und muß, wird man stets auch seinen eigenen Bach geben.“¹³²

Wenn wir am Ende dieses Beitrags angekommen sein werden und uns dann noch einmal diese Sätze in Erinnerung rufen, werden wir vielleicht den Eindruck haben, dass dies der *Straube-Code* sein könnte.

Über die „*Wachet auf!*“-Phantasie hatte Straube 1944 an Hans Klotz geschrieben:

„*Wachet auf!*“ ist weitaus die reichste der Choralfantasien, leider im ersten Vers formal etwas überladen und deshalb für den Zuhörer nicht leicht faßbar. Es ist Programm-Musik, worauf Reger immer wieder hingewiesen hat, mit innerer Befriedigung, daß er auch darin mit Richard Strauß rivalisieren könnte. [...] Diese Jenseits-Dichtung ist die großartigste Leistung, und wenn sie mit der Intensität jugendlicher Wärme und in sich sicherer Gestaltungskraft wiedergegeben wird, so übt sie auf die bereiten Herzen der Zuhörer einen großen Zauber aus.“¹³³

¹³⁰ Hans Domizlaff, *Nachdenkliche Wanderschaft. Autobiographische Fragmente Band 1*, Hamburg 1950, S. 375f.

¹³¹ Gustav Robert-Tornow, *Max Reger und Karl Straube*, Göttingen 1907, S. 18f.

¹³² Ebenda, S. 22.

¹³³ Brief Karl Straubes an Hans Klotz vom 20. 11. 1944, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe S. 25, Anm. 99), S. 219.

Interessant in unserem Zusammenhang ist besonders eine Passage aus einem anderen Brief Straubes an Klotz aus dem gleichen Jahr, denn sie beschäftigt sich mit der Deutung der vom Rezensenten als „eintönig dahinschleichend“ kritisierten Einleitung: „Die Einleitung zu ‚Wachet auf‘ bezeichnete Max Reger als den ‚Kirchhof‘ und die Choralmelodie ist die Stimme des Engels, die Toten werden allmählich erweckt.“¹³⁴

2. Jacques Handschin

In einem Brief vom 31. Mai 1906 bittet Reger Straube, ab Oktober den Organisten Jacques Handschin (1886–1955), einen seiner Münchner Akademieschüler, als Orgelschüler in Leipzig anzunehmen: „Der Mensch ist ein armer Teufel – aber riesig fleißig u. sehr, sehr begabt für die Orgel!“¹³⁵ Auch wenn Straube Handschin dann als Schüler annahm und Handschin 1928 sogar Aufnahme in die Schülerliste Johannes Wolgasts fand, hatte Straube erhebliche Vorbehalte. Gegenüber Karl Hasse, der in dieser Zeit sein Studium bei Straube gerade beendet hatte, mutmaßte er, dass Handschins bisherige organistische Ausbildung sehr einseitig verlaufen sei: „Er zählt mir eine ganze Reihe großer Regerstücke auf, aber nicht einen einzigen Bach, den er studiert haben könnte – Das ist eine Unmöglichkeit.“ Wenn Straube dann schreibt: „den Begriff Orgelspiel mit dem Sinn des Schnelligkeitsrecords zu faßen, ist doch hirnverbrannter Blödsinn“ und in Richtung des von ihm nicht sonderlich geschätzten¹³⁶ Gewandhausorganisten Paul Homeyer (1853–1908 und wie Straube Orgellehrer am Konservatorium) nachläßt: „Homeyer wäre sicher der richtigere Mann. – Krachen und Schnellspielen, das sind auch Handschins Ideale“,¹³⁷ kommen wir wieder in die Nähe einer offenbar grundlegenden Eigenschaft des Straube’schen Musizierens: seiner völligen Subjektivität. Ergänzend sei ein bislang unveröffentlichter Brief Straubes an Hasse zitiert, in dem Straube mitteilt, Handschin sei

„ja schon voller Sorge zu Reger gelaufen, mit dem Geschrei ich wolle ihn nicht haben. – Das ist aber gar nicht der Fall. – Ich wollte nur für ihn persönlich ganz präzis sagen, er werde nun viele Sachen neu lernen müssen und überhaupt in künstlerischen Dingen einen wesentlich anderen Standpunkt einnehmen, als bisher. Oder wenigstens, als wie er ihn nach Ihren Mitteilungen früher gehabt haben soll. Also sagen Sie ihm, ich erwartete ihn bestimmt.“¹³⁸

Offensichtlich kam Hasse dann die Aufgabe zu, Handschin im Sinne Straubes zurechtzustutzen. Denn am 10. September bittet Reger in einem Brief an Straube:

¹³⁴ Brief Karl Straubes an Hans Klotz vom 28. 6. 1944, zitiert ebenda, S. 217.

¹³⁵ Brief Regers an Karl Straube vom 31. 5. 1906, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 113.

¹³⁶ Dass Reger Straube im Brief vom 26. 11. 1902 zustimmt und Homeyer als „grandiose[n] Faulpelz“ bezeichnet hat, der viel zu wenig Reger im Konzert spiele (zitiert ebenda, S. 30), zeugt von keinerlei künstlerisch abwertender Position von Regers Seite, sondern von seiner Verärgerung über Homeyers in seinen Augen mangelnde Initiative, das ihm gewidmete erste Heft der Orgelstücke op. 65 im Konzert zu propagieren.

¹³⁷ Brief Karl Straubes an Karl Hasse vom 30. 6. 1906; Max-Regger-Institut, Karlsruhe; Ep. Ms. 3803, zitiert in Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 113.

¹³⁸ Brief Karl Straubes an Karl Hasse vom 2. 7. 1906; Max-Regger-Institut; Ep. Ms. 3804.

„[...] beschäftige Handschin mit den größten und schwersten Aufgaben der Orgelliteratur! Er ist technisch u. musikalisch dazu vollständig weit genug! Wie ich die Sachlage sehe, ist Hasse sehr, sehr eifersüchtig auf Handschin, u. so bitte ich dich, Hasse etwas ‚eindämmen‘ zu wollen, wenn er Handschin klar macht, daß alles nichts sei, was Handschin bisher als Musiker geleistet hätte! Im Gegenteil: ich war mit Handschin sehr zufrieden u. hat er mein op. 52 N^o 3 auswendig tadellos in jeder Beziehung gespielt!“¹³⁹

Der Eindruck eines völlig gegensätzlichen Interpretationsansatzes bestätigt sich auch, wenn man Straubes berühmten zweiten Bach-Band von 1913 mit den schon fast zwanzig Jahre zuvor erschienenen drei Bänden von Homeyers Bach-Ausgabe¹⁴⁰ vergleicht. Die Homeyer-Edition war als Unterrichtsmaterial am Leipziger Konservatorium eingeführt und der Herausgeber beschränkte seine Zutaten auf Finger- und Fußsätze und gelegentliche dynamische Angaben. Straubes Ausgabe dagegen ist übersät mit Phrasierungsbögen, Artikulationszeichen, Tempovorgaben und einer Unmasse an poetischen Kommentaren, dazu natürlich auch Finger- und Fußsätzen.

Wie im Falle der Konzert-Rezension von 1906 hat man auch in der pikanten Auseinandersetzung um den virtuosen Handschin nicht das Gefühl, dass hier eine Tempodebatte geführt wurde, nur weil Straube sich Handschin möglicherweise manuell unterlegen fühlte. Vielleicht war dieser der größere Virtuose und vielleicht hat er auch tatsächlich schnell oder ungewöhnlich schnell gespielt. Aber Reger schien beides gefallen zu haben: Straubes bedächtiger und auskostendere Art *und* Handschins Tempo und Brillanz.

Als ihm im Dezember 1910 der damals zweiundzwanzigjährige amerikanische Geiger Albert Spalding (1888–1953) in seiner Wohnung aus den Solosonaten op. 91 vorgespielt und die erste dann im Leipziger Feurich-Saal im Konzert vorgetragen hatte, schrieb er sofort begeistert an Straube:

„Heute Abend spielte ein junger Geiger, 22 Jahre alt, Spalding, phänomenal; der Mann wird in 3 Jahren alles in die Ecke geigen. Ich hab’ so etwas, wie der Mensch mir in meiner Wohnung vorspielte, nicht erlebt; er spielt meine Solosonaten op. 91, daß es rein unglaublich ist; in den schwierigsten Fugen ein tolles Tempo bei absoluter Reinheit! Gott sei Dank, wieder ein Kerl!“¹⁴¹

Auf YouTube gibt es reichlich Gelegenheit, Spalding zu hören, auch in seinen frühen Edison-Aufnahmen, die teilweise aus der Zeit stammen, in der er Regers Bekanntschaft gemacht hat.

Zu Jacques Handschins Biographie bliebe noch nachzutragen, dass er ab 1909 auch bei Widor in Paris studierte¹⁴² und dann ab 1909 als Orgellehrer in St. Petersburg wirkte, was Günter Hartmann in seiner Straube gar nicht wohlgesonnenen Arbeit zu der

¹³⁹ Brief Regers an Karl Straube vom 10. 9. 1906, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 122.

¹⁴⁰ Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke*, hrsg. von Paul Homeyer, 3 Bde., Leipzig: Steingraber [1895].

¹⁴¹ Postkarte Regers an Karl Straube vom 8. 12. 1810, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 205.

¹⁴² Auch Hans Klotz studierte zunächst bei Straube und wurde dann später durch Vermittlung Albert Schweitzers auch Schüler Widors.

Vermutung veranlasste: „Es ist schon erheitend, daß man wohl eher in Petersburg (eben durch Handschin) einen faszinierenden und originalen ‚Reger‘ hätte hören können als in Leipzig.“¹⁴³

3. Roderich von Mojsisovics über Regers Orgelwerke im Musikalischen Wochenblatt

Am 13. September 1906 begann das von Carl Kipke in Leipzig herausgegebene *Musikalische Wochenblatt* mit einer großangelegten Artikelserie *Max Reger's Orgelwerke*, deren Autor der österreichische Dirigent, Komponist und Musikschriftsteller Roderich von Mojsisovics (1877–1953) war.¹⁴⁴ Dieser war Reger zuerst in München begegnet und erfreute sich seines Interesses und seiner Förderung. Obschon kein direkter Schüler Regers, erwähnt ihn Eugen Segnitz an vorderster Stelle im Kapitel *Von der Regernachfolge* seines Reger-Büchleins.¹⁴⁵ Seit mindestens 1903 stand Mojsisovics mit Reger in Kontakt und setzte sich mit dessen Wirken und Schaffen auseinander; 1904 widmete er Reger seine *Romantische Phantasie* op. 9 für Orgel.

Nach einem einleitenden Exkurs über die Kompliziertheit von Regers Rhythmik schrieb er anlässlich seiner Besprechung von Regers Choralphantasie über „*Alle Menschen müssen sterben*“ op. 52 Nr. 1 unter anderem:

„Zudem kommt nach dazu, dass Reger die kleinen und kleinsten Notenwerte mit Vorliebe benutzt (ob nicht hie und da die Lesbarkeit erleichtert werden könnte, unbeschadet der künstlerischen Wirkung, durch Auflösung in grössere Notenwerte und Vereinigungen mehrerer Takte [Untertakte] zu einem Haupttakte, wie dies Rich. Wagner mit den Bezeichnungen: ‚dreitaktig‘, ‚viertaktig‘ usw. tat, bleibe dahingestellt.) Das Notenbild eines derartigen Taktes ist die verkörperte Unruhe: deshalb besteht die grosse Gefahr beim Vortrage, durch zu langsames Zeitmass die Phrasen derartig zu zerreißen, dass der vom Komponisten gewollte Eindruck, der doch – besonders bei den Orgelwerken – in der Wucht und Macht architektonischen Aufbaus liegt, verloren geht. Daher wohl treffen wir so oft auf überraschend schnelle Zeitmasse, wie z. B. auch hier: ‚Assai agitato e molto espressivo (vivace)‘. Auf meine Bemerkung, dass bei virtuoser Ausführung seiner Werke das Publikum, die in den vom Komponisten geforderten Zeitmasse gespielten Stücke unmöglich erfassen oder nur auffassen könne, erwiderte mir der Komponist, dass er die raschen Tempobezeichnungen nur zwecks Verhinderung des heutzutage allbeliebten ‚Verschleppens‘ gebe, er bevollmächtigte mich damals gleichzeitig, dies bei Gelegenheit öffentlich zu erklären.“

In einer Fußnote zu dieser Bemerkung schreibt von Mojsisovics: „Mündliche Erklärung Herrn Reger's anlässlich meines Besuches Juli 1904 in München.“¹⁴⁶

Mojsisovics' Vorschlag der Auflösung virtuoser Passagen in größere Notenwerte zielt nicht, wie man vermuten könnte, auf die optische Umsetzung einer Halbierung von Metro-

¹⁴³ Günter Hartmann, *Karl Straube und seine Schule: „Das Ganze ist ein Mythos“*, Bonn 1991, S. 184.

¹⁴⁴ Roderich von Mojsisovics, *Max Reger's Orgelwerke. (Eine Analyse sämtlicher im Druck erschienenen Orgelwerke des Komponisten.)*, in *Musikalisches Wochenblatt* 37. Jg. (1906), 37. Heft (13. September), S. 625–628, 38. Heft (20. September), S. 641–643, 39. Heft (27. September), S. 657–659, 40. Heft (4. Oktober), S. 673 u. 676–677, 41. Heft (11. Oktober), S. 705–707, 44. Heft (1. November), S. 777–779, 45. Heft (8. November), S. 801–803, 46. Heft (15. November), S. 825 u. 827 u. 47. Heft (22. November), S. 853–856.

¹⁴⁵ Eugen Segnitz, *Max Reger* (siehe S. 14, Anm. 50), S. 118.

¹⁴⁶ Roderich von Mojsisovics, *Max Reger's Orgelwerke* (siehe Anm. 144), 38. Heft (20. September), S. 641.

nomzahlen, sondern vielmehr auf das metrisch Freie von Regers Musik, das nicht erst Bernhard Haas mit dem Begriff der „musikalischen Prosa“ umschrieben hat.¹⁴⁷

Klar aber scheint, dass es für Reger ein „schnelles Tempo“ gab, das zu unterschreiten er nicht wünschte. Und an dieser Stelle hätte, „kriminalistisch gedacht“, ein Hinweis Regers oder Mojsisovics auf die Metronomfrage (wenn es sie gegeben hätte) erfolgen müssen. Aber er fehlt hier. Denn die Irritationen der Organisten bezogen sich zuallererst auf die nicht metronomisierten Großwerke.

1908

Benedictus op. 59 Nr. 9 zum Zweiten

Im Leipziger Verlag C. F. Peters erschien 1908 eine Harmonium-Fassung des berühmten *Benedictus* aus Op. 59, die Reger wie stets selbst mit großer Sorgfalt hergestellt hatte.¹⁴⁸

Mit der später mit Regers Einverständnis veröffentlichten Straube-Fassung von 1912 und seiner eigenen Einspielung von 1913 hätten wir dann vier verschiedene Versionen, die man zwar als vom Komponisten autorisiert anzusehen hat, die aber trotz oder besser gerade wegen ihrer Unterschiedlichkeit kein eindeutiger Beleg für eine metrischen Lesart der Metronomzahlen sein können.

Harmonium- und Orgelfassung beginnen identisch mit der Tempobezeichnung *Adagio* und der Metronomangabe $\text{♩} = 96$. Im Takt 24 beginnt der in der Orgelfassung mit *Vivace* überschriebene Mittelteil, die Metronomzahl lautet hier $\text{♩} = 96$. In der Harmoniumversion schreibt Reger an dieser Stelle *Più mosso*, $\text{♩} = 96$, ein scheinbarer Beweis der These eines metrischen Metronomverständnisses.¹⁴⁹ Vor Takt 141 steigert Reger das Tempo der Orgelfassung auf $\text{♩} = 130$, in der Harmoniumfassung steht *Più vivace*, $\text{♩} = 144$. In der Reprise heißt es dann in beiden Fassungen wieder *Adagio*, $\text{♩} = 64$.

Es wäre allerdings zu fragen, warum Reger dann nicht auch die Metronomzahlen der Rahmenteile entsprechend verändert hat. Und es besteht durchaus sogar die Möglichkeit, dass es sich bei den vom Original abweichenden Metronomzahlen der Harmoniumfassung sogar um einen Druckfehler handelt: der Irrtum $\text{♩} = 56$ statt $\text{♩} = 56$ in der *Melodia* op. 129 Nr. 4 ist in der Bote & Bock-Ausgabe bis heute nicht korrigiert.¹⁵⁰

Ebenso darf man hier nicht außer Acht lassen, dass Reger in der Harmoniumfassung des *Benedictus* ja nicht nur die Metronomzahlen, sondern durch die Veränderung der Vortragsbezeichnungen vor allem auch den Charakter des Mittelteiles verändert hat.

In Regers Schriftwechsel mit dem Verlag C. F. Peters nimmt seine Harmonium-Bearbeitung des *Benedictus* einen vergleichsweise breiten Raum ein. Leider findet sich dort aber kein begründender Hinweis auf die gegenüber dem Original vorgenommenen Veränderungen.

¹⁴⁷ Vgl. S. 11, Anm. 38.

¹⁴⁸ https://www.reger-werkausgabe.de/mri_work_00059.html#overview.

¹⁴⁹ Wer einmal versucht, das *Vivace assai* mit $\text{♩} = 96$ auf einem Harmonium zu spielen, ahnt aber vielleicht auch, warum Reger an dieser Stelle das Tempo reduziert.

¹⁵⁰ Wohl aber in der Reger-Werkausgabe, Bd. I/7, Stuttgart 2015, S. 121.

Die späteren Jahre bis zu Regers Tod

1909

1. Die Klarinettensonate B-Dur op. 107

Zu Beginn des III. Satzes *Adagio* der Klarinettensonate op. 107 begegnet uns – wie bereits bei den *Bach-Variationen* op. 81 – eine metronomische Doppelnotierung Regers. Und auch dies nimmt Punt als Beweis seiner These einer metrischen Lesart von Regers Metronomzahlen. ♩ = 58–60 / ♩ = 26–30 steht dort, und Marcel Punt bemerkt dazu: „In 1909, in his sonata for clarinet and piano op. 107, Reger seems to warn the performer about his use of single-beat metronome notation by indicating the tempo for the *adagio* movement in 3/4 meter with the following double metronome mark: ♩ = 58–60; ♩ = 26–30.“¹⁵¹ Die Eigenart, zu zitieren und dann ohne schlüssige Erklärung festzustellen, dass dieses Zitat die Theorie beweist, verstimmt.¹⁵²

Und wie im Falle der anderen Doppelnotierungen muss auch hier angemerkt werden: sollte die Doppelnotierung am Beginn des *Adagio* aus Op. 107 als Warnung vor einem mathematischen Metronomgebrauch gemeint sein, müsste sich diese Art der Notation durch das ganze Stück ziehen oder es müsste sich eine simple Erklärung finden. Hier ist es aber ganz offensichtlich so, dass die Achtel das zu empfindende Metrum sind, die Zahl 26 auf dem Metronom jedoch nicht eingestellt werden konnte.

Das in den Meininger Museen gezeigte Metronom aus Regers Nachlass müsste daraufhin überprüft werden.

2. Uraufführung des Streichquartetts op. 109

Zu den Nicht-Orgelwerken Regers, die bei Überlegungen anlässlich einer derart radikalen Theorie wie der einer metrischen Lesart von Metronomzahlen unbedingt analysiert und in ihrer Entstehungsgeschichte betrachtet werden müssen, gehört das Streichquartett Es-Dur op. 109.

Denn Regers Ankündigung dieses gewichtigen Werkes an den Leipziger Verlag C. F. Peters liefert uns eine der seltenen Original-Bemerkungen Regers zum Thema Metronom. Am 25. April 1909 (noch vor der Einreichung zum Druck) schreibt er an Paul Ollendorff, den nach dem Chef in jeder Hinsicht wichtigsten Mann im Verlag: „Bitte, schreiben Sie doch umgehendst an Herrn Hinrichsen, dessen Adresse Sie doch sicher wissen, ob er auf mein neues Streichquartett op 109 (Es dur) (Dauer: metronomisch ausgerechnet:

¹⁵¹ Marcel Punt, *The Straube Code* (siehe S. 2, Anm. 3), 2. Aufl. 2015, S. 11. Dieser Vermerk fehlt in der 1. Auflage von 2007 wie auch in der 3. Auflage von 2025.

¹⁵² Es ist interessant festzustellen, wie wenig berührt von Punt's Theorien die Aufführungshistorie dieses Werks in großer Kontinuität überliefert ist. Eine metronomische Berechnung ergibt laut *Reger-Werk-Verzeichnis* eine Spieldauer von rund 30 Minuten, die im Max-Reger-Institut vorliegenden Einspielungen bieten eine Bandbreite der Spieldauer von 27 bis 37 Minuten. Fritz Stein, zum engsten Reger-Kreis gehörend, gibt detaillierte Aufführungsdauern für jeden Satz und nennt eine Gesamtspieldauer von nur 25 Minuten (*Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger* [siehe S. 19, Anm. 75], S. 260).

29 Minuten!) reflektiert¹⁵³. Wenn wir diese Spur weiterverfolgen wollen, müssen wir einige Hürden überspringen, denn Reger schreibt für alle Sätze metronomische Unter- und Obergrenzen vor, zahlreiche Tempomodifikationen und Fermaten innerhalb der vier Sätze bremsen das Tempo und in der Fuge im vierten Satz gibt es eine Art ausgeschriebenes *Ritardando*.

Versuchen wir trotzdem, so genau zu rechnen, wie es angesichts der benannten Schwierigkeiten möglich ist und an allen anderen fraglichen Stellen entgegen jeglicher musikalischer Regung einfach stur zu sein, ergeben sich folgende Näherungswerte: I. Satz (*Allegro moderato*): 10:30 bzw. 8:00 / II. Satz (*Quasi presto*): 3:40 bzw. 3:28 / III. Satz (*Larghetto*): 9:00 (hier können die beiden unterschiedlichen Metronomzahlen unberücksichtigt bleiben) / IV. Satz (*Quasi presto*): 8:00 bzw. 7:27.

Rechnet man, wie es letzten Endes auch Reger getan haben muss, diese Ergebnisse buchhalterisch zusammen, dann kommt man in der langsamsten Variante auf eine Gesamtspieldauer von 31:10 und würde mit rund 28:00 nur in der schnellen Fassung ungefähr der Reger'schen Prognose entsprechen. Interessanterweise entsprechen zwei Einspielungen im Vorfeld des Reger-Jahrs 1973 diesen Vorgaben am ehesten: jene mit dem Reger-Quartett Berlin (31:46) und jene mit dem Keller-Quartett (32:23).¹⁵⁴

Das Ergebnis beweist den traditionell-geläufigen mathematischen Umgang mit dem Metronom.

In seiner bedeutenden späten Rundfunkaufnahme vom Februar 1951 benötigt das Busch Quartett für seine Aufführung etwas über 40 Minuten, das Strub-Quartett bewältigt es in seiner 1938er-Studioproduktion in 35 Minuten.¹⁵⁵

Einen gesonderten Tempovergleich erlaubt die Einzelaufnahme des II. Satzes durch die Mitglieder des Wendling-Quartetts von 1934. Sie spielen es in 4 Minuten, die Strub-Leute bleiben mit 3:50 sogar noch darunter, das Busch Quartett benötigt 4:20. Die Metronomzahlen zugrunde gelegt, dürfte die langsamste Fassung 3:40 dauern, die schnellste 3:28.

Hört man die anrührenden historischen Aufnahmen von Busch und Strub oder von den neueren Einspielungen die grandiosen Lesarten des Berner Streichquartetts (1994, 35:44), des Mannheimer Streichquartetts (1998, 36:06) des Berliner Philharmonia Quartetts (1999, 35:42) oder des Vogler-Quartetts (1999, 35:30) dann ist es völlig bedeutungslos, dass sich keine dieser Quartettformationen an Regers metronomische Prognose und Vorgabe hält und die Buschs fünf Minuten länger benötigen, ehe sie beim Schlussakkord angelangt sind.

¹⁵³ Brief Regers an Max Ollendorff (Verlag C. F. Peters) vom 25. 4. 1909, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* (siehe S. 15, Anm. 53), S. 319. Genau diese Dauer nennt auch Fritz Stein in seinem *Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger* (siehe S. 19, Anm. 75), S. 266.

¹⁵⁴ FSM 133 004/6 bzw. Da Camera Magna SM 92705 (CD-Veröffentlichung DaCa 77 520, erschienen 1998/2001).

¹⁵⁵ Der Rundfunkmitschnitt des Busch Quartetts wurde 2015 auf CD veröffentlicht (Guild GHCD 2412, in Zusammenarbeit mit dem Max-Regger-Institut), während die Schellackaufnahme des Strub-Quartetts (Electrola E. H. 1264, 1206, 1266, 1267) digital nur in einer Kopie im Max-Regger-Institut sowie auf YouTube vorliegt.

1910

1. Das Dortmunder Reger-Fest

Vom 7. bis 9. Mai 1910 fand in Dortmund ein Reger-Fest statt. Für unseren Zusammenhang interessant ist das Orgelkonzert in einer Art Vorprogramm am 5. Mai in der St. Reinoldi-Kirche, in dem unter anderem Reger die Sängerin Gertrud Fischer-Maretzki an der Orgel begleitete und der zweiundzwanzigjährige Gerard Bunk als kurzfristiger Einspringer für Karl Straube Introduction und Passacaglia d-Moll WoO IV/6 und das *Te Deum* op. 59 Nr. 12 spielte. Anlässlich einer Orgelprobe gab Reger Bunk den vielzitierten Rat: „Junger Mann, spielens meine Sachen halt net zu schnell; Brahms und ich, mir habn den gleichen Fehler gemacht: mir schrieben unsere Tempi halt viel zu schnell auf, spielns alles recht ruhig, auch wanns schneller dasteht!“¹⁵⁶, und Bunk resümierte dann später:

„Ich habe diese Anweisungen aus dem Munde Regers bei der Wiedergabe seiner Musik zeitlebens dankbar befolgt und bin dabei, soviel ich glaube, recht wohlgefahren, und gerne gebe ich diese seine Worte denjenigen Kollegen zu überdenken, die sich bei den gelegentlichen ‚Vivacissimi‘ in seinen Werken die Finger fast verrenken und dabei in schwindelerregenden Tempi im Grunde häufig doch nur ein dem Ohre kaum faßbares Akkordgeflimmere zuwege bringen.“¹⁵⁶

Im Rahmen des Reger-Festes fand auch die *Generalversammlung Westfälischer Organisten* statt, auf der Walter Fischer, damals Organist der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und neben Straube einer der wichtigsten Regerspieler der ersten Stunde, sein Referat *Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers* hielt.¹⁵⁷

Zur Frage des richtigen Tempos sei eine längere Passage aus Fischers Vortrag zitiert:

„Ein richtig gewähltes Grundtempo ist natürlich für die rhythmisch-fesselnde Wiedergabe von allergrößter Bedeutung. Wenn wir daraufhin einmal Regers Werke betrachten, so kommen wir bald auf einen Kardinalfehler beim Reger-Spiel: auf den allzu schnell gewählter Tempi. In diesen Fehler verfällt fast jeder, der anfängt, Reger zu studieren. Die Musik drängt so gewaltig vorwärts, Regers Tempobezeichnungen werden auch oft falsch gedeutet, das leidige ‚Eilen‘ im Fugenspiel stört bei Reger ebenso wie bei Bach – was Wunder, daß oft das Tempo überhitzt wird. Im allgemeinen geht man nicht fehl, wenn man immer eine Nuance langsamer spielt, als das musikalische Gefühl uns eingibt. Ein Zurückhalten – nicht um wesentliches – ist im Interesse der Plastik auf der Orgel immer von Vorteil. Im Übrigen ist Temponahme etwas so Subjektives, daß man fast glauben könnte, alle Metronomisierungen, selbst die des Komponisten seien nicht maßgebend. Einer spielt ein Stück langsam – der andre dasselbe Stück schnell besser. Wir wissen auch nicht, in welcher seelischen Verfassung ein Komponist seine Metronomisierung schrieb. Hätte er tagsdrauf unter anderen physiologischen oder psychologischen Beeinflussungen metronomisiert: die Ziffer wäre vielleicht anders ausgefallen. Ich verweise auf eine Fußnote in der Regerschen B-A-C-H-Fuge: ‚Die angegebene Metronomisierung ist nur eine ungefähre Andeutung der allmählichen Beschleunigung des Tempo‘. Das gibt doch sehr zu denken. Und in der Tat: Abgesehen von einem allgemeinen Tempograd, der sich in Worten kristallisiert, wie ‚Grave‘, ‚Andante‘, ‚Moderato‘, ‚Allegro‘ ist die Möglichkeit einer berechtigten Tempomodifikation sehr groß, und der Interpret tut gut, hierbei ganz subjektiv

¹⁵⁶ Gerard Bunk, *Liebe zur Orgel. Erinnerungen aus einem Musikerleben*, 2. Aufl. Dortmund 1958, S. 74.

¹⁵⁷ Walter Fischer, *Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers* (siehe S. 25, Anm. 100).

zu handeln. Ich unterhielt mich einmal mit Karl Straube über die C dur-Fuge aus den ‚Monologen‘. Da steht am Anfang: II. Manual, mf, con moto. Straube verwandelte mit einem Bleistift das ‚II. Manual‘ in ‚III. Man.‘, das ‚mf‘ in ein ‚pp‘ und das ‚con moto‘ in ein ‚moderato molto‘. Er bemerkte dazu: ‚Auch der Komponist steht seinem Werk nicht objektiv gegenüber. Die organische Linie des Aufbaus gibt der Nachschaffende im Augenblick der Wiedergabe‘. Wir bleiben also dabei: Metronomisierungen sind nur allgemeine Hinweise auf das rechte Tempo, aber nicht verbindlich für den Spieler. Viel besser ist ein eifriges Versenken in den Geist des Stückes und ein öfteres Durchprobieren einzelner Stellen in verschiedenen Tempi. Wir probieren soviel an der Registrierung herum. Versuchen wir einmal mit ähnlichem Eifer durch Probieren auf das richtige Tempo zu kommen. Gewiß gibt es Stellen bei Reger, die garnicht schnell genug gespielt werden können (z. B. die Tonleiterpassagen in der B-A-C-H-Phantasie); wo aber das polyphone Geflecht der Stimmen verzweigter und reichhaltiger wird, da heißt die Regel: lieber zu langsam als zu schnell.“¹⁵⁸

Neben Karl Straube darf man Walter Fischer getrost als die zweite große Autorität auf dem Gebiet der Reger-Interpretation bezeichnen.¹⁵⁹ Das erste „Du“ Regers gegenüber Fischer in dem insgesamt 60 Schriftstücke enthaltenden Briefwechsel¹⁶⁰ taucht nach dem Berliner Konzert Fischers mit op. 73 auf.¹⁶¹

Sein Dortmunder Vortrag darf nicht losgelöst von seinem Anlass gesehen werden. Wenn wir wissen, dass er ihn nicht ins Abstrakt-Blau hinein schrieb, sondern ihn als Fachvortrag vor interessiertem Fachpublikum, nämlich der *Generalversammlung Westfälischer Organisten* hielt und Reger sich möglicherweise unter den Zuhörern befand, dürfen wir auch annehmen, dass das Metronom-Problem zur Sprache gekommen sein sollte – wenn es ein solches gegeben hätte.

Und spätestens an der Stelle, an der Fischer Straubes Umgang mit der Fuge op. 63 Nr. 2 beschreibt, hätte dann – wiederum kriminalistisch gedacht – Straubes Bleistift auch die dort stehende Metronomzahl $\downarrow = 76$ im Sinne der Ummetronomisierung ändern müssen.

2. Melodia op. 59 Nr. 11 zum Zweiten

Nach dem großen Erfolg der dreibändigen Orgelanthologie *Orgelstücke moderner Meister*, herausgegeben im Leipziger Verlag Otto Junne von Johannes Diebold in den Jahren 1906 bis 1909, gab Felix Striegler, Musiklehrer am Königl. Lehrer-Seminar zu Leipzig ebenfalls bei Junne im Dezember 1910 unter dem Titel *Der moderne Organist* so etwas wie ein Best-Off der erfolgreichen Diebold-Sammlung heraus, erweitert um einige neue Beiträge.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 15–17.

¹⁵⁹ Anders als Straube, von dem keine Tonträgerinspielungen mit Musik Regers entstanden, hat Fischer 1921–29 für das System Welte Philharmonie Reger-Orgelwerke eingespielt: *Kyrie eleison* e-Moll op. 59 Nr. 7, *Gloria in excelsis* D-Dur op. 59 Nr. 8, *Intermezzo* D-Dur op. 80 Nr. 10, *Invocation* aus der Sonate d-Moll op. 60 und *Mariä Wiegenlied* op. 76 Nr. 52, bearb. für Orgel (siehe Marion Fahrenkämper, *Max Reger in Freiburg: Wirken und Wirkung*, Magisterarbeit Gießen 2003, Anh. XXIII.) Nur die Einspielungen von Op. 59 Nr. 7 und 8 sind in der Oehms-Editon OC 847 enthalten.

¹⁶⁰ Postsachen Max und Elsa Regers an Walter Fischer, mit Vorwort von Fischers Tochter Susanne Fischer, in *Briefe zwischen der Arbeit* (siehe S. 22, Anm. 88), S. 120–163.

¹⁶¹ Brief vom 28. 3. 1905, zitiert ebenda, S. 158.

Zu den aus der Diebold-Sammlung übernommenen Stücken gehörte Max Regers Präludium und Fuge gis-Moll WoO IV/15 (1907 bei Junne als Originalbeitrag erschienen), zu den dort nicht enthaltenen Werken Regers *Melodia* aus Op. 59.

Während die veränderten Metronomzahlen in Regers Harmonium-Ausgabe des *Benedictus* aus Op. 59 durchaus geeignet sind, die These einer metrischen Lesart zu bestätigen, wird sie durch die Striegler-Edition und die Hintergründe ihrer Entstehung vollständig widerlegt. Das bei Diebold und Striegler enthaltene Präludium und Fuge gis-Moll ist in beiden Fällen mit identischen Metronomzahlen versehen (*Andante sostenuto*, $\text{♩} = 66-72 - \text{Moderato}$, $\text{♩} = 69$). Dass Reger die Striegler-Ausgabe sorgfältig überwacht hat, geht aus einem Brief an seinen Verleger Henri Hinrichsen vom 22. Juni 1910 hervor: „Die Bemerkungen bezüglich Phrasierung, Registrierung u. Fußsatz für die Junne’sche Sammlung darf niemand machen als ich selbst; dafür hat Herr Junne 50 M an mich zu zahlen.“¹⁶² Wenn es auch vielleicht so war, dass Reger auf ein Junne gehörendes Werk keinen verändernden Einfluss mehr hatte, trifft das im Falle der 1910 von Striegler aufgenommenen *Melodia* aus Op. 59 nicht zu. Das Werk gehörte C. F. Peters, und nur deshalb taucht die Striegler-Edition in der Korrespondenz mit Hinrichsen überhaupt auf. Hätte Reger seine Metronomzahlen metrisch gemeint, dann hätte er 1910 die Originalangaben der Erstausgabe von 1901 $\text{♩} = 66-72$ entsprechend korrigieren müssen. Aber wie schon bei Präludium und Fuge gis-Moll WoO IV/15 ließ er sie unverändert.

3. Mit Reger an zwei Flügeln: Willi Jinkertz

Mit Reger an zwei Flügeln ist der Titel eines kleinen Erinnerungsbüchleins, das der Krefelder Pianist Willi Jinkertz (1878–1943) über seine 1910 beginnende Zusammenarbeit mit Max Reger verfasste. Seine Schilderungen der oft überraschenden, subjektiven und von den eigenen Metronombezeichnungen erheblich abweichenden Tempowahl Regers deckt sich mit den Erfahrungen anderer Duopartner Regers.

Jinkertz schreibt:

„Selbst von den Metronombezeichnungen in seinen eigenen zweiklavierigen Variationenwerken, die, wie er sagte, nur ‚ungefähre Anhaltspunkte‘ geben sollen, wich Reger, je nach seiner inneren Verfassung manchmal so erheblich ab, daß man mitzukommen nur seine liebe Not hatte. Nach einem einmal beinahe drohenden ‚Umschmiß‘ – Reger hatte sich in ein derartiges Tempo hineingesteigert, daß er einige Takte aussetzen mußte – erhielt ich von ihm für die geistesgegenwärtige Überbrückung der dadurch entstandenen Lücke das hier wiedergegebene Bild mit der Widmung ‚Dem Lückenspieler‘.“¹⁶³

und betont an anderer Stelle:

„Ein einformig-massives Herunterspielen oder gar Herunterhauen ohne durch die Mittel des Anschlags zu erzielenden Licht- und Schattenwirkungen, ist wohl die größte, in der Struktur des Regerschen Klaviersatzes

¹⁶² Postkarte Regers an Henri Hinrichsen (Verlag C. F. Peters) vom 22. 6. 1910, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* (siehe S. 15, Anm. 53), S. 411.

¹⁶³ Willi Jinkertz, *Mit Reger an zwei Flügeln*, Düsseldorf 1953, S. 15, Reproduktion der Bildpostkarte Regers am Flügel von E. Hoenisch, (Leipzig) mit handschriftlicher Widmung Regers auf S. 18.

schlummernde Gefahr, und man braucht nicht zu verschweigen, daß die Verführung zu solchen Klangexzessen von den Regerschen Stileigentümlichkeiten selbst ausgeht. Oft auch werden die Tempi, namentlich die der Fugen, zu schnell genommen und verhelpen somit bei Regers vollgriffigem und doch kantablem Klaviersatz den Kompositionen nicht gerade zur Klarheit. Seine Fugen begann Reger immer sehr langsam und in einem fast kaum hörbaren, nur ihm möglichen klingenden Pianissimo.¹⁶⁴

Wichtig ist hier die Feststellung, dass es vor allem die Fugen waren, die Reger so verblüffend langsam begann. Nicht aber wegen missverständlicher Metronomfragen oder eines imaginären *Straube-Codes*, sondern weil Reger im Verlauf seines Spiels zu massiven Temposteigerungen ansetzte, die sich nur mit einem entsprechend langsamen Anfangstempo realisieren ließen.

Unter den Orgelwerken sind die Fuge aus Op. 46 und die Fuge D-Dur aus Op. 59 durch solche sich kontinuierlich steigernde Metronomzahlen in dieser Weise bezeichnet.

Wenn man sich ein wenig mit Interpretationsgepflogenheiten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschäftigt, wird man auf viele Eigenarten stoßen, die uns heute fremd erscheinen. Wagners Grundsatz der „Modifikation des Tempos nach dem Geist der ausgedrückten Affekte“ beschreibt Georg Schünemann in seiner *Geschichte des Dirigierens* so:

„Die Grundzüge der Symphonik: im Adagio der gehaltene Ton, im Alla Breve die schnelle Figuration, fließen in der neueren Musik zusammen und müssen in ihrem Gehalt und nach der zugrunde liegenden programmatischen Idee hervorgehoben werden. Das kann nur durch Änderung in der Tempoführung erreicht werden. Ein Verweilen bei ruhigen, träumerischen Gedanken, ein Vorwärtsgehen bei Partien freudig erregten Charakters bilden den Grundzug dieser aus der alten Literatur bekannten Tempomodifikation.“¹⁶⁵

Schünemanns Nachsatz „Seine [Wagners] Auffassung, die man im Gegensatz zu der frischen, lebensfreudigen Wiedergabe der Mendelssohnschule die pathetische, sentimentalische nennen könnte, steht noch heute im Mittelpunkt unserer Musikübung“¹⁶⁶ findet ihre Bestätigung in den zahlreichen Rezensionen der Konzerte Regers und Straubes.

Heute vergessene oder bewusst für obsolet erklärte Interpretationstraditionen wie diese scheinen die Ursache für Regers Unschlüssigkeit zu sein, endgültige Metronomzahlen anzugeben. Eine Musik, zu deren Gestaltungselementen die gleichsam *komponierte* Anordnung unterschiedlicher Tempoebenen gehört und die vom Interpretieren immer wieder Beschleunigungen und Verlangsamungen, aber auch Tempobrüche und -kontraste fordert, entzieht sich einer mathematischen Beschreibbarkeit durch starre metronomische Vorgaben. Aus meiner eigenen Lehrzeit bei einem Straube-Enkelschüler ist mir der simple

¹⁶⁴ Ebenda, S. 21.

¹⁶⁵ Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. X), S. 339. Schünemann bezieht sich auf Wagners *Ueber das Dirigieren*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 65. Jg. (1869), 48. Heft (26. November), S. 405–408, 49. Heft (3. Dezember), S. 417–419, 50. Heft (10. Dezember), S. 425–427, 51. Heft (17. Dezember), S. 437–439, 52. Heft (24. Dezember), S. 445–447, 66. Jg. (1870), 1. Heft (1. Januar), S. 4–8, 2. Heft (7. Januar), S. 13–16, 3. Heft (14. Januar), S. 25–27 u. 4. Heft (21. Januar), S. 33–36.

¹⁶⁶ Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens* (siehe Anm. 165), S. 341.

Trick geläufig, ein auf kleineren Orgeln nicht darstellbares *crescendo* über wenige Takte durch ein dezentes *accelarando* zu ersetzen und umgekehrt; sicherlich nur ein Beispiel für Erfahrungen, die nur im mündlichen Austausch weitergegeben werden können.

4. Alexander Wilhelm Gottschalg erinnert sich an Franz Liszt und Karl Straube dirigiert Reger

Im Verlag von Arthur Glaue in Berlin erschienen 1910 die posthum herausgegebenen Erinnerungen *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre* von Liszts „legendarischem Cantor“¹⁶⁷ Alexander Wilhelm Gottschalg (1827–1908).¹⁶⁸

Straube wird sich das Buch gekauft und es intensiv studiert haben, denn er stand nicht nur in einer inhaltlich-programmatischen Nähe zur Liszt-Schule, sondern war über seinen Kontakt zu dem zuletzt in Leipzig lebenden Alexander Winterberger (1834–1914), Uraufführungsorganist von Liszts B-A-C-H und Freund des Weimarer Meisters auch persönlich mit ihr verbunden.

Und wenn Gottschalg aus einem Brief Liszts an ihn den Satz zitiert „Es freut mich, daß in Weimar nicht nur im ‚Takte, sondern auch im Geiste dirigiert wird“¹⁶⁹ oder von einer der *Orgelconferenzen* in Denstedt den Liszt’schen Ratschlag überliefert: „Je größer der Raum, desto mehr verlangsamten Sie das Tempo, denn es läuft sonst alles durcheinander. Beethoven hatte ganz recht, wenn er bemerkte: ‚Die größte Deutlichkeit ist auch immer die größte Schönheit“¹⁷⁰ dann sind das Maximen und praktische Erfahrungen, denen sich verständlicherweise nicht alle Musiker jener Zeit, ganz gewiss aber Straube verpflichtet fühlte.

Dass sich aus derart unterschiedlichen Interpretationsansätzen auch ganz unterschiedliche Hörerwartungen ergeben, ist so selbstverständlich wie die Tatsache, dass sich dies auch in der Diskussion widerspiegelt. An mehreren Pressebesprechungen von Straubes Aufführung von Regers 100. Psalm im Juni 1910 in der Thomaskirche lässt sich das sehr gut nachvollziehen.

In den *Leipziger Neuesten Nachrichten* vom 9. Juni 1910 rezensierte Walter Niemann die Straube-Aufführung, und in seinem Text ist der Vorwurf an Straube, langsame und

¹⁶⁷ *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre. Erinnerungen und Tagebuchnotizen von A. W. Gottschalg, nebst Briefen des Meisters*, hrsg. von Carl Alfred René, Berlin 1910, S. VII.

¹⁶⁸ Gottschalg war nach seiner organistischen Ausbildung bei Johann Gottlieb Töpfer auch Schüler von Franz Liszt, dem er auch freundschaftlich verbunden war und den er in Orgelfragen beriet. So zeichnete Gottschalg für die Einrichtung und Endredaktion einiger Orgelkompositionen Liszts verantwortlich. Gottschalg war ab 1865 Redakteur der Orgelzeitschrift *Urania*, für die er seit den 1850er-Jahren Rezensionen schrieb; ab 1899 setzte er sich hier publizistisch auch eifrig mit Regers Schaffen auseinander. Als der Verlag Jos. Aibl Regers Opera 35 bis 37 in sein Programm nahm, konnte sich dieser auch bei Gottschalg bedanken – vermutlich für ein Empfehlungsschreiben. Reger sandte Gottschalg auch die Manuskripte der Vier Sonaten für Violine allein op. 42 sowie von Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 zur Begutachtung; mindestens einmal sind sich beide im August 1901 in der Nördlinger Hauptkirche St. Georg auch persönlich begegnet. Reger widmete Gottschalg seine I. Sonate fis-Moll op. 33 (siehe https://www.reger-werkausgabe.de/mri_pers_00022.html#ref2reger).

¹⁶⁹ Brief Franz Liszts an Alexander Wilhelm Gottschalg vom 8. 12. 1877, zitiert in *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre* (siehe Anm. 167), S. 121.

¹⁷⁰ Alexander Wilhelm Gottschalg, *Erinnerungen und Tagebuchnotizen*, in ebenda, S. 27.

schnelle Tempi gleichermaßen zu verschleppen, nicht zu übersehen. Lesen wir jedoch vollständig, dann steht bei Niemann auch noch eine andere Information:

„Wieviel heiße Arbeit mag der im Formalen, in der Intonation sicheren, freilich gesänglich durchaus instrumentalen Wiedergabe der Chorpartie in den Proben vorangegangen sein! Sie erfreute, wie wir es gewohnt sind, durch klare und peinlich sorgsame Herausarbeitung alles thematischen und motivischen Gewebes, durch bewußte wirkungsvolle äußere Steigerungen und manche geistvolle Einzelcharakteristik. Andererseits hätte man wohl die Schwächen der beiden Werke¹⁷¹ nicht so stark empfunden, wenn dem in seiner Überzeugungstreue an seinen Freund Reger hochverdienten Dirigenten, der langsame Tempi bis zur Rhythmuslosigkeit verschleppen und bewegteren durch sehr gehaltenes Zeitmaß die Kraft zu nehmen liebt, das Maß von großzügig-phantasievoller und unmittelbarem starken Empfinden entströmender Gestaltungskraft und seelenvoller Gefühlstiefe zu Gebote stände, das geeignet wäre, wirklich empfundene Partien dem Hörer packend zu vermitteln. Kunst kommt freilich von Können; wo sie aber nicht der Ausdruck eines großen, reichen und starken Herzens ist, entbehrt sie des ewigen Leben [...]“.¹⁷²

Sehr leicht könnte man der Versuchung nachgeben, angesichts dieser und ähnlicher Kritik Straube generell zum Langsam-Musiker zu stempeln. Doch hier ist doppelte Vorsicht geboten. Das Argument, Straube hätte so langsam Orgel gespielt, weil er es nicht schneller konnte, würde hier nicht gelten, denn als Dirigent hätte er keine Rücksicht nehmen müssen. Und für den Dirigenten Straube gibt es, wie wir bereits sahen, genügend Gegenkritiken, die auch seine überhetzten Tempi kritisieren.

In der Rezension Niemanns ist nicht zu übersehen, dass es offenbar Straubes analytisches Vorgehen und sein Bestreben, den Aufbau des Kunstwerkes in allen Einzelheiten offenzulegen waren, die ihn daran hinderten die Musik auch einmal in großer Linie einfach strömen zu lassen.

Und fast suggeriert Niemanns Text, dass Straube mehr Kopf- als Herzensmusiker gewesen sei.

Über sein analytisches Bachspiel sagt Straube selbst, dass es quasi ein Weiterdenken der Bach'schen Werke für Solovioline gewesen sei, ausgelöst durch ihre Vorträge durch Joseph Joachim in Berlin: „[...] die Intensität seines von keinerlei Begleitstimmen überschatteten Geigengesanges machte auf mich tiefen Eindruck. Hier lagen die gewaltigen melodischen Kräfte offen zutage. Es mußte möglich sein, sie auch in den vielstimmigen Werken Bachs freizulegen und ihnen durch alle Verästelungen des Klanges zu folgen.“¹⁷³

Diese Bemerkung korrespondiert fast wörtlich mit einer Bemerkung Regers gegenüber Georg Stern,¹⁷⁴ dem er 1911 in einem Brief geschrieben hatte: „Was Sie an Notenbeispielen

¹⁷¹ Vor dem 100. Psalm kam Stephan Krehls (1864–1924) Kantate *Tröstung* zur Uraufführung.

¹⁷² Walter Niemann, *Das 3. Kirchenkonzert des Bach-Vereins*, in *Leipziger Neueste Nachrichten* vom 9. 6. 1910.

¹⁷³ In seinem Text *Rückblick und Bekenntnis*, geschrieben für die von Karl Matthaei herausgegebene *Bach-Gedenkschrift* (Leipzig 1950, dort S. 11).

¹⁷⁴ Georg Stern (1867–1934), ein Schwager Käthe Kollwitz', war ein musik- und kunstbegeisterter Ingenieur und Abteilungsleiter (später -direktor) der AEG in Berlin. Schon in seinem ersten, umfangreichen Brief schreibt Reger an ihn, in Reaktion auf Sterns (unter dem Pseudonym Ernst Groeg erschienenen) Aufsatz *Die Kunst Max Regers* in den *Sozialistischen Monatsheften* (16. Jg., 1910, 1. Heft [offizieller Erscheinungstermin 13. Januar],

betr. meines Klavierconcertes mir schreiben, da haben Sie vollständig recht; die Leute, die da so schnell den Stab über das Werk gebrochen haben, ahnen gar nicht, wie thematisch gerade im Klavierconcert alles bis in die äußersten Zweiglein durchgebildet ist; das alles haben Sie so sehr richtig erkannt!“¹⁷⁵ Dieses Zitat taucht erstmals 1916 in Sterns Gedenkaufsatz in den *Sozialistischen Monatsheften* auf. Wichtig ist auch hier der Anlass der Veröffentlichung. Stern hat dazu geschrieben: „Ich habe trotzdem bei Neuerscheinungen mitunter in langen Briefen Reger an der Hand von Notenbeispielen geschrieben, wie ich mir in musikalischer Hinsicht das thematische Gewebe klargemacht hatte. Das hat Reger nicht abgelehnt, wie folgender Brief aus Leipzig vom 26. Februar 1911 zeigt“.¹⁷⁶ Ob Straube die *Sozialistischen Monatshefte* las, ist nicht überliefert. Aber spätestens seit der Veröffentlichung dieses Briefes im Jahre 1928 in Else von Hase-Koehlers *Max Reger – Briefe eines deutschen Meisters*¹⁷⁷ war ihm diese Textstelle geläufig. Und in der Verwendung eines Bildes aus der Pflanzenwelt handelt es sich in erster Linie nicht um eine romantische Metapher, sondern wohl eher um einen Vergleich im Sinne der Goethe'schen Urpflanze,¹⁷⁸ der besonders auf der Wellenlänge des Goethekenners Straube gelegen haben dürfte.

Wie schwierig und eigentlich unmöglich es ist, hier so etwas wie eine große und einzige Wahrheit herauszufiltern, zeigt eine Passage aus einem Aufsatz des Straube-Schülers Konrad Voppel (1925–2022), der 1955 in *Musik und Kirche* seinen Text *Karl Straube und das deutsche Orgelspiel* veröffentlichte und dort versucht, die Unterschiede zwischen den Schulen Karl Straubes und Marcel Duprés zu beschreiben. Sein Fazit:

„Zusammenfassend lässt sich wohl sagen, daß es der Schule Duprés um eine bewußte Festlegung auf eine bis ins kleinste beschreibbare Anschlagsart, das Legato, ankommt. Abweichungen von diesem Legato werden gleichfalls genau beschrieben und ihre Anwendungen in bestimmten Regeln festgelegt, aus denen sich die Artikulation zwangsläufig ergibt. Kennzeichen für die Schule Straubes ist offenbar der um Differenzierung ringende Gestaltungsdrang des einzelnen Spielers, der während des Spielens unbewußt, spontan, wie improvisierend nach nicht-beschreibbaren Spielarten sucht – wie auch immer sie ihm sein inneres Ohr und sein Spieltrieb eingeben mögen. Der Verstand kann nachträglich allenfalls annähernd zu ordnen und zu erklären sich bemühen.“

S. 46–52): „Endlich mal wieder einer, der nicht findet, daß bei mir Harmonik etc. unlogisch ist; aber glauben Sie mir: es giebt besonders betr. Harmonik noch so viel Dinge zwischen Himmel u. Erde, von denen sich die ‚allgemeine Schulweisheit‘ eben nicht träumen läßt.“ (Brief vom 12. 1. 1910; Meininger Museen: Br 057/10, als Faksimile gedruckt in Georg Stern, *Max Reger*, Georg Stern, *Max Reger*, in *Sozialistische Monatshefte* 22. Jg., 1916, 10/11. Heft, 31. Mai, S. 557).

¹⁷⁵ Brief Regers an Georg Stern vom 26. 2. 1911; Meininger Museen: Br 057/12, zitiert in Georg Stern, *Max Reger*, ebenda, S. 561.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 561.

¹⁷⁷ Brief Regers an Georg Stern vom 26. 2. 1911, zitiert in *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 241.

¹⁷⁸ „Ich ging alle Gestalten, wie sie mir vorkamen, in ihren Veränderungen nach, und so leuchtete mir am letzten Ziel meiner Reise, in Sizilien, die ursprüngliche Identität aller Pflanzenteile vollkommen ein, und ich suchte diese nunmehr überall zu verfolgen und wieder gewahr zu werden.“ (Johann Wolfgang von Goethe, *Über die Metamorphose der Pflanzen*, in ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 18,2. *Letzte Jahre 1827–1832*, 2, hrsg. von Johannes John u. a., München 1996, S. 453.)

So scheint mir die künstlerische Auffassung der Schule von Marcel Dupré mehr in den durchsichtigen Bezirken des logisch Erklärbaren und des Musikalisch-Technischen, der ratio, verankert zu sein. Hingegen wurzelt die Auffassung der Straube-Schule offenbar mehr in den verborgenen Bezirken des Unfaßbaren, des Musikalisch-Geistigen, im Irrationalen – im ähnlichen Sinne, wie Moser die Begriffe ‚ratio‘ und ‚impetus‘ einander gegenüberstellt.¹⁷⁹

Eine solche Zusammenfassung des Straube'schen Interpretationsansatzes lässt sich nicht oder zumindest nur sehr schwer in Einklang bringen mit dem, was z. B. Niemann über Straubes Aufführung von Regers 100. Psalm schreibt und dem, was sich sinngemäß in anderen Besprechungen von Straube-Konzerten nachlesen lässt. Straubes hinterlassene Orchestereinrichtungen z. B. des Stimmenmaterials von Bachkantaten und auch seine Ausgaben von Orgelwerken Bachs und vor allem Regers beweisen eher das Gegenteil: der Freiraum für den Interpreten tendiert hier gegen Null. Aber mehr noch. Straubes Schüler Johannes Piersig wird später nicht ganz charmant feststellen:

„Karl Straube hat mit Methoden, die, gelinde gesagt, der Frage würdig sind (man denke nur an das Einhämmern all und jeden einzelnen Tones in den Chorproben), musikalische Gestaltungen erreicht, die im optimierenden Sinn einmalig sind, so die ‚Thomaner-Aufführung‘ der Matthäuspassion beim Deutschen Bachfest 1935 und vieles andere“.¹⁸⁰

und mehrere Zeugen seiner Chorarbeit berichten, dass er die Thomaner in den Proben derart präparierte, dass er das Dirigieren der Aufführung in der Motette in der Regel dem Präfekten überließ und der zu einhundert Prozent in seinem Sinne ablaufenden Aufführung als für alle sichtbarer Zuhörer beiwohnte.

„Straube ließ sich auch in der elementarsten Studierprobe mit seinen Sextanern nie vertreten. Er arbeitete mit den Jungen von der ersten bis zur letzten Probe mit solch überpersönlicher Exaktheit, daß er die Leitung der Motetten getrost den Primaner-Präfekten überlassen konnte, während er selbst als kritischer Zuhörer im Mittelschiff der Kirche zu stehen pflegte“.

erinnert sich der Straube-Thomaner Siegfried Leistner.¹⁸¹

Dass Straube nicht anders konnte, als seine entsprechenden Interpretationserfahrungen und -praktiken mit und beim Werk Bachs auch auf seine Regerinterpretation anzuwenden, liegt auf der Hand. Und wenn wir in der Besprechung seiner Reger-Ausgabe von 1919 den berechtigten Vorwurf Wolfgang Stockmeiers zur Kenntnis nehmen werden, dass Straube sich in seiner Einrichtung „offenbar von einer Einzelheit zur nächsten weiterbegeben

¹⁷⁹ Konrad Voppel, *Karl Straube und das Wesen des deutschen Orgelspiels*, in *Musik und Kirche* 25. Jg. (1955), 2. Heft, S. 96.

¹⁸⁰ Johannes Piersig, *So ging es allenfalls (VI) mit Thomaskantor Prof D Dr. Karl Straube*, in *Der Kirchenmusiker* 29 Jg. (1978), 4. Heft (Juli/August), S. 117.

¹⁸¹ Siegfried Leistner, *Der größte Thomaskantor seit Bach. Erinnerungen an Karl Straube*, in *Musik und Kirche* 20. Jg. (1950), 3. Heft, S. 83. Möglicherweise hat sich Straube dies von Reger abgeschaut, der sich als Leiter der Meininger Hofkapelle zeitweise vom Dirigentenpult entfernte, um die Souveränität des Orchesters herauszustellen.

und dabei den Gesamtablauf völlig aus dem Blick verloren“ habe,¹⁸² dann gilt das nicht nur für die von Stockmeier analysierte Straube-Fassung der Toccata aus Op. 59, sondern eigentlich für alle Stücke dieses Bandes.

Wir sollten an dieser Stelle an die Besprechung der Uraufführung der Sinfonietta denken, in der der Rezensent dankbar war für die langsamen, das Stückverständnis erleichternden ruhigen Tempi. Umgekehrt lehrt uns aber auch die Erfahrung, dass schnellere Tempi helfen können, die Gesamtarchitektur eines Werkes (etwa des Violinkonzerts A-Dur op. 101) besser zu erfassen.¹⁸³

Für Straubes Aufführung des 100. Psalm muss die Niemann-Kritik ergänzt werden durch zwei Besprechungen aus jeweils anderer Feder.

Alfred Heuß (1877–1934), von 1921 bis 1929 Chefredakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*, hatte Gelegenheit, kurz nacheinander zwei Aufführungen des 100. Psalm zu erleben: diejenige anlässlich des 46. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins am 27. Mai 1910 in Zürich unter der Leitung Volkmar Andreaes und dann die Straube-Darbietung am 8. Juni in Leipzig. Heuß schreibt:

„In dem Psalm liegt auch tatsächlich etwas vor, das Anspruch auf allgemeine Beachtung hat, wobei ich allerdings vorausschicken muß, daß die Züricher Aufführung unter der allzu temperamentvollen und wenig innerlichen Leitung des Festdirigenten V. Andreae direkt mißverständlich wirkte und dabei einen ganz äußerlich intensiven und dabei sehr verschwommenen Eindruck machte. Glücklicherweise ließ sich für mich dieser durch die einige Wochen später erfolgte Aufführung des Werkes durch den Leipziger Bachverein unter Karl Straube korrigieren und in einen ähnlichen, nur bedeutend stärkeren verwandeln, den die Durchsicht des Klavierauszuges gewährt hatte.“¹⁸⁴

In Zürich hat offensichtlich das von Niemann geforderte Tempo und Temperament dazu geführt, dass Strukturen verschwammen und Einzelheiten nicht mehr wahrgenommen werden konnten.

In diesem Sinne ist auch die Kritik in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu verstehen, in der es heißt: „Die Ausführung beider Werke durch den Bachverein unter Leitung von Prof. Straube war ganz hervorragend und gab Kunde von der mühsamen, alle Einzelheiten hervorkehrenden Arbeit.“¹⁸⁵

An diese Stelle gehört erneut ein Satz Robert-Tornows: „Straube ist auch darin moderner Historiker, daß er im Reize des Details lebt und jedes Detail reizvoll gestaltet; in Werken, die man auf die Note kennt, tauchen fortwährend überraschende Einzelheiten auf, wenn Straube sie uns spielt; es gab wohl selten ein geistreicheres Spiel.“¹⁸⁶ Natürlich ist es eine

¹⁸² Wolfgang Stockmeier, *Karl Straube als Reger-Interpret* (siehe S. 68, Anm. 250), S. 25.

¹⁸³ Vgl. hierzu etwa Jürgen Schaarwächters Interview mit dem Geiger Egidius Streiff zum Violinkonzert von 2017, anhörbar auf https://www.youtube.com/watch?v=nPA_a4_6RRQ.

¹⁸⁴ Alfred Heuß, *Über das 46. Tonkünstlerfest des allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich. 25.–31. Mai, in Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 11. Jg. (1909/10), 10/11. Heft (Juli 1910), S. 331. Es ist kompliziert: auch für die Aufführung Andreaes finden sich auch durchweg positiv wertende Rezensionen.

¹⁸⁵ L. Frankenstein, *Leipzig*, in *Musikalisches Wochenblatt* 41. Jg. (1910), 11. Heft (16. Juni), S. 114.

¹⁸⁶ Gustav Robert-Tornow, *Max Reger und Karl Straube* (siehe S. 35, Anm. 131), S. 18.

grobe Betrachtung, wollte man hier von einem interpretatorischen Gegensatz Detailarbeit gegen große Linie sprechen. Aber sie scheint für Straubes Aufführungen sowohl als Organist und Dirigent charakteristisch gewesen zu sein, wird uns an anderer Stelle immer wieder begegnen und spielt auch im nachfolgenden Text Max Regers eine Schlüsselrolle.

Und beim Lesen von Straube-Kritiken kommt einem immer wieder der Gedanke, dass ihm diese offensichtliche Fähigkeit und das Wollen, den formalen und thematischen Aufbau eines Werkes in all seinen Wurzeln und Verflechtungen klar erkennen zu können und in der Aufführung erkennbar werden zu lassen, gelegentlich auch behindert hat.

1912

L. Reger im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Meiningen

Aus gegebenem Anlass äußerte sich Reger am 7. Januar 1912 in einem Brief an Herzog Georg II. von Meiningen zu Fragen von Temponahme und Metronomisierung:

„Ihre Hoheit Prinzessin Marie fand gestern in der Probe, daß ich den zweiten Satz der Brahms'schen E moll-Symphonie so langsam nehme, wie ihn Ihre Hoheit noch nie gehört haben! Unterhänigst gestatte ich mir da Folgendes zur ‚Verteidigung‘ meines Tempos anzuführen: Das Tempo eines Stückes richtet sich nicht nur nach den Angaben des Komponisten, sondern auch nach der Reichhaltigkeit der Harmonik, nach der Polyphonie, nach dem Raum, in dem man spielt und nach dem Grundsatz von möglicher Deutlichkeit. So kann man z. B. eine Orgelfuge niemals in der Kirche so schnell nehmen als im Concertsaal, weil es sonst durch die in jeder Kirche merkwürdigen akustischen Verhältnisse ein ‚Gebrause und Chaos‘ gibt! In unserem Probesaal, der sozusagen überakustisch ist, muß ich alles etwas ruhiger nehmen, weil mir sonst in den Proben die Möglichkeit fehlt, genau hören zu können, ob jede Note klar so da ist, wie sie eben sein muß! Dann: Brahms ist so polyphon, daß da größte Vorsicht geboten ist, damit wichtige Mittelstimmen nicht einfach untergehen und dadurch gerade die schönsten Stellen verloren gehen.

Außerdem – nun begehe ich ein Sakrileg – aber ich glaube bei meiner männiglich bekannten Bewunderung für Brahms Absolution zu erhalten – also außerdem: Brahms schreibt zu oft zu schnelle Tempi vor. Der innerlich erregte Schaffende ist eben durch die Erregung verführt zu schnelle Tempi vorzuschreiben. Ich weiß das von mir selbst, daß ich Tempi schon angegeben habe, die ich selber nachher viel langsamer nehme! Und so ist z. B. Brahms 4. Symphonie 1. Satz in dem Tempo, wie Brahms vorschreibt, nicht möglich – außer man erhält einen ‚allgemeinen Brei!‘¹⁸⁷

Nach einer Passage über Brahms' Instrumentierung schreibt Reger weiter:

„Eine geistlose Interpretation beschränkt sich auf Einhaltung von f u. p u. < > ; nach meinem Dafürhalten aber beginnt die Kunst des Vortrags erst damit, daß man ‚zwischen den Zeilen‘ zu lesen versteht, daß man das ‚Unausgesprochene‘ ans Licht zieht. Ich weiß wohl, daß diese meine Auffassung viel Widerspruch bei den ‚Buchstabengelehrten‘ auslösen wird –“.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 7. 1. 1912, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig u. Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, S. 91f.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 92.

Ein interessanter Hinweis auf Brahms findet sich in einer persönlichen Erinnerung, die der Herzog direkt auf diesem Brief Regers notiert hat: „Ich fragte einmal Brahms, warum er nicht mit den Metronom die tempi für alle Zeiten festlege. Er antwortete, er tue es absichtlich nicht; denn es komme ganz auf das Gefühl und die Stimmung etc. des Dirigierenden an, wie die Tempi zu nehmen sind.“¹⁸⁹

An dieser Stelle ließe sich schon fast ein Fazit unserer Betrachtungen ziehen, denn Regers Text beschreibt eigentlich alle Parameter, die es aus seiner Sicht bei einer guten Interpretation zu beachten gilt. Und fast lesen sich seine Sätze wie eine Legitimation für Straubes Aufführung des 100. Psalms von 1910.¹⁹⁰

Bei Schmid-Lindner heißt es:

„[...] wenn nur das große Ziel im Auge behalten und die Stimmung des Ganzen richtig erfaßt wurde, dann mochten Einzelheiten da und dort umgestaltet werden, insofern die Änderungen als Ausdruck innerer Überzeugung erkenntlich waren. Es möge niemand glauben, daß es sich bei diesem Gewähren von Freiheit etwa um ein aus diplomatischer Berechnung geschlossenes Kompromiß handelte – Reger war kein Mann der Kompromisse –, gerade dieses Vermeiden jeder einschnürenden Beengung ist ein Grundzug der Regerschen Art, der Regerschen Psyche überhaupt. Als Beweis könnte ich an der Hand des Notentextes belegen, wie der Meister oft als Interpret seiner Werke sich mit den eigenen Angaben in Widerspruch setzte, wie er bei Ausführungen zu verschiedenen Zeiten durch wechselnde Ausdruckswirkungen überraschen konnte. Diese Großzügigkeit bewahrte er ja auch als Interpret fremder Werke, und es war köstlich, wenn Reger einem Nörgler, der sich über die Verletzung einer vorhandenen Vorschrift beunruhigte, seelenruhig antwortete, daß er das Werk, das er unter seine Hände nehme, als sein Eigentum betrachte und mit ihm nach seinem Empfinden schalte und walte. Eine gefährliche Theorie, die gewiß nicht Schule machen dürfte, die aber wieder zeigt, daß sich die große Persönlichkeit unter Umständen ungestraft über Grundregeln hinwegsetzen kann.“¹⁹¹

Über den konkreten Fall des Interpreten Reger hinaus werden hier längstst vergessene Interpretationsansätze beschrieben, über deren Verschwinden im Zuge der Normierung durch Hochschuldisziplin und Konzertveranstalter man durchaus auch Wehmut und Trauer empfinden darf.

An diese Stelle gehört auch der Hinweis auf die Abhängigkeit zwischen Wahrnehmung musikalischer Details und Tempo. Auf den ersten Blick eine Binsenweisheit, beschreibt diese quasi musikalische Gleichung doch die alte Interpretationsfrage Ausspielen oder große Linie. Würde ihre Sprache es nicht sogleich verraten, könnte man denken, dass die Kompositions- und Interpretationsanweisung „Hingegen soll die Abwechslung derer Harmonien nicht so hurtig geschehen, daß die Attention und das Gehör nicht nach kan[n]. Sonst wird ein umlaufendes Rad daraus, an dem wegen Hurtigkeit man die Speichen nicht unterscheiden kan[n]“¹⁹² nicht auf Reger gemünzt ist, sondern sich bereits in Philipp Christoph Hartung's Klavier- und Kompositionsschule *Musicus theoretico-practicus*

¹⁸⁹ Randnotiz Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen vom 7. 1. 1912 zu Regers Brief desselben Tages, zitiert ebenda, S. 91.

¹⁹⁰ Siehe S. 46.

¹⁹¹ August Schmid-Lindner, *Die Max-Reger-Feier in Regensburg* (siehe S. 20, Anm. 80), S. 148f.

¹⁹² Philipp Christoph Hartung, *Musicus theoretico-practicus*, Nürnberg 1749, Cap. XVI, S. 48.

aus dem Jahr 1749 findet. Von allen Folgeerscheinungen des sogenannten Fortschrittes schienen es vor allem die rasanten Temposteigerungen gewesen zu sein, die den Menschen einschneidende Veränderungen ihrer Wahrnehmungsgewohnheiten abverlangten. Am 22. August 1837, fast einhundert Jahre nach Hartung beschrieb Victor Hugo die unangenehmen Nebenwirkungen des ungewohnt schnellen Tempos einer Eisenbahnfahrt:

„Die Blumen am Wegesrand sind keine Blumen mehr, es sind Flecken oder vielmehr rote oder weiße Streifen; keine Punkte mehr, alles wird zu Streifen; das Getreide ist wie großes gelbe Haarsträhnen, die Luzerne wie lange grüne Zöpfe; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume tanzen und vermischen sich wild am Horizont; von Zeit zu Zeit erscheint ein Schatten, eine Gestalt, ein aufrecht stehendes Gespenst und verschwindet blitzschnell neben der Tür; es ist ein Eisenbahnwächter [...].“¹⁹³

Da fuhren die Bahnen mit einer Geschwindigkeit von höchstens 50 Kilometern in der Stunde. Die Entwicklungen sind bekannt.

Ernst Jüngers interessante Vermutung, „dass der Impressionismus zum Beispiel schwer möglich war vor Erfindung der Eisenbahn“,¹⁹⁴ weitergedacht, würde bedeuten, dass ein Gemälde auch Abbild eines Tempos oder einer Geschwindigkeit sein kann. Und wenn wir dieses Bild auf die Musik übertragen, stellt sich dann unweigerlich die Frage nach einer Art von Mindestgeschwindigkeit, durch die erst ein Schimmern, Glitzern oder Verschwimmen oder was sonst dem Komponisten vorschwebte, gewährleistet wird.

Um aber den Gedankenfaden auf Regers Beschreibung des innerlichen Erregtseins des Komponisten zurückzuführen, sei aus einem Interview Daniel Barenboims zitiert, das sich unter anderem mit Pierre Boulez als Hörer seiner eigenen Musik beschäftigt. Barenboim sagt dort:

„Aber jeder Komponist – auch einer, der wirklich sehr rational ist wie Pierre Boulez – wird Ihnen sagen, daß die Musik im Kopf schneller ist, weil der Klang dort kein Gewicht hat. Im Kopf können Sie eine Brahms-Sinfonie in drei Minuten durchspielen. Von Boulez habe ich zuletzt sein jüngstes Orchesterstück, die Nummer 7 aus ‚Notations‘, gemacht. Er war in der Probe, und seine erste Tat war die Änderung der Metronomzahl von $\downarrow = 60$ zu $\downarrow = 90$.“¹⁹⁵

Die immerwährende und durch keine Metronomdiskussion zu beseitigende hier verhandelte Problematik kann schwerlich besser beschrieben werden.

¹⁹³ Brief Victor Hugos an seine Frau Adèle vom 22. 8. 1837, zitiert in Marc Baroli, *Le train dans la littérature française*, Paris 1964, S. 58: „Les fleurs du bord du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont des taches ou plutôt des raies rouges ou blanches; plus de points, tout devient raie; les blés sont de grandes chevelures jaunes, les luzernes sont de longues tresses vertes; les villes, les clochers et les arbres dansent et se mêlent follement à l’horizon; de temps en temps, une ombre, une forme, un spectre debout paraît et disparaît comme l’éclair à côté de la portière; c’est un garde du chemin“.

¹⁹⁴ Ernst Jünger – André Müller: *Gespräche über Schmerz, Tod und Verzweiflung*, hrsg. von Christophe E. Fricker, Köln u. a. 2015, S. 45.

¹⁹⁵ Zitiert in Wolfgang Weller, *Ein Wort zum Gebrauch des Metronoms*, https://www.wellermusik.de/Tempo-Giusto/tempo_giusto.html.

15

M. II. *Sop.*
dal. (S)
ed. espress.
sempre M. III. Ch.

a tempo
molto rit.
f
M. III. (S)
Ch. (S)
pp
pp
pp

molto espress.
molto stringendo

a tempo
poco rit.
quasi f
M. III. Ch.
pp
pp
pp
sempre M. III. Ch.

sempre rit.
Vivace assai. (d = 96)
mf e sempre
M. I. Ch.
ppp
ppp
pp
pp

Edition Peters.
 8758

Abbildung 6a/b. Max Reger, *Benedictus* op. 59 Nr. 9 in den Ausgaben C. F. Peters 1901 (Originalausgabe, Edition Peters 3008b), S. 15 und in der Einrichtung Karl Straubes „im Einverständnis mit

sempre espr. *a tempo*
molto rit. *p* II *pp*
quasi f

15

pp

molto espress.
un poco stringendo

molto *molto*
delectissimo ed espress.

Un poco mosso. (♩ 72-84)
In alle Mannen weiche
8 und 2. Stimmen
M.K. II, I an
III an
mp

sempre rit. *a tempo*
poco rit. *pp*
III *ppp*
poco

ppp
Ped. weiche 8' und 16'
Stimmen
P. K. I, III an

Edition Peters. 9658

dem Komponisten“ 1912 (Copyright 1913; Edition Peters 3286), S. 15.

2. Straube als Reger-Herausgeber I:

1912 gab Straube bei C. F. Peters *im Einverständnis mit dem Komponisten* die drei Stücke *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis* und *Benedictus* aus Op. 59 in einer eigenen Bearbeitung heraus (siehe Abb. 6a/b, S. 54–55).

Auch hier sind es die durch Straube veränderten Metronomangaben, die Marcel Punt zur Begründung seiner These der metrischen Lesart bis 1908 heranzog, wobei aber alle anderen von Straube vorgenommenen Veränderungen unberücksichtigt blieben. Punt's Behauptung, dass die 1912er-Edition „was planned by Reger and Straube together“,¹⁹⁶ entbehrt jeder Grundlage. Michael Huber hat darauf hingewiesen, „dass Reger Straube in Bezug auf die Interpretation seiner Orgelmusik offenbar keinerlei Schranken setzte. Straube selbst äußerte, dass er über solche Fragen mit Reger nicht gesprochen habe, der zu ihm in diesem Punkt ‚von einer so restlosen Güte‘¹⁹⁷ gewesen sei.“¹⁹⁸ Regers Zustimmung zu dieser Edition und die aus dem Schriftwechsel mit dem Verlag C. F. Peters ersichtliche Tatsache, dass er selbst es war, der dafür sorgte, dass die Korrekturen rechtzeitig dem Verlag übermittelt wurden,¹⁹⁹ genügen nicht als Beweis einer solchen These und der sehr gewagten Annahme, dass die Ähnlichkeiten von Straubes Eingriffen in den Editionen von 1912 und 1919 den Schluss zuließen, dass Reger auch zu der Ausgabe von 1919 seine Zustimmung gegeben hätte. Straubes Vorgehen wird Gegenstand des Kommentars zu seiner Edition von 1919 sein.

Da zu seriösem Vorgehen allerdings gehören würde, alle verfügbaren Quellen zu prüfen, darf hier ein Brief nicht unerwähnt bleiben, den Straube 1943 an seinen gerade examinierten Schüler Heinz Wunderlich geschrieben hat. Als damals 24-jähriger Soldat bereitete er in diesem Jahr zwei Konzerte zu Regers 70. Geburtstag vor. Straube empfahl ihm für die Aufführung von *Kyrie* und *Benedictus* seine Ausgabe von 1912 und sagte zur Begründung: „Sie ist ganz brauchbar, denn die originalen dynamischen und agogischen Bezeichnungen können Anlaß zu Mißverständnissen geben.“ Zu welchen Missverständnissen Straubes Ausgabe geführt hat, lese man unter dem Eintrag für das Jahr 1938 nach.

Wenn wir angesichts von Straubes Reger-Ausgabe feststellen werden, dass seine teilweise massiven Eingriffe sich vor allem auf Dynamik und Agogik beziehen (und bei den dort versammelten 20 Stücken gibt es nur zwei, bei denen eine Metronomzahl korrigiert werden konnte), dann sollte eigentlich klar sein, dass es für Straube kein Metronomproblem im eigentlichen Sinne des Wortes gegeben hat. Spätestens in seinem Brief an Wunderlich hätte er sie erwähnen müssen. Denn wenn Punt unterstellt, dass bereits Hermann Keller von der Tradition der metrischen Lesart nichts mehr gewusst habe, müsste der

¹⁹⁶ Marcel Punt, *The Straube Code* (siehe S. 2, Anm. 3), 1. Aufl. 2007, S. 3, 2. Aufl. 2015, S. 6, 3. Aufl. 2025, S. 13.

¹⁹⁷ Karl Straube aus seiner Antwort auf eine Umfrage zum Tod Max Regers, in *Musica Divina* 4. Jg. (1916), 7./8. Heft (Juli/August), S. 181.

¹⁹⁸ Michael Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels* (siehe S. 5, Anm. 15), S. 314.

¹⁹⁹ Reger schreibt, er werde „dafür Sorge tragen, daß Sie die Korrekturen [...] der Orgelstücke bis 11. July sicher in Händen haben!“ (Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 5. 7. 1912, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* [siehe S. 15, Anm. 53], S. 484). Ob Reger tatsächlich die Edition durchgesehen oder gar Korrektur gelesen hätte, lässt sich hieraus nicht schließen.

viel jüngere Wunderlich hier um so mehr über diesen Punkt aufgeklärt worden sein. Der Einwand, dass dies ja Unterrichtsgegenstand bei Straube gewesen sein könnte, hätte hier nicht zu gelten, denn dann hätte sich auch Straubes Hinweis auf Dynamik und Agogik, die Anlass zu Missverständnissen geben könnten, erübrigt.

Wunderlichs hinreißende Aufnahme des *Benedictus* von 1980²⁰⁰ folgt der Erstausgabe, weicht in Straubes Sinne aber deutlich ab, etwa am Übergang zum *Vivace*, an dem er wie auch Reger vorgeht. Aber in dieser Aufnahme ist Wunderlich vor allem Wunderlich, wie Reger in der seinigen von 1913 vor allem Reger ist – und dies ist vermutlich die interpretatorische Dimension, die Konrad Voppel als Charakteristikum der Straube-Schule zu beschreiben versuchte.

1913

1. Regers Tonaufnahmen II. Reger an der Welte-Philharmonie-Orgel

Für die Freiburger Firma Welte spielte Reger insgesamt 16 seiner kleineren Orgelwerke ein, darunter sieben Choralbearbeitungen aus Op. 67. Im Einzelnen darauf einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, und der Hörvergleich von Notentext und Regers Spiel ist durch eine Beschreibung nicht zu ersetzen. Andreas Arand hat über die vergangenen Jahrzehnte ausführlich hierzu geforscht, nicht zuletzt an den (und hieran kommt selbst der Höreindruck nicht heran, der auch kompromittiert sein kann²⁰¹) Mutterrollen diverser Stücke, die sich im Max-Reger-Institut befinden.²⁰² Eine genaue Betrachtung kann hier nicht erfolgen, aber das Fazit Arands ist essenziell auch für unsere Diskussion:

„Die Welte-Aufnahmen zeigen nun, dass Reger seine Werke auch selbst sozusagen in musikalischer Prosa vorträgt, also sich von den früheren Gegebenheiten des Akzentstufentaktes freimacht. Wenn er bestimmte Töne länger als andere spielt, so nie, um die Taktstruktur zu verdeutlichen, sondern die Struktur seines neuartigen Satzes. Im Riemann'schen Sinne ist der Begriff Agogik nicht mehr auf Reger anwendbar. Darin liegt sicher eine Ursache für die Rezeptionsprobleme der Werke Regers und auch für die Rezeptionsprobleme, die seine Welte-Aufnahmen der Orgelwerke bereiten. Theodor W. Adorno spricht vom ‚Musikstrom des genialischen Max Reger, der unablässig chromatisch gleitend, virtuell Details nicht duldet‘.²⁰³ Regers Darbietung eigener Orgelwerke an der Welte Philharmonie-Orgel könnte Grundlage einer Gegenargumentation sein. Denn die sehr subtile rhythmische Freizügigkeit Regers hebt ja gerade die Details hervor,

²⁰⁰ Brief Karl Straubes an Heinz Wunderlich vom 7. 5. 1943, zitiert in Heinz Wunderlich, *Zur Bedeutung und Interpretation von Regers Orgelwerken* (siehe S. 16, Anm. 59), S. 10.

²⁰¹ Heinz Wunderlich an der Kemper-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg, signum X27-00. Interessanterweise hat sich im Wunderlich-Teilnachlass mit Reger-Musikalien (seit 2012 im Max-Reger-Institut) keine Ausgabe des *Benedictus* in der Straube-Ausgabe gefunden, wohl aber zahlreiche Annotationen in einem Nachdruck der zweibändigen originalen-Peters-Ausgabe der Orgelstücke op. 59 (Nachdruck 1929).

²⁰² So geschehen in der an sich wichtigen, leider musikwissenschaftlich nicht hinreichend betreuten 2014 erschienenen Veröffentlichung des *Museums für Musikautomaten Seewen mit dem Titel The Britannic Organ 8 – Max Reger* (Oehms OC 847); eklatante Fehler beim Auslesen führten im Falle der Melodia op. 59 Nr. 11 (Rolle 1196) zu regelrecht verfälschenden Ergebnissen der Registrierung, außerdem fehlt ein Takt (siehe Andreas Arand, *Die Edition der Mutterrolle und die „Pedalumschaltpneumatik“ der Welte-Philharmonie-Orgel*, in *Das Mechanische Musikinstrument* 47. Jg., 2021, 142. Heft, S. 9).

²⁰³ Siehe hierzu als Ausgangspunkt und exemplarisch Andreas Arand, *Max Reger als Interpret seiner eigenen Orgelwerke. Neue Erkenntnisse anhand der Mutterrollen seiner Einspielungen für die Firma M. Welte & Söhne*, in *Reger-Studien online*, Karlsruhe 2025, <https://www.maxreger.info/rso/Arand2025.pdf>.

indem er den ‚Musikstrom‘ keineswegs als metrisch-gleichförmigen Ablauf gestaltet, wie es der bloße Notentext zu suggerieren scheint. Adornos Sicht unterstreicht, wie tief das Vorurteil vom technokratischen Vielschreiber das Bild von Reger geprägt hat. Selbst eine über jedem Zweifel stehende Kapazität wie Adorno (der immerhin auch Komponist war) war hier nicht vorurteilsfrei, wenn er sich an gleicher Stelle dazu hinreißen lässt zu behaupten, den Werken Regers gehe daher ‚das Unwiederholbare, das Unauslöschliche‘ ab.²⁰⁴ Einmal mehr wird deutlich, wie ernst wir Regers Darbietungsweise seiner Musik nehmen müssen, um sie überhaupt angemessen wahrzunehmen.²⁰⁵

2. Enrico Mainardi mit Reger beim Heidelberger Musikfest 1913

In der reichhaltigen Dokumentation zu Max Reger und dem Heidelberger Musikdirektor Philipp Wolfrum hat Jürgen Schaarwächter auch ausführlich aus einem Interview zitiert, das der Cellist Enrico Mainardi zum Reger-Jahr 1973 im Österreichischen Rundfunk gab. Unter anderem berichtete Mainardi von den Proben mit Reger zu dessen Cellosonate a-Moll op. 116 anlässlich des Heideberger Bach-Regger-Festes im Juni 1913, die ihm als 16-Jährigen nachhaltig in Erinnerung blieben: „[...] nach einer Weile sagte er [beim Scherzo der Sonate]: Ja, junger Mann, ich sehe, dass Sie sich an die Metronomangaben halten: die sind falsch – alles viel zu schnell. Und das ist natürlich für uns heute sehr interessant zu wissen, dass die gedruckten Metronomangaben nicht ganz – ernst zu nehmen ist alles, aber sie nicht absolut maßgebend sind. Er hat auch im Spiel – und das gilt auch für seine Noten [d.h. den Notentext selbst] – eine große Freiheit gehabt, aber doch nie die Linie verloren. [...] [Es folgen Ausführungen zu Regers Kompositionsästhetik]. Hier zum Beispiel als Punkt der interessant zu erwähnen ist, der zweite Satz, das sogenannte Scherzo, der eigentlich aber kein Scherzo ist im gewöhnlichen Sinne. Die Metronomangaben sind so, wie man die Metronomangaben eines Scherzos erwartet: aber gerade das war der Punkt, der mich plötzlich überrascht hat, [...] und er spielte dann das sogenannte Scherzo *viel* langsamer; und das Scherzo verlor seine Konvention [...] und bekam einen anderen Ausdruck, etwas Spukhaftes, Blitze und geheimnisvolle Wesen, die plötzlich erscheinen und wieder verschwinden, und immer wieder gewisse lyrische Intermezzi [...].“²⁰⁶

3. Kontraste: Op. 127 und Op. 129. Straube greift ein II

Im Herbst 1913 erschienen Regers Orgelwerke opp. 127 und 129.

Am großen Werk Introduction, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127, einem Auftragswerk für die Einweihung der Breslauer Jahrhunderthalle, arbeitete Reger von Mitte April bis Mitte Mai 1913. Gespielt vom Widmungsträger Karl Straube, von dem auch die Disposition des 185-registrigen Rieseninstrumentes stammte, gelangte es am 24. September in Breslau zur Uraufführung.

²⁰⁴ Theodor W. Adorno, *Schöne Stellen*, Radiovortrag, Hessischer Rundfunk Frankfurt a. M. 1961, in ders., *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (= Gesammelte Schriften, Bd. 18), S. 700.

²⁰⁵ Ebenda.

²⁰⁶ Andreas Arand, *Max Reger als Interpret seiner eigenen Orgelwerke* (siehe Anm. 203), S. 44. Arand schließt seinen Beitrag mit den Worten: „Die hier vorgestellten Arbeitsergebnisse der Mutterrollenuntersuchungen stellen erst den Anfang der Auswertung der Reger-Rollen dar. Mit Sicherheit werden noch weitere neue Erkenntnisse über Regers Orgelspiel ans Licht kommen, ebenso ist zu erwarten, dass Einzelheiten dieses Beitrages wieder zu korrigieren sein werden.“ (ebenda, S. 60).

Der Kompositionsauftrag an Reger war im Herbst 1912 erteilt worden und bezog sich ursprünglich auf ein Werk für Orgel und Orchester.

Die Neun Stücke op. 129 komponierte Reger von Ende August bis Anfang September. Eine geschlossene Uraufführung des kompletten Zyklus scheint nicht stattgefunden zu haben.

Für Marcel Punt gehören beide Werke in die Periode, in der Reger zur mathematischen Lesart von Metronomzahlen übergegangen war. Sind in Op. 129 alle Stücke mit einer Metronomangabe versehen, ist es in Op. 127 nur die abschließende Fuge, die mit der Angabe $\text{♩} = 116\text{--}132$ versehen ist.

Die *Schlesische Morgen-Zeitung* vom 24. September, dem Uraufführungstag von Op. 127 meldet, dass Straube am 18. September in Breslau eingetroffen sei und täglich von 13.00 Uhr bis 18.00 Uhr an der Jahrhunderthallen-Orgel zu üben pflege. Der nicht bekannte Rezensent berichtet, dass er am Samstag, dem 20. September den schon seit Stunden übenden Straube an der Orgel besucht hätte: „Er hatte eben den neuen Reger, dessen Uraufführung am Mittwoch ein musikalisches Ereignis ersten Ranges zu werden verspricht, begonnen“.²⁰⁷ Im Rahmen mit der Vorbereitung der Uraufführung dürfen wir nicht vergessen, dass der Erstdruck noch nicht erschienen war; noch vor Einreichung des Manuskripts bat Reger seinen Verlag Bote & Bock, Straube „baldmöglichst einen exemplarmässigen Abzug des Werkes“ (sprich einen gebundenen Vorabdruck) zukommen zu lassen sowie es erst nach der Uraufführung zu veröffentlichen.²⁰⁸ Am 16. Juni 1913 sandte Reger die korrigierten Fahren zurück mit dem Vermerk: „neuer Abzug an mich ist nicht nötig! Es kann also nach Verbesserung dieser Fehler der exemplarmässige Abzug des Werkes für Herrn Prof. K. Straube [...] hergestellt werden, was sehr, sehr eilt; – Bitte lassen [Sie] das Werk aber nicht endgültig jetzt schon drucken; vielleicht findet Herr Prof. Straube in seinem exemplarmässigen Abzug noch Druckfehler und damit diese Fehler noch vorm endgültigen Druck erledigt werden können.“²⁰⁹ An dieser Stelle muss Straubes Eingreifen dezidiert hervorgehoben werden. Die Reger-Werkausgabe berichtet: „Der Erstdruck weist gegenüber der Stichvorlage erhebliche Unterschiede hinsichtlich der Vortragsanweisungen auf. Diese dürften zu einem erheblichen Teil auf Vorschläge Straubes zurückgehen, der offenbar nicht nur mögliche Druckfehler korrigierte [...].“²¹⁰ Die Änderungen der Vortragsanweisungen waren sicher teilweise den Gegebenheiten vor Ort (sprich der Raumakustik und der Orgel) geschuldet, ob es auch darüber hinaus gehende weitere Eingriffe Straubes gab, böte Stoff für eine eigene Untersuchung.

²⁰⁷ Interview mit Enrico Mainardi im ORF Landesstudio Salzburg am 2. 3. 1973, veröffentlicht 1997 auf Orfeo International Music C 418 971 B, zitiert nach *Max Reger–Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente einer Künstlerfreundschaft*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart: Carus, 2021 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXV), S. 347f., hier S. 348.

²⁰⁸ Konzertankündigung in *Schlesische Morgen-Zeitung* vom 24. 9. 1913, zitiert nach Rudolf Walter, *Entstehung, Uraufführung und Aufnahme von Max Regers op. 127*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 20. Heft (1974), S. 42.

²⁰⁹ Brief Regers an Hugo Bock (Verlag Ed. Bote & G. Bock) vom 9. 5. 1913, zitiert nach *Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXII), S. 324.

²¹⁰ Ebenda.

In einer ausführlichen Rezension der gesamten Breslauer Musikfestwoche, die Paul Riesenfeld in der *Allgemeinen Musik-Zeitung*²¹¹ veröffentlichte, findet sich auch eine Besprechung von Straubes zweitem Konzert in der fast ausverkauften, damals 8.000 Sitzplätze bietenden Halle und der durch ihn erfolgten Orgelvorführung. Das erste Konzert Straubes und die eigentliche Einweihung der Orgel als Soloinstrument beinhaltete ein reines Bach-Programm. Zum ersten Mal im öffentlichen Konzert erklang sie am 21. September in einer Aufführung von Mahlers VIII. Sinfonie.

Besonders die von Riesenfeld angegebene Spieldauer für op. 127 von 40 Minuten ist für die meisten Kommentatoren seines Textes Anlass, in Straube einen Langsam-Spieler zu vermuten. Gern geschieht das mit dem Hinweis darauf, dass heutige Aufführungen sogar in Zeiten unter 30 Minuten bewältigt werden.²¹² Dass die Spieldauer vielmehr aber durch äußerliche Gegebenheiten wie die Komplexität der Orgel (die nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Halle entfernt und auf drei Orgeln aufgeteilt wurde), die Größe der Halle und den Nachhall bedingt war, wird gerne aus dem Blick verloren. Dabei hatte schon Ernst Neufeldt in seiner Besprechung für die *Schlesische Zeitung* zusammenfassend festgestellt:

„Überhaupt sollte man sich vor allzulangem und allzuzartem Säuseln hüten. Es ist nicht wohlgetan, wenn der Hörer minutenlang aufs angestrengteste lauschen muß und schließlich im Unklaren bleibt, ob er noch die Orgel hört oder irgendwelche leisen Straßengeräusche von draußen. Endlich verleitet der Raum leicht zum Verschleppen der Tempi, weil der Spieler sich selbst schwer und erst spät hört. Ich glaube kaum, daß Straube manches Tempo, besonders des ersten Abends, sonst so auffallend langsam nimmt, als es hier geschah. Doch das waren Dinge, die im Grunde unwesentlich blieben angesichts der großen und edlen Kunst, die uns Straube in den zwei Tagen geboten hat ...“²¹³

Überzeugendes Beispiel einer Spieldauer von 40 Minuten ist für mich die Einspielung von Bernhard Haas aus dem Jahre 1996,²¹⁴ der an der Rieger-Orgel des Wiener Konzerthauses bemüht zu sein scheint, auf den Spuren Straubes zu bleiben, denn auch seine Aufführung dauert fast 40 Minuten.

Im Begleittext zu seiner Aufnahme schreibt Haas:

²¹¹ Alexander Becker u. a., *Einleitung*, in Max Reger, *Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten II* [für Orgel], hrsg. von Alexander Becker, Christopher Graf Schmidt, Stefan König u. Stefanie Steiner, Stuttgart: Carus, 2012 (= Max Reger, *Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen*, Abt. I. Orgelwerke, Bd. 3), S. XIVf. Die detaillierte Dokumentation der Unterschiede findet sich auf https://www.reger-werkausgabe.de/edition.html?workID=rwa_work_00152.

²¹² Paul Riesenfeld, *Die Breslauer Musikfestwoche II*, in *Allgemeine Musik-Zeitung*, 40. Jg. (1913), 45. Heft (7. November), S. 1418.

²¹³ Die meisten Einspielungen haben eine Spieldauer zwischen 25 und 35 Minuten; Rosalinde Haas benötigt für ihre Einspielung an der Albiez-Orgel der Kirche Mutter zum Guten Rat Frankfurt a. M. vom Oktober 1988 (Dabringhaus und Grimm) nicht einmal 24 Minuten, und auch Hans Klotz und Heinz Wunderlich brauchen für das Werk jeweils unter 30 Minuten, Klotz (Schuke-Orgel der Hauptkirche Wuppertal-Unterbarmen Dezember 1961, Mitra CD 16219/20) ist mit 27 Minuten Spielzeit, gemessen an den Archivbeständen des Max-Reger-Instituts, der fünfthschnellste.

²¹⁴ Fermate FER 20020. Für die DVD-Produktion *Maximum Reger* (Fugue State Films FSFDVD011) hat Haas 2016 an der Sauer-Orgel im St. Petri-Dom zu Bremen das Werk nochmals eingespielt, mit einer Spieldauer von 38 Minuten.

„Reger selbst war als Dirigent für die Zartheit seiner Charaktere und die Breite seiner Tempi bekannt. An der Orgel des Wiener Konzerthauses läßt sich erfahren, was die langsamen Tempi für den Ausdruck bedeuten. Das breite Singen der einzelnen Töne, der allmähliche Übergang eines Tones in den nächsten, das Ziehen der Klänge, das Sich-Aussprechen der Harmonie, die erst dann in die nächste übergeht, wenn sie gesagt hat, was sie zu sagen hat. Die Erkenntnis, daß selbst virtuose Passagen von einer Grundweichheit ausgehen, der es mehr um Einzelheiten der Stimmführung geht als um perkussive Effekte, ist mit Leichtigkeit an den Orgeln der Regerzeit zu gewinnen. Dazu gehört auch ein oft sehr intensives Legato sowie die Möglichkeit des ungleichzeitigen Anschlagens von Tönen, die untereinander stehen, Möglichkeiten, die von den Organisten und Pianisten der Reger-Zeit reich verwendet wurden.“²¹⁵

Weit entfernt von einer stur-mathematischen Herangehensweise begegnen uns in den Worten von Haas viele Interpretationskriterien, die sich bereits in den hier zitierten Quellentexten und in Regers Einspielungen für die Welte-Philharmonie-Orgel finden.

Indem er Analogien zwischen formidentischen Stücken des in die *mathematische Periode* fallenden Zyklus der neun Stücke op. 129 und Stücken aus der *metrischen Periode* herzustellen versucht, bezieht Marcel Punt auch Regers Op. 129 in seine Argumentationskette mit ein, vermag aber auch hier keinen überzeugenden Beweis für die Richtigkeit seiner Annahme zu liefern.

Wenn wir die Metronomzahlen der dort versammelten Stück betrachten, fallen außer bei den beiden Fugen d-Moll und h-Moll keine *Tempoerläuterungen* auf. Und auf den ersten Blick niedrig erscheinende Metronomzahlen sind erklärbar durch schnelle Notenwerte, so z. B. durch die Zweiunddreißigstel in der d-Moll-Toccata und dem h-Moll-Präludium. Besonders letzteres ist trotz der Tempovorgabe $\text{♩} = 56$ und der Tempobezeichnung *Quasi grave* wegen der vorherrschenden permanenten Zweiunddreißigstelbewegung ein schnelles Stück und keineswegs „heimlich webend“, wie Fritz Stein schreibt.²¹⁶

Das Stück *Basso ostinato* op. 129 Nr. 6 trägt die Tempobezeichnung *Molto sostenuto* und die Metronomzahl 42. Punt setzt dieses op. 129 Nr. 6 in Beziehung zum gleichnamigen Stück aus der Suite g-Moll op. 92, das – unmetronomisiert – mit der Tempobezeichnung *Andante* versehen ist. Bereits die verlangsamte Tempoangabe von op. 129 Nr. 6 gegenüber op. 92 IV. Satz, die für ihn so etwas wie eine Tempohalbierung darstellt, scheint ihm als Beweis zu genügen. Dabei übersieht er, dass der Satz aus der Orgelsuite sich fast überwiegend durch Viertel- und Achtelbewegungen auszeichnet, während das spätere *Basso ostinato* ganz planvoll als Steigerungs- und Entspannungsstück konzipiert ist und die Skala der hier verwendeten Notenwerte von Vierteln bis zu Zweiunddreißigsteln und wieder zurück reicht.

Wenn wir Regers Welte-Einspielung von *Basso ostinato* op. 92 IV. Satz hören, werden wir allerdings feststellen, dass Reger 1913 mit fast exakt $\text{♩} = 42$ dasselbe Tempo wählt, wie er es auch bei Op. 129 Nr. 6 vorgeschrieben hat.

Im Sinne der Theorie einer metrischen Lesart hätte er dann $\text{♩} = 84$ schreiben müssen, denn der Eingeweihte hätte den Wert ja wieder halbiert. Das würde fast mit der Vorschrift

²¹⁵ Bernhard Haas, *Zur Reger-Interpretation*, in Fermate FER 20020, Booklet, S. 8.

²¹⁶ Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939 (= Die großen Komponisten), S. 119.

♩ = 78 der Passacaglia aus den *Monologen* op. 63 korrespondieren. Dann müsste aber konsequenterweise sowohl über Op. 92 IV. Satz und Op. 63 Nr. 6 auch das *Molto sostenuto* von op. 129 Nr. 6 stehen. Aber Reger bezeichnet beide Stücke mit *Andante* bzw. *Andante con moto*.

Auch das Stück *Basso ostinato* aus Op. 69 trägt die Tempovorschrift *Con moto*, und wie der Satz aus der Orgelsuite geht es tempomäßig über eine Achtel-Triolen-Bewegung nicht hinaus.

1914

1. Straubes Sicht auf Reger

In seinem Aufsatz *Karl Straubes Leben*, den der Leipziger Jurist und Schriftsteller Franz Adam Beyerlein (1871–1949) 1943 zur Straube-Festschrift *Gaben der Freunde* beige-steuert hatte, findet sich zum Arbeitsverhältnis Regers und Straubes (so wie Straube dies seinen Schülern vermittelte) folgende aufschlussreiche Passage:

„Der Bund mit Reger schließt sich immer fester. In ihm erlebt Straube die Kunst unmittelbar aus der Seele eines schöpferischen Menschen heraus. Er erfährt den bezwingenden Einfluß, der von der Nähe eines Genies ausströmt, und unterwirft sich ihm willig. Andererseits aber formt der Meister aller Techniken der Wiedergabe die Werke des Freundes bewußt nach seinem eigenen Willen und besseren Wissen, und der Orgelkomponist Reger geht nicht selten bei Straube in eine Art Lehre.“²¹⁷

Es gibt viele Stellen in der Literatur, in der die gemeinsame Arbeit Regers und Straubes an den Endfassungen nicht nur der Orgelwerke als ein harmonisches und gegenseitiges Geben und Nehmen geschildert wird, von dem beide Partner profitierten.²¹⁸

Straubes Schüler Karl Matthaei erinnert sich an Straubes Reger-Unterricht so: „Dessen Werke empfangen wir aus der Freundeshand geläutert und befreit von extremen Tempo-bezeichnungen und übersteigter Dynamik, die ein titanisches Drängen in wahrer Angst vor lahmer, verschleppender Interpretation dem frühverstorbenen Meister diktierte.“²¹⁹ Wie diese Übermittlung in Straubes Unterricht funktionierte, beschrieb anhand von Straubes Veränderungen in Regers op. 57 Heinz Wunderlich.²²⁰ Auch er spricht von unzureichenden und mißverständlichen, ja gelegentlich falschen Vortragsbezeichnungen des Komponisten in den Originalausgaben, die Probleme aufwürfen, was *heute* allgemein bekannt sein sollte. „Dem großen Meister war es nicht immer gegeben, seinen Willen durch genaue Vortragsbezeichnungen eindeutig festzulegen.“²²¹ Und Wunderlich ist sich sicher, dass er mit dem so veränderten Notentext in der Reger-Tradition steht. Unter Bezugnahme auf

²¹⁷ Franz Adam Beyerlein, *Karl Straubes Leben*, in *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag. Gaben der Freunde*, Leipzig 1943, S. 369f.

²¹⁸ Dass dem nicht immer so war, wurde schon angesprochen.

²¹⁹ Karl Matthaei, *Dank an Karl Straube*, in *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag* (siehe Anm. 217), S. 94.

²²⁰ Heinz Wunderlich, *Zur Interpretation von Regers Symphonischer Phantasie und Fuge op. 57 (Karl Straubes Vortragsbezeichnungen)*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 19. Heft (1973), S. 15–25.

²²¹ Ebenda, S. 15.

das überlieferte Lob Regers für Straubes Interpretationen von Op. 57, die Straube ihm in der von Reger gehörten Form weitergegeben habe, ist er sich sicher: „Damit dürfte die lückenlose und authentische Überlieferung der Interpretation dieses Werkes, wie ich es heute noch spiele, durch Reger selbst bestätigt sein.“²²²

Wie Matthaei versucht auch Beyerlein, Harmonie und gegenseitiges Einvernehmen zu beschwören, aber eine Formulierung wie „formt die Werke des Freundes bewußt nach seinem eigenen Willen und besseren Wissen“²²³ hätte ihm dabei nicht unterlaufen dürfen, denn sie verrät einiges über die Kräfteverteilung zwischen Reger und Straube und die von Straube nicht nur einmal geäußerte Unterstellung, Reger sei der intellektuell Unterlegenere gewesen und hätte deshalb seiner, Straubes Führung bedurft.²²⁴

In einem Brief an Bernhard Schwarz vom 26. April 1943 beginnt er eine Diskussion über einen Satz Schwarz', der in der Festschrift *Gaben der Freunde*, die zu Straubes 70. Geburtstag erschien. Schwarz hatte dort geschrieben: „Ob Geistesbildung und Musik etwas miteinander zu tun haben, mag fraglich sein.“²²⁵ Straube antwortet ihm, dass „diese Ansicht der Wirklichkeit gegenüber nicht Stich halten“ könne. „Die Großen im Reiche der Musik sind geistig geschulte Menschen gewesen.“ Und er zählt Namen auf: Calvisius, Schütz, Schein, Wagner, Beethoven, Mozart, Schubert, Pfitzner, Brahms und Johann Nepomuk David. „Bruckner war unberührt von dem Wissen der Welt, ein Kind Gottes.“ Und diese Reihe abschließend besitzt er, man muss es wirklich so bezeichnen, die Frechheit, über seinen toten Freund Reger, der wie er in diesem Jahr 1943 seinen 70. Geburtstag hätte feiern können, zu schreiben:

„Max Reger ist im instinktiven Handeln und Denken treffsicher, aber mangelnde geistige Schulung und das Fehlen eines drängenden Willens zu einer durchdachten und gesicherten Erkenntnis tragen nach sich Ungleichheiten in seiner Kunst. Bei der hohen Begabung, mit der er begnadet gewesen ist, wäre ihm der Zutritt in den Kreis der musikalisch Größten gewiss gewesen, wenn nicht Erziehung und ererbte menschliche Schwäche sich als ein Hindernis erwiesen hätten. An Unmittelbarkeit der Erfindungskraft überragt er David, dagegen kann er sich mit seinem Nachfolger nicht messen in der Fähigkeit des großen architektonischen Aufbaus eines symphonischen Satzes. Diese Hinweise auf die Meister machen es evident, daß in der Musik Geistesbildung die unbedingte Voraussetzung für ein überragendes, die Zeiten überdauerndes Schaffen ist.“

Und bevor man den geistesgebildeten Straube nun fragen kann, wie viele überlegen gebaute symphonische Sätze er denn vorweisen könne, schiebt er eine typische Straube-Antwort, den Verweis auf sein geringes Talent nach: „In meiner eigenen Sache hat die

²²² Ebenda, S. 17. Von Wunderlich sind zwei Einspielungen des Werks veröffentlicht worden, von 1979 an der Kemper-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg (Arp-Schnitger-Records ASR 23) und von 1989 an der Tzschöckel-Orgel im Münster St. Michael Schwäbisch Hall (Signum SIG X29-00 und später Organum Ogm 240024).

²²³ Franz Adam Beyerlein, *Karl Straubes Leben* (siehe Anm. 217), S. 369.

²²⁴ Differenzierte Betrachtungen hierzu finden sich etwa in Michael Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels* (siehe S. 5, Anm. 15), vor allem aber in der Reger-Werkausgabe

²²⁵ Bernhard Schwarz, *Straube und die Thomasschule*, in *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag* (siehe Anm. 217), S. 28.

Schwäche der musikalischen Begabung mich gezwungen, wenigstens einen gewissen Grad von weiterem Wissen über die Musik hinaus zu erwerben, um die Armut meines Musikertums in irgendeiner Form auszugleichen.“²²⁶

2. Straube greift ein III. Das Requiem WoO V/9

Die Konflikte zwischen Komponist und Interpret, die sich aus Straubes von Reger gewünschter Begleitung seiner Kompositionsprozesse – nicht nur bei den Orgelwerken – mit fortschreitender Sicherheit Regers zwangsläufig ergaben, treten am offensichtlichsten zu Tage im Fall des lateinischen Requiem.²²⁷ Ursprünglich als ‚Deutsches Requiem‘ geplant,²²⁸ begann Reger nach entsprechenden Einwänden Straubes, im Oktober 1914 mit der Komposition des klassischen lateinischen Textes, der ihm aus der Liturgie vertraut war. Den im Grunde fertigen ersten Satz (*Introitus* und *Kyrie*) erhielt Straube wie üblich zur Begutachtung. Zu einem akribisch ausgemachten Treffen am 14. Dezember in Leipzig brachte Reger dann das fast vollständig komponierte *Dies Irae* mit. Reger hatte Straube gebeten, ihm an diesem Abend unbedingt die Partitur des ersten Teils zurückzugeben.

Wenn wir zu diesem Treffen feststellen müssen, dass Straube Reger davon zu überzeugen wusste, die Arbeit am Requiem einzustellen und sich die Partituren schenken ließ, beschreiben wir damit nicht die Tragweite dieses Vorgangs. Aus zwei unmittelbar danach geschriebenen Briefen Elsa Regers lässt sich eine Tragödie zumindest erahnen. „Eben kommt Max von Leipzig u. sagt mir, daß er das Requiem nicht fertig schreibt, Straube hat ihm bewiesen, daß er dem Stoff nicht gewachsen ist u. nun kann er es nicht fertig schreiben. Ich bin ganz außer mir. Straube mit seinem kühlen, zersetzenden Geist beraubt uns um ein herrliches Werk“, schreibt sie an Gretel Stein²²⁹ und äußert wenig später gegenüber Fritz Stein:

²²⁶ Brief Karl Straubes an Bernhard Schwarz vom 26. 4. 1943, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe S. 25, Anm. 99), S. 142.

²²⁷ Umfassend beschrieben die Genese des Requiem und die Bedeutung Straubes für seinen Abbruch finden sich u. a. in Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75. Jg. (1991), S. 29–62; Michael Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Diss. Wien 2002, Stuttgart 2008 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XX), S. 234–238; Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, in „... dass alles auch hätte anders kommen können.“ *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitgard Schader u. Heinz-Jürgen Winkler, Mainz u. a. 2009 (= Frankfurter Studien, Bd. XII), S. 75–81; *Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter u. Stefanie Steiner, München 2010 [2011], S. 993–995; Jürgen Schaarwächter, Einleitung zur Neuausgabe mit der Vervollständigung des *Dies irae* zum Konzertgebrauch von Thomas Meyer-Fiebig, München 2017.

²²⁸ Drei frühere gemeinsame oratorische Arbeiten, ein Oratorium auf Bibelworte Anhang B 12, *Ein Hymnus vom Tode und ewigen Leben* WoO V/5 und *Dem Vaterlande*, hatten sich 1906 zerschlagen; vgl. das *Reger-Werk-Verzeichnis* sowie Susanne Popp, *Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers*, in *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerkforschung*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden 1993 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. X) S. 274–278 (Straubes Libretti zu den beiden letzteren Werken S. 289–292 u. 293–294).

²²⁹ Brief Elsa Regers an Margarete Stein vom 16. 12. 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVIII), S. 173.

„Max wollte in deutscher Sprache ein Requiem schreiben, da er glaubte, aus seiner Sprache besser reden zu können zum Herzen der Menschen. Er besprach dies leider mit Straube u. der riet ihm ab; es würde nur ein Abklatsch des Requiems von Brahms. Also Max nahm den lateinischen Text vor u. schuf u. schuf. Leider nahm es des öfteren sein Werk mit nach Leipzig u. sprach es mit St. durch; so auch heute vor 8 Tagen. St. erklärte ihm nun, er habe den lateinischen Text nicht ausgeschöpft, er werde des Textes nicht Herr. Natürlich entschuldigt sich St. immer bei Max, daß er ihm seine Meinung so offen sagt, aber er sagt sie halt. [...] Lieber Fritz, Max ist so unsagbar leicht zu beeinflussen u. steht zur Zeit wieder ganz unter Str. Bann.“²³⁰

Der Vorgang verursachte bei Reger schwere Depressionen, die mit einer längeren Kompositionsblockade einhergingen. Wenn Elsa Reger in ihrem Brief an Fritz Stein schreibt, dass sich Straube bereits in der Beurteilung anderer Kompositionen Regers geirrt habe und dabei auch die lange vor ihrer Heirat mit Reger entstandene „*Morgenstern*“-Phantasie erwähnt, liegt nahe, dass die Straube'sche Beteiligung in der Endphase eines Kompositionsprozesses vielleicht kein Dauerthema, aber immerhin Gesprächsgegenstand von Max und Elsa Reger gewesen ist.²³¹

Straube behielt die Partituren, und noch 1937 äußerte er im Gespräch mit Hellmuth von Hase vom Verlag Breitkopf & Härtel, dass er das Werk für nicht bedeutend ansehen könne, weil Reger, der selbst nicht viel davon gehalten habe, zu dem lateinischen Requiem-Text trotz allen Bemühens kein Verhältnis gewonnen habe.²³²

Diese Äußerung steht im Zusammenhang mit der Herausgabe von Fotokopien der Partitur des ersten Satzes an Fritz Stein der ihn im Rahmen des Deutschen Reger-Festes am 28. Mai 1938 in Berlin zur Uraufführung brachte.²³³ Die volle Tragweite von Straubes Einflussnahme in dieser Hinsicht wurde erst viele Jahre später, lange nachdem Stein die Autographie 1954 aus Straubes Nachlass erworben hatte, in vollem Umfang publik.

1915

1. Mit Reger an zwei Flügeln: Gerard Bunk und Hermann Keller

Über die gemeinsame Aufführung von Regers *Mozart-Variationen* in der Fassung für zwei Klaviere op. 132a am 6. Oktober 1915, die ohne Probe stattfand, weil Reger es vorzog, das Bier des Dortmunder Ratskellers zu kosten, berichtet Gerard Bunk:

„Wie froh war ich aber, daß beim Thema der abschließenden Fuge der Meister *zuerst* das Wort hatte! Ich hätte nämlich, wenn mir der Anfang zugefallen wäre, das Tempo doppelt so schnell genommen, was mir sicherlich ein ärgerliches ‚Junger Mann, spiels net so schnell!‘ eingetragen hätte. Reger spielte nämlich diesen Anfang in seinem unvergleichlichen pianissimo, in einem Tempo, das er m. E. ruhig mit ‚Adagio‘ hätte bezeichnen können.“²³⁴

²³⁰ Brief Elsa Regers an Fritz Stein vom 19. 12. 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, (siehe Anm. 229), S. 174.

²³¹ Siehe auch S. 16.

²³² Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe S. 7, Anm. 25), S. 246

²³³ Zu dieser Uraufführung siehe Susanne Popp, *Im Abstand eines Vierteljahrhunderts. Momentaufnahme der Reger-Rezeption 1941*, in *Reger-Studien online*, Karlsruhe 2025, https://www.maxreger.info/rso/Popp2025_RegerRezeption1941.pdf, S. 13–14.

²³⁴ Gerard Bunk, *Liebe zur Orgel* (siehe S. 42, Anm. 156), S. 77f. (Vortragsbezeichnung der Fuge: Allegretto grazioso, ♩ = 132).

Bunks Bericht ergänzt, was wir schon bei Jinkertz (der das Werk am 3. Oktober in Hamborn und am 5. Oktober in Krefeld zusammen mit Reger spielte) gelesen haben und was so auch Hermann Keller bestätigt, der am 20. September 1915 in Weimar Duo-Partner Regers bei der Uraufführung der *Mozart-Variationen* gewesen ist.

2. Im Grunde unnötiger Streit über Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b

Obschon eigentlich längst geklärt, hält sich unter (ignoranten) Organisten bis heute der Streit über die Authentizität der beiden Fassungen von Regers letztem großem Orgelwerk, Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b, der ausgelöst worden war durch die Veröffentlichung der (und das sei hier nochmals hervorgehoben) verworfenen Urfassung durch Hans Klotz im Rahmen der Reger-Gesamtausgabe.²³⁵

Obwohl bereits ein Aufsatz Ottmar Schreibers im Reger-Jahr 1973²³⁶ Klarheit darüber gebracht haben müsste, dass die zugegeben erheblichen Veränderungen zwischen Ur- und Druckfassung nur in geringem Maße Straube angelastet werden dürfen, wird bis heute immer wieder behauptet, Straube habe die teilweise radikalen Kürzungen initiiert oder sogar vorgenommen. Das ist in diesem Falle nicht gerecht, und es drängt sich die Frage auf, ob die Debatten um die verschiedenen Fassungen von Op. 135b in dieser Schärfe entbrannt wären, wenn man lediglich die beiden Versionen kennen würde, nicht aber die Person, der man unterstellen kann, Reger hier gegen seinen Willen zu etwas gedrängt zu haben, was er so nicht wollte.

Das Autograph der Urfassung des Werkes²³⁷ lässt etwas von der an John Cage erinnernden Collagetechnik ahnen, mit der Reger bei den Änderungen vorgegangen ist: er entfernt kleinere und größere Abschnitte und schreibt neue Überbrückungsakte, die dann eingeklebt werden.²³⁸ Susanne Popp spricht von einem „Denken in Schleifen“, das ein derartiges, bei einem „organisch“ entwickelten Werk“ nicht anwendbares Vorgehen erlaube.²³⁹

„Große wissenschaftliche Ausgabe?“ (Oh, ich weiß schon, was die Brüder so nennen: wenn sie uns zu dem Kind noch die placenta servieren!)“.²⁴⁰ In unserem Zusammenhang soll dieses schöne Bild Arno Schmidts darauf hinweisen, dass Reger, vor dessen artistischem Schaffensprozess hier ausnahmsweise einmal der Vorhang gelüftet wurde, gewiss noch etliche andere Möglichkeiten der Anordnung seines Manuskriptes aus dem Ärmel hätte schütteln können. Wer schon einmal mit einem Komponisten eine Uraufführung

²³⁵ Max Reger, *Fantasie und Fuge d-Moll op. 135b*, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 18, *Werke für Orgel IV*, hrsg. von Hans Klotz, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1966, S. 129–150 sowie später in Einzel- und Sammelausgaben des Verlages.

²³⁶ Ottmar Schreiber, *Zur Frage der gültigen Fassung von Regers Orgel-Opus 135b*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 19. Heft (1973), S. 34–38.

²³⁷ Bayerische Staatsbibliothek, München: Mus.ms. 9680; digital <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045580?page=1>.

²³⁸ Siehe hierzu die Ausführungen in der Reger-Werkausgabe Bd. I/5 (erschienen 2012) sowie Stefan König, *Forschungen im „Papierkorb“*. Anmerkungen zu den Streichungen in Regers Korrekturabzügen, in *Regers-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Kongressbericht Mainz 2012*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXIII), S. 213–228.

²³⁹ Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben* (siehe S. 6, Anm. 18), S. 441.

²⁴⁰ Arno Schmidt, *Brand's Haide*, in ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Chris Hirte, Berlin 1990, Bd. 1, S. 288.

vorbereitet hat, weiß um die Umstände, die den Entstehungsprozess eines Werkes zu begleiten pflegen.

In der neuen Reger-Werkausgabe des Carus-Verlages liegen beide Fassungen von Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b vor.²⁴¹

Stefan Schmidt schreibt im Booklet seiner Einspielung der „Urfassung“:

„In der vorliegenden Aufnahme erklingt also die selten zu hörende ungekürzte Urfassung der Komposition. Sie ist für Hörer und Spieler möglicherweise noch strapaziöser als die gekürzte Fassung, hat aber dafür doch auch etwas Authentisches, Expressives. Ist sie, trotz ihrer gigantischen Ausmaße, in ihrer Entwicklung vielleicht nicht doch organischer als die Kurzfassung?“²⁴²

Ob man die Tatsachen derart überhöhen muss, darf wohl zurückgefragt werden.

Heißt es bei Schreiber 1973, unmittelbar nach Auftauchen der Korrekturfahnen,

„Max Reger wird ein schlechter Dienst erwiesen, wenn man auf die ‚Urform‘ zurückgreift oder sie spielt, ohne nicht wenigstens in Gegenüberstellung auch die gültige ‚Endform‘ zu bringen. Das verlangt nicht nur die Pietät gegenüber dem vom Komponisten niedergelegten letzten künstlerischen Willen, sondern auch die der älteren Version weit überlegene Endfassung ganz von selbst: sie ist das Werk.“²⁴³

schreibt Martin Weyer 2016:

„Die vielfach diskutierte Frage, ob man die Streichungen Regers akzeptieren soll (dann nehme man die Peters-Edition Nr. 3981) oder nicht (wie es Hans Klotz in der Gesamtausgabe Bd. 18 tat), ist so lange Glaubenssache,²⁴⁴ wie nicht geklärt ist, ob und wie Straube auf eventuelle Kürzungen Einfluss genommen hat. Tatsache bleibt, dass das ungekürzte Werk etwa 19 Minuten, das gekürzte hingegen 15 Minuten dauert. Möge jeder selber entscheiden, was er spielen will!“²⁴⁵

Dass seit 1973 und noch genauer seit der Neuedition 2012 geklärt ist, wie Straube auf Reger Einfluss genommen hat – nämlich in Bezug auf die Kürzungen kaum²⁴⁶ –, ist nicht nur von Weyer, sondern auch von etlichen anderen Organisten²⁴⁷ nicht zur Kenntnis genommen worden.

²⁴¹ In *Reger-Werkausgabe*, Bd. I/3, Stuttgart 2012. Beide Fassungen wurden wissenschaftlich ediert, da insbesondere der „Urtex“ (die verworfene, zum Druck eingereichte und im Editionsprozess verworfene Fassung) 1966 im Rahmen der Reger-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel in einer wissenschaftlich nicht haltbaren Edition vorgelegt worden war.

²⁴² Stefan Schmidt, *Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b*, in *Max Reger – „Orgelwerke größten Stils“*, Aeolus AE – 10061, 1997, Booklettext, S. [iv].

²⁴³ Ottmar Schreiber, *Zur Frage der gültigen Fassung von Regers Orgel-Opus 135b*, (siehe Anm. 236), S. 38.

²⁴⁴ „Unter Organisten ist es bis heute eine Glaubensfrage, ob man Max Regers Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b aus dem Jahr 1915 aus der gekürzten Peters-Ausgabe oder der Urfassung spielt.“ (Lothar Heinle, Konzertrezension, in *Heilbronner Stimme* vom 30. 3. 2016).

²⁴⁵ Martin Weyer, *Max Reger zum 100. Todesjahr – eine Huldigung mit Fragezeichen*, in *Ars Organi* 46. Jg. (2016) 1. Heft (März), S. 23.

²⁴⁶ Siehe Anm. 238.

²⁴⁷ Unter ihnen auch Marcel Punt, der in merkwürdig indifferenter Weise den Forschungsstand zu Opus 135b referiert, ohne daraus Konsequenzen zu ziehen: *Max Reger's Opus 135b and the Role of Karl Straube*, in *Svensk tidskrift för musikforskning* 76/77. Jg. (1994/95), S. 105–117, hier S. 106.

3. Karl Straube dirigiert Mozarts Requiem

Am 17. November 1915, dem Bußtag, führte Straube mit dem Bachverein in der Thomaskirche Mozarts Requiem in der Süßmayr-Fassung auf. Der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* lobt die Qualitäten des Chores, die diese Aufführung wieder einmal unter Beweis gestellt hätte,

„[...] obschon die Zeitmaße des Dirigenten Herrn Professor Straube manchmal bis zur Verzerrung des Originals gingen. Auch die dynamischen Selbstherrlichkeiten und die Vorliebe für krasse Gegensätze des Schwachen und Starken, mögen sie zur Zeit noch so beliebt sein, sind nicht etwa ‚modern‘, sondern immer schon dagewesen. Mozart selber ist hochgradig ‚modern‘ und bedarf auch in den Zeitmaßen keiner Nachhilfe. Er wirkt am tiefsten, wenn man getreulich seinen Vorschriften folgt. Aus den Zeitmaßen aber, mit denen Herr Professor Straube ungewöhnlich eigenmächtig umgeht, ergibt sich in erster Linie Richtung und Stimmung des Vortrages, der nachdichtenden Auslegung.“²⁴⁸

Die Anmerkung zu dieser Rezension, die durchaus keinen Einzelfall beschreibt, kann kurz ausfallen und sich auf den Hinweis beschränken, dass, wenn wir den Namen Mozarts gegen denjenigen Regers vertauschten, sie eine perfekte Überleitung zur nachfolgenden Besprechung von Straubes Reger-Edition aus dem Jahre 1919 abgäbe.

Posthume Umdeutungen?

1919

Straube als Reger-Herausgeber II

Auf die vielfache Problematik von Straubes Edition von Präludien und Fugen Regers²⁴⁹ wurde bereits mehrfach aufmerksam gemacht. Reduziert Marcel Punt sie zur Beweisquelle für seine Thesen, ist sie in Wirklichkeit nicht mehr und nicht weniger als der Ersatz für die Reger-Aufnahmen Straubes, deren Nichtvorhandensein die entscheidende Lücke in unseren Betrachtungen bilden.

Es war zuerst Wolfgang Stockmeier, der bereits 1973 in seinem bedeutenden Aufsatz *Karl Straube als Reger-Interpret*²⁵⁰ die Problematik dieser Straube-Ausgabe in ihrer eigentlichen Dimension beschrieben hat. Sinnigerweise beginnt er seinen Aufsatz mit einer Passage aus der *Ästhetik* Nicolai Hartmanns, in der der Autor das Abhängigkeitsverhältnis des Komponisten und seines Werkes vom Interpreten und seinem Instrument beschreibt:

²⁴⁸ –s., Leipzig, in *Neue Zeitschrift für Musik* 82. Jg. (1915), 48. Heft (25. November), S. 376.

²⁴⁹ Die Edition (Edition Peters 3455) enthält Toccata und Fuge d-Moll op. 59 Nr. 5 & 6, Improvisation und Fuge a-Moll op. 65 Nr. 5 & 6, Präludium und Fuge d-Moll/D-Dur op. 65 Nr. 7 & 8, Toccata und Fuge e-Moll/E-Dur op. 65 Nr. 11 & 12, Präludium und Fughetta e-Moll op. 80 Nr. 1 & 2, Toccata und Fuge a-Moll op. 80 Nr. 11 & 12, Präludium und Fuge cis-Moll op. 85 Nr. 1, Präludium und Fuge G-Dur op. 85 Nr. 2, Präludium und Fuge F-Dur op. 85 Nr. 3 und Präludium und Fuge e-Moll op. 85 Nr. 4.

²⁵⁰ Wolfgang Stockmeier, *Karl Straube als Reger-Interpret*, in *Max Reger 1873–1973. Ein Symposium*, hrsg. von Klaus Röhling, Wiesbaden 1974, S. 21–29. Zu den Besonderheiten der Straube'schen Ausgaben vgl. auch Michael Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels* (siehe S. 5, Anm. 15), S. 314–330.

„die Musik wird abhängig vom Spiel des Musikers. [...] Und die Realisation ist nicht mehr Werk des Komponisten, sondern des ausübenden Musikers. Dieser hat freie Hand in der Ausgestaltung zahlloser Einzelheiten der unwägbarsten Art, die sich im Notenblatt nicht schreiben lassen, an denen aber doch wesentlich die Gestaltung des Ganzen hängt. Er rückt zum Mitkomponisten auf und ist insofern nicht bloß ‚reproduzierender Künstler‘, sondern durchaus produktiv Schaffender, – nicht weniger als der Schauspieler im Schauspiel.

Der Komponist seinerseits bedarf des kongenialen Spiels. Der Musiker empfängt von ihm nur das Halbgeformte (noch relativ Allgemeine) und formt es zu Ende. Er erfüllt es mit Leben und Seele, so wie es ihm gemeint zu sein scheint. [...] Wohl gilt aber auch vom Tonwerk, daß es mit jeder Wiedergabe ein anderes wird. Die Auffassung des Musikers kommt jedesmal hinzu, und sie kann sehr persönlich-einmalig sein. Damit wird auch die Identität des Tonwerkes in gewissen Grenzen aufgegeben, wird auseinandergebrochen in der qualitativen Verschiedenheit der Interpretationen.“²⁵¹

Hartmann beschreibt hier den Vorgang der Interpretation, der in immer dieser gleichen Art und Weise abläuft. Und Komponisten wie Reger und Ravel, die durch eine möglichst genaue und im Falle Regers übergenaue Ausstattung ihrer Werke mit Vortragsbezeichnungen versuchten, ihre Absichten möglichst detailgetreu zu fixieren, oder Strawinsky und Hindemith, die dies mit ihren Schallplatteneinspielungen versuchten, konnten nicht verhindern, dass ihr Werk in irgendeiner Art und Weise nicht trotzdem auch zum Werk des Interpreten wird.

Hartmanns Text geht aber noch weiter, denn auch in der musikalischen Interpretation gilt: nach dem Spiel ist vor dem Spiel. Hartmann schreibt:

„Die Kunst des ausführenden Musikers bleibt dem Wesen nach Augenblickskunst. Auch ihm flieht die Nachwelt keine Kränze. Und neben seiner Leistung, über sie hinausragend, bleibt die geschriebene Komposition in ihrer halben Korrektheit unverrückt stehen, jeden Augenblick Gegenstand möglicher neuer Vollendung. Und ihr Urheber bleibt bei der Nachwelt der Überlebende.“²⁵²

Und genau an dieser Stelle muss zur Straube-Ausgabe von 1919 festgehalten werden, dass seine Eingriffe derart radikaler Art sind, dass, um mit Hartmann zu reden, Regers Werk nun *verrückt* dasteht, völlig verquer und in dieser Form nicht mehr zum „Gegenstand möglicher neuer Vollendung“ im Sinne des Komponisten Max Reger taugt.

Entgegen Hartmanns Satz, dass die Nachwelt dem ausführenden Musiker keine Kränze flieht, hatte Straube anlässlich seiner Freiburger Orgeleinspielungen für Welte-Philharmonie am 14. August 1922 ins Gästebuch der Firma geschrieben, dass dieses Diktum mit Weltes Erfindung für den reproduzierenden Künstler seine Gültigkeit verloren habe.²⁵³ Und da er 1922 in Freiburg ausschließlich Bach und Buxtehude einspielte, kommt man unwillkürlich auf die Idee, dass er sich seinen Reger-Kranz mit seiner 1919er-Ausgabe flechten und so den Moment der Flüchtigkeit, der jede musikalische Interpretation unterliegt, in einen Moment der Ewigkeit zu verwandeln suchte.²⁵⁴

²⁵¹ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Berlin 1953, S. 123.

²⁵² Ebenda, S. 123.

²⁵³ Gästebucheintrag Karl Straubes für die Firma M. Welte & Söhne GmbH vom 14. 8. 1922, zitiert in dem Werbeprospekt *Welte Philharmonie Orgel. M. Welte & Söhne, Fabrik pneumatischer Musikwerke / gegründet 1832 Freiburg i. B.*, Freiburg i. Br. [um 1924], S. 10.

²⁵⁴ Vielleicht wäre auch zu fragen, ob Straubes Nicht-Einspielung von Reger-Stücken für Welt-Philharmonie

Zur Vorgeschichte dieser Edition zitiert Marcel Punt aus einem Brief Straubes an den Verleger Henri Hinrichsen vom 27. Juni 1916, geschrieben also nur eineinhalb Monate nach Regers Tod:

„Schon lange bedenke ich, ob es nicht sehr zweckentsprechend sein würde Praeludien und Fugen für Orgel von Max Reger in einer revidierten Ausgabe zu veröffentlichen. Der Tod meines Freundes und der Wunsch die lebendige Kraft seines geistigen Werkes zu stärken, veranlaßt mich, diesen Plan Ihnen²⁵⁵ zu unterbreiten und ich wäre Ihnen für eine kurze Nachricht dankbar, ob auch Ihnen diese Absicht der Verwirklichung wert erscheinen könnte.“²⁵⁶

Hermann J. Busch irrt, wenn er vermutet, „daß diese Ausgabe noch vor dem Tode Regers 1916 zwischen den Freunden verabredet wurde und wegen der Kriegsereignisse erst posthum erscheinen konnte.“²⁵⁷ Offenkundig handelte es sich um ein Projekt, das Straube dem Verlag vorgeschlagen hatte. Die Ausarbeitung verzögerte sich, da Straubes Edition der Liszt'schen Orgelwerke für C. F. Peters kurz vor der Drucklegung stand, und Hinrichsen sah sich im März 1917 bemüßigt, Straube „an die Reger-Revision zu erinnern“.²⁵⁸ Dieser neue Band kam 1919 bei Peters in Leipzig heraus und enthält deshalb natürlich auch nur solche Stücke, die schon vorher bei Peters erschienen waren. Aus Op. 59 sind es Toccata und Fuge d-Moll / D-Dur, aus Op. 65 Improvisation und Fuge a-Moll, Präludium und Fuge d-Moll / D-Dur und Toccata und Fuge e-Moll / E-Dur, aus Op. 80 Präludium und Fughetta e-Moll und Toccata und Fuge a-Moll. Das fast hundertseitige Heft schließt mit den vier Präludien und Fugen aus Op. 85. Da die „Revisionen“ offenbar erst frühestens 1917 druckfertig gemacht worden sind, ist von einer Autorisierung der vorliegenden Ausgabe durch Reger nicht auszugehen.²⁵⁹

Spannender wäre allerdings eine Antwort auf die Frage, ob Straube alle diese Stücke jemals in seinen Konzerten gespielt hat, welche Momente es waren, die bei ihm den Bearbeitungsvorgang in Gang setzten und welche Kriterien ihn dann aus einer Unzahl von Möglichkeiten jene Interpretation *formulieren* ließen, mit der der Käufer seiner Edition dann ständig und ausschließlich konfrontiert war.

Was beim sonst so redseligen Straube auffällt, ist, dass seine Reger-Ausgabe ohne jegliches Vorwort erscheint. Es hätte mehr als nahegelegen, gerade hier sein Bearbeitungs-

²⁵⁵ Von Punt fälschlich transkribiert: *thuen*.

²⁵⁶ Brief Karl Straubes an Henri Hinrichsen (Verlag C. F. Peters) vom 27. 6. 1916, zitiert nach Marcel Punt, *The Straube Code* (siehe S. 2, Anm. 3), 1. Aufl. 2007, S. 3, 2. Aufl. 2015, S. 6, 3. Aufl. 2025, S. 13.

²⁵⁷ Hermann J. Busch, „*Meine Orgelsachen sind schwer...*“. *Zur Geschichte der Interpretation und Edition der Orgelmusik Max Regers*, in *Dulce Melos Organorum. Festschrift Alfred Reichling zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Roland Behrens u. Christoph Grohmann, Mettlach 2005, S. 67. Diese Überlegung wird aber durch keinerlei Fakten substantiiert.

²⁵⁸ Brief Henri Hinrichsens (Verlag C. F. Peters) an Straube vom 27. 3. 1917; Durchschlag im Postkopierbuch, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Akten C. F. Peters 5036, S. 394.

²⁵⁹ Eine Vergleichssituation kennen wir bei den „Revisionen“ von Reger-Werken durch Theodor Prusse für den Verlag Ed. Bote & G. Bock, der allerdings all seine Revisionen detailliert mit Reger durchgesprochen hatte, ehe sie den Eingang in die Edition fanden (vgl. https://www.reger-werkausgabe.de/mri_pers_02340.html#ref2reger).

verfahren zu erklären, denn Straubes Eingriffe sind schwerwiegender, als Punt mit seinem alleinigen Bezug auf die veränderten Metronomzahlen in lediglich zwei von zwanzig Stücken suggeriert, wobei – wie wir sehen werden – Straubes Veränderungen in der Fuge D-Dur nicht einmal Punts Kriterien entsprechen.²⁶⁰

Zu seiner 1934 erschienen Ausgabe von Bachs *Acht Kleinen Präludien und Fugen* hatte Straube ein Vorwort verfasst, in dem es unter anderem heißt:

„Die Dürftigkeit des vorliegenden Handschriftenmaterials, die begründeten Zweifel über die Autorschaft geben dem Herausgeber Berechtigung, machen es ihm zur Pflicht, Mangelhaftes und Unklares in der überlieferten Textfassung durch vorsichtige ‚Übermalungen‘ auszugleichen. Ob diese Vorschläge allenthalben Zustimmung finden werden, bleibt, wie immer in solchen Fällen, durchaus zweifelhaft.“²⁶¹

Angesichts der hier formulierten Editions- und Bearbeitungskriterien kann man sich nur rückhaltlos Günter Hartmann und anderen anschließen und fragen, was Straube veranlasst haben mag, die Werke seines Freundes Reger, die vom Komponisten in allen Belangen genauestens bezeichnet waren, ohne jeglichen Kommentar in solch entstellender Weise herauszugeben. Und man müsste gerechterweise diese Frage auch an den Verleger weitergeben, der es zuließ, dass unter seinem Namen nun zwei völlig gegensätzliche Orgel- ausgaben eines seiner wichtigsten Autoren kursierten. Die berechtigte Verunsicherung der Kundschaft wird später beschrieben werden.

Nicht als begnadeter Organist, sondern vor allem als mit allen Wassern gewaschener Komponist hat Wolfgang Stockmeier in seinem Aufsatz Straubes editorische Herangehensweise an einem ausgewählten Beispiel sehr genau erläutert. Er beschreibt, wie Straube die von Reger gewollte dreiteilige Form der Toccata d-Moll aus Op. 59 „aufweicht und unkenntlich“ macht. Und er kommt zu dem Schluss: „Er hat sich offenbar von einer Einzelheit zur nächsten weitergeben und dabei den Gesamt Ablauf völlig aus dem Blick verloren. Er hat – wenn man es mit aller Schärfe sagen will – das Stück mißverstanden.“²⁶² Im Fall der Fuge op. 59 Nr. 6 (siehe Abb. 7a/b, S. 72–73) kann man sogar noch weiter gehen: Straube hat Regers Intentionen bewusst missachtet. Mit der Klärung vermeintlicher metronomischer Missverständnisse hat diese Bearbeitung nicht das Geringste zu tun.

Nur der direkte Vergleich aller zwanzig Stücke in Regers Original und Straubes Bearbeitung kann zeigen, in welchen Dimensionen wir uns hier bewegen, und dabei fällt wenig ins Gewicht, was für den Verfechter der metrischen Metronomlesart die Hauptsache zu sein scheint. Hier nur knapp einige Informationen und Beobachtungen:

1. Straube richtet alle Stücke für die Sauer-Orgel der Thomaskirche ein. Das wird zwar nicht erwähnt, ergibt sich aber aus einem Vergleich des Registerbestandes der Thomas-Orgel mit den Angaben bei Straube.

²⁶⁰ Auch in Straubes zweibändiger Liszt-Ausgabe, deren Bearbeitungen Stockmeier mit den Worten „verheerende Verunstaltungen“ charakterisiert (Wolfgang Stockmeier, *Karl Straube als Reger-Interpret*, [siehe S. 68, Anm. 250], S. 23), fehlt ein solch notwendiges, weil die Vorgehensweise begründendes Vorwort.

²⁶¹ Karl Straube, *Vorwort*, in Johann Sebastian Bach, *Acht kleine Präludien und Fugen. Neue Ausgabe*, hrsg. von Karl Straube, Leipzig 1934 (Edition Peters 4442), S. ii.

²⁶² Wolfgang Stockmeier, *Karl Straube als Reger-Interpret* (siehe S. 68, Anm. 250), S. 25.

29

e sempre
poco
a poco
cresc.

scen

(♩ = 80)
ff
do
assai marc.
(+ 32) *fff*

Edition Peters.
8757

Abbildung 7a/b. Max Reger, Fuge D-Dur op. 59 Nr. 6 in den Ausgaben C. F. Peters 1901 (Originalausgabe, Edition Peters 3008a), S. 29

2. Straube versieht alle Werke mit eigenen Metronomangaben, die beiden einzigen originalen (Ausgangs)metronomzahlen Regers werden von ihm verändert.

3. In neunzehn von zwanzig Stücken modifiziert Straube auch Regers originale Tempo- bezeichnungen. Lediglich die Vorschrift *Andante* im cis-Moll-Präludium aus Op. 85 bleibt erhalten. In den Fugen op. 59 Nr. 6, op. 65 Nr. 6, op. 65 Nr. 12, op. 85 Nr. 4 und im Präludium und Fuge op. 80 Nr. 1 & 2 tilgt Straube ganz konsequent Regers wichtige Zusatzbezeichnung *con moto*.

4. In der Veränderung von Metronomzahlen und Tempo- bezeichnungen ist keine Systematik erkennbar. Alles, auch das Langsame, wird langsamer gespielt. Aber besonders in der Veränderung der Tempovorschriften geht immer eine Botschaft verloren: Regers *Vivace* in Op. 65 Nr. 7 verlangt eine andere Ausgangsspannung als Straubes *Andante grazioso* und – um das andere mit originalen Metronomangaben Regers versehene Stück aus der Straube-Edition anzusprechen – Regers Tempoforderung *Andante con moto* (♩ = 112–120) für die Fughetta e-Moll aus Op. 80 spiegelt doch mehr den chromatischen Biss dieses schönen Themas als Straubes *Andante tranquillo* (♩ = 60), das diese 6/8-Fuge in ein gemächlich-sinnierendes Pachelbel'sches Ricercar verwandelt, das, wäre es eine Gehörbildungsaufgabe, man wahrscheinlich mindestens in Vierteln notieren würde. Gerade die langsamen Metronomzahlen noch langsamer zu machen, ergibt überhaupt keinen Sinn.

5. Innerhalb der Stücke schreibt Straube zahlreiche zusätzliche Tempomodifikationen durch veränderte Metronomzahlen und veränderte Tempovorschriften vor, oft im Gegensatz zu Regers Angaben und vor allem da, wo bei Reger nichts steht. Das unterbricht immer wieder Regers kontinuierlichen und völlig logischen Fluss. Würde die These stimmen, dass Straube lediglich missverständliche Angaben Regers verständlich macht, ist dies eine völlig überflüssige und ihrerseits neue Missverständnisse auslösende Maßnahme.

6. Straube verändert ebenfalls Lautstärkegrade und Vorschriften zur Manualverteilung und missachtet Regers Angaben über die Dauer von Fermaten. Auch wenn es ebenfalls nicht zum Themenkreis Tempo gehört: Selbst Regers Phrasierungsbögen werden von Straube nicht verschont.

7. Die kontinuierliche Temposteigerung in der Fuge op. 59 Nr. 6, die Reger durch eine präzise Metronomisierung von eingangs ♩ = 56 bis zum abschließenden Wert ♩ = 86, noch einmal gefolgt von der Vorschrift *assai stringendo* und einem *molto ritardando* erst ab Takt 92, wird von Straube völlig ignoriert. Er beginnt dieses Alla-Breve-Stück mit der Tempovorschrift mit ♩ = 92, was in keiner Relation zu Regers Wert steht, steigert in Takt 31 unvermittelt auf ♩ = 72 (Reger deutet durch *Stringendo-* bzw. *Crescendo-* Vorschriften jeweils eine kontinuierliche Temposteigerung an), fordert ab Takt 41 ein *un poco stringendo*, das vier Takte später abrupt in ein langsames Tempo mündet, steigert noch einmal ab Takt 54, wird dann kontinuierlich langsamer, steigert usw. Dieses Extrembeispiel ist mit der These eines metrischen Metronomverständnisses nicht einmal in einen entfernten Zusammenhang zu bringen und gerade diese Fuge ist doch das seltene Beispiel eines von Reger sogar durchmetronomisierten Orgelwerkes.

Stockmeiers Beschreibung des Straube'schen Bearbeitungsvorganges findet sich auch in Günter Hartmanns „ziemlich private[r] Abrechnung mit Straube“²⁶³ seinem Buch *Karl Straube und seine Schule: „Das Ganze ist ein Mythos“*.²⁶⁴ Vielleicht ist es mehr dieser Ort als Stockmeiers Aufsatz als solcher, der David Backus veranlasste, eine kleine Spitze gegen Stockmeier zu formulieren. Dieser habe als einer der Ersten den Tabubruch begangen, die Straube-Schule kritisch zu hinterfragen, Straubes Interpretationen von Reger-Stücken als „fast kriminell“ bezeichnet

„und dazu unglücklicherweise auch noch das Beispiel von Opus 59 Toccata und Fuge d-moll/D-Dur angeführt. Erst Straubes Ausgabe verschaffte dem Werkpaar eine Popularität, die inzwischen etwas verloren gegangen ist, seit Regers Originalversion auf neobarocken Orgeln allzuoft heruntergeschmettert wurde. Musikalisch ist Straubes Version weit überlegen.“²⁶⁵

Entsprechende Nachweise müssten erst noch erbracht werden. Als erster auf Schallplatte hat Alfred Sittard (gleichfalls persönlich mit Reger bekannt) die Toccata aus Op. 59 1927 eingespielt.²⁶⁶ In vier Minuten und dreizehn Sekunden in der Tat heruntergeschmettert, aber in Regers Originalfassung und an der großen Walcker-Orgel von St. Michaelis in Hamburg.

8. In den beiden kleinen Doppelfugen F-Dur und e-Moll aus Op. 85 ist es absolut unlogisch und Regers z. B. aus der Fuge von op. 135b klar erkennbaren Intentionen völlig zuwiderlaufend, dass Straube die jeweils zweite Fugenexposition in einem anderen Tempo beginnt und dann im Moment der Vereinigung beider Themen noch ein drittes Tempo fordert. Das kann und wird sich im Sinne Konrad Voppels als Ergebnis eines *Spieltriebes* vielleicht in jeweils modifizierter Form einstellen. Ob man diesen *Spieltrieb* allerdings vorschreiben darf?²⁶⁷

9. Straubes ganz willkürlich vorgenommenen Eingriffe in die von Reger ganz unmissverständlich angedeuteten Tempoverläufe zerstören immer wieder die ganz klar erkennbaren Proportionen jedes einzelnen Stückes.

Diese wenigen Punkte vermögen nur anzudeuten, was sich allein im Spiel der Straube-Fassungen erschließen kann (und dieses Spiel mit anschließender objektiver Beurteilung des Gehörten bleibt keinem erspart, der sich ernsthaft eine Meinung zum hier erörterten

²⁶³ David Backus, *Karl Straube und das Dritte Reich*, in *800 Jahre Thomana. Glauben – Singen – Lernen. Festschrift zum Jubiläum von Thomaskirche, Thomanerchor und Thomasschule*, hrsg. von Stefan Altner u. Martin Petzoldt, Döbel 2012, S. 282.

²⁶⁴ Siehe S. 38, Anm. 143.

²⁶⁵ David Backus, *Karl Straube und das Dritte Reich* (siehe Anm. 263), S. 294.

²⁶⁶ Sittards Grammophoneinspielungen von der Toccata d-Moll op. 59 Nr. 5 entstand im Mai 1927 (Polydor 95256), jene der Phantasie über den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott“ op. 27 von Anfang 1933 (Deutsche Grammophon 10068). Sittard und Reger waren spätestens seit 1904 miteinander bekannt (https://www.reger-werkausgabe.de/mri_pers_01296.html#bio).

²⁶⁷ Sehr drastisch erzählte mir just in diesen Tagen ein renommierter Organist über den Unterricht bei seinem nicht minder renommierten Orgellehrer, wie dieser ihm in Regers 2. Sonate gewisse Stellen bezeichnet hätte, an denen er regelmäßig einen Orgasmus bekäme ...

Problembereich bilden will²⁶⁸): der Komponistname *Max Reger* auf dem Titelblatt dieser Edition und zusätzlich eingedruckt bei deren Einleitungsstück op. 59 Nr. 5 ist irreführend, denn hier hat Karl Straube nicht Reger, sondern *nur seine* ganz eigene subjektive Interpretation dieser Musik abgebildet. Das ist als Zeugnis seiner legendären Reger-Sicht natürlich von unschätzbarem Wert, und vielleicht hat Reger zu solcherlei Verzerrungen seines doch so sorgfältig bezeichneten Notentextes sogar jeweils aus dem konkreten Hör-Moment heraus seine Zustimmung gegeben. Aber im Gegenzug hat Günter Hartmann selbstverständlich Recht, wenn er schreibt, dass es dann ebenfalls berechtigt und legitim gewesen wäre, wenn auch Walter Fischer und andere von Reger als Interpreten seiner Werke geschätzte und in ihrer von Straube abweichenden Spielauffassung von ihm legitimierte Persönlichkeiten ihre Versionen veröffentlicht hätten.²⁶⁹ Natürlich wäre es ihnen nicht gelungen, und Straubes Arm war in dieser Sache nicht zuletzt wegen seiner guten Beziehungen zum Peters-Chef Henri Hinrichsen eben der längere.

Ein biographisches Detail für das Veröffentlichungsjahr der hier zu verhandelten Reger-Ausgabe ist an anderer Stelle bereits erwähnt worden: am 11. April 1918 meldete die *Neue Zeitschrift für Musik*²⁷⁰ Straubes Wahl in das Amt des Thomaskantors, und bereits zum Jahresende war er auf der Suche nach einem Nachfolger. Mit der Übernahme des Thomaskantorates hatte er das aktive Orgelspiel eingestellt. Wenn Straubes Leipziger Dirigentenkollege Barnet Licht den Straube-Satz überliefert, „den er lachend mir gegenüber tat, als die Rede auf Orgelvirtuosen kam: Mein lieber Licht, seit ich nicht mehr öffentlich spiele, bin ich der größte Organist Deutschlands!“²⁷¹ so haben wir zum einen keinen Grund, an der Echtheit dieses Satzes zu zweifeln und müssten zum anderen aus ihm vor allem auch die große Erleichterung eines hören, der sich 1897 als neugieriger Jüngling angeschickt hatte, das Werk eines gleichaltrigen und ihm unbekanntem Komponisten zu spielen, zu dessen Propheten er dann ausgerufen wurde.

Es muss eine unglaubliche Bürde gewesen sein, als Reger- und Bachexperte zu gelten und an diesen nicht selbstgewählten Höchstmarken immer wieder gemessen zu werden.

Wenn man bedenkt, dass Straube, wenn er die Weseler Stelle nicht bekommen hätte, willens war, die Harmoniumbauanstalt seines Vaters zu übernehmen, kann man vielleicht ermessen und verstehen, warum er in seinen spärlich genug überlieferten eigenen Texten immer wieder seine Selbstzweifel thematisiert und warum diese Selbstzweifel zum Beispiel in dem großen Bericht Hans Domizlaffs eine so zentrale Rolle spielen.

Wenn mir eine persönliche Erinnerung gestattet ist: an diese Stelle gehört die Schilderung des Organisten Roland Münch, der mir wiederholt erzählte, wie ihm ein ehemaliger Straube-Thomaner bekannte, lieber unter dem Präfekten als unter Straube gesungen zu haben, weil dieser vor Auftritten stets unter so großer Spannung gestanden hätte, dass er weiß wie eine Wand gewesen sei. Sicher nur eine Fußnote, aber diese knappe Schilderung

²⁶⁸ Wenn ausnahmsweise einmal eine persönliche Bemerkung gestattet ist: meine Finger widersetzen sich in diesem Experiment ganz erheblich der Führung Straubes.

²⁶⁹ Günter Hartmann, *Karl Straube und seine Schule* (siehe S. 38, Anm. 143), S. 166.

²⁷⁰ *Kreuz und Quer. Leipzig*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 85. Jg. (1918), 14./15. Heft (11. April), S. 91.

²⁷¹ Barnet Licht, *Prof. Dr. Karl Straubes Wirken in Leipzig*, in *Leipzig. Eine Monatsschrift* 4. Jg. (1928), 10. Heft (März), S. 176.

ist ein anschauliches Bild für einen Musiker, der *rausgeht* und nicht weiß, ob er gewinnt oder scheitert, durch seinen Ruf aber zum Gewinnen verurteilt ist.

1921/22

Straube meidet Reger

In der 1903 von Richard Strauss begründeten Buchreihe *Die Musik*, die jeweils einem einzelnen Komponisten gewidmet waren, erschien ein reichlich zweihundert Seiten starkes Buch über Max Reger, herausgegeben von Karl Hasse, dessen umfangreicher Textbeitrag über Regers Leben und Werk mit rund 150 Seiten den Hauptteil der Veröffentlichung einnimmt. Auf Seite 83 findet sich eine interessante Fußnote, die wichtig scheint, wenn man über Straubes publizistischen Einsatz über Reger nachdenkt. Hasse schreibt dort:

„Über den Orgelkomponisten Reger hat Prof. Karl Straube, wie im mehrfach erwähnten Aufsatz in der ‚Gesellschaft‘, so noch ganz besonders in der ‚Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst‘ (in den Jahren 1900–1902) mehrfach berichtet. Diese Aufsätze nennt Straube seine ‚wichtigsten Artikel über Reger‘ und teilt mit, daß sie diesen mit einem Schlage als Orgelkomponisten berühmt gemacht haben. Freilich muß man wohl als das hierfür Allerwichtigste Straube’s unbeirrtes und überlegenes Spielen der Reger’schen Orgelwerke ansehen.“²⁷²

Es ist auffallend, dass Straube sich in späteren Jahren niemals ausführlich und speziell zur Orgelmusik Regers geäußert hat. Wenn Hasse ihn möglicherweise um Mitarbeit gebeten hat, dann hat Straube, wie die zitierte Fußnote nahelegt, abgelehnt und auf seine älteren Arbeiten aus den Jahren 1899 bis 1902 verwiesen. Auch am Orgel-Heft über Reger in der Reihe des Otto Halbreiter-Verlages von 1923 war er trotz anfänglicher Ankündigung als dessen Autor nicht beteiligt,²⁷³ bei seinen Welte-Philharmonie-Aufnahmen von 1922 machte er um Reger einen Bogen,²⁷⁴ und wenn man weiter zurückblättert, dann findet man in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 8. Februar 1905 die Ankündigung einer Monographien-Reihe *Deutsche Tonsetzer der Gegenwart* unter Reger zwar Karl Straube als in Aussicht genommener Autor, aber dieser Beitrag erschien ebenso wenig, wie Straube der Verfasser der umfangreichen Gesamtbesprechung der Reger’schen Orgelwerke war, die ab September 1906 zunächst im *Musikalischen Wochenblatt* erschien und dann, nach der Fusion mit dieser, in der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Der Autor war hier der bereits zitierte Roderich von Mojsisovics, eine weitere umfangreiche Arbeit über Regers Orgelschaffen, erschienen 1905 in *Die Musik*, verfasste Gustav Beckmann. Ein Beitrag über Reger, um den Reger Straube selbst gebeten hatte und an den er ihn unter anderem

²⁷² Karl Hasse, *Max Reger*, Leipzig 1921 (= *Die Musik*, Bd. 42/43), S. 83.

²⁷³ Siehe S. 79.

²⁷⁴ Interessanterweise hat Straube für die Welte-Philharmonie-Orgel Werke von Bach und Buxtehude, aber keine einzige Komposition von Reger eingespielt, anders als etwa seine Zeitgenossen Kurt Grosse oder vor allem Walter Fischer, dessen Reger-Interpretationen Regers Notentext und den gebräuchlichen. Beider Rolleneinspielungen vermitteln den Eindruck, einer ganz anderen Aufführungstradition anzugehören als (a) Regers eigenen Einspielungen und (b) Straubes Editionen oder seiner späteren Formulierung vom „seelisch bewegten Vortrag“; im Grunde haben diese frühen ‚Klangdokumente‘, zusammen mit den frühen Reger-Aufnahmen von Alfred Sittard, die heute verbreitete Tradition, Reger auf der Orgel zu spielen, eingeleitet.

mit einer Postkarte vom 29. August 1906²⁷⁵ erinnerte, wurde nie geschrieben. Beim Reger-Fest 1910 in Dortmund bat Reger Straube händeringend, für das Programmbuch einen Beitrag über sein Chorwerk *Die Nonnen* op. 112 zu verfassen, über das Orgelwerk sprach und schrieb Walter Fischer.²⁷⁶

Ein Blick in die Konzertprogramme Straubes an anderer Stelle wird zeigen, dass nach dem Erscheinen von Regers Op. 73 auch der Einsatz des *Regerspielers* Straube zurückgeht. Besonders auffällig ist hier besonders alles, was mit der neuen Orgel des Wiener Musikvereins zu tun hat. Reger war 1907 von Ferdinand Löwe aufgefordert worden, am 10. und 11. März des darauffolgenden Jahres dort die neue Rieger-Orgel zu spielen. Er schrieb darüber an Straube:

„[...] ich kann nicht, deshalb hab' soeben Eilbrief an F. Löwe geschrieben, daß er Dich engagiert; ich hab' Dich ihm denkbarst empfohlen u. würde es mich sehr freuen, wenn aus dem Engagement was würde! Da Du ja nur 1 Nummer zu spielen hättest, so bitte ich Dich dringendst, die Phantasie u. Fuge über BACH zu nehmen; das Werk ist für Wien absolut neu, und dürfte sicherlich am Besten von meinen Orgelwerken geeignet sein zur Einführung ins katholische Wien! Also wenn Dich Löwe um den Titel des Stückes fragt, dann gebe Du sicher mein BACH an – das ist sicher das Beste!“²⁷⁷

Wie die Konzertprogramme des Musikvereins eindeutig belegen, hat Straube, der im Musikverein auch als Bachdirigent (z. B. 1911 und 1917) in Erscheinung trat, dort niemals ein Werk von Reger gespielt. Von seinem ersten Auftreten 1914 bis 1918 bestritt er jährlich das jeweils einzige Orgelkonzert im Musikverein überhaupt, und seine Programme enthielten ausschließlich Werke Johann Sebastian Bachs.

1923/24

Hermann Keller übernimmt für Karl Straube

Der Organist, Pianist, Musikschriftsteller und Hochschullehrer Hermann Keller (1885–1967) war ab 1905 Schüler Regers gewesen, zunächst als Privatschüler in München, später am Leipziger Konservatorium; gegenwärtig wird er im Reger-Werk-Verzeichnis geführt als Interpret der Uraufführung von Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b.²⁷⁸ 1923 füllte

²⁷⁵ „C. F. Kahnt Nachf. schreibt mir soeben, wegen des Artikels über mich, wie ist's? Könntest Du denselben nicht baldigst dahin liefern? Bitte, gib mir darüber möglichst umgehendst Nachricht! Die Sache würde sehr, sehr eilen!“ (Postkarte Regers an Karl Straube vom 29. 8. 1906, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* [siehe S. 7, Anm. 25], S. 115).

²⁷⁶ Über die weiteren nicht realisierten Projekte, die Reger gemeinsam mit Straube realisieren wollte, informieren u. a. das *Regers-Werk-Verzeichnis* sowie die Publikationen von Michael Huber (*Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels*, siehe S. 5, Anm. 15) und Susanne Popp (*Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers*, siehe S. 64, Anm. 228).

²⁷⁷ Postkarte Regers an Karl Straube vom 7. 9. 1907, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube* (siehe Anm. 25), S. 137f.

²⁷⁸ Wie problematisch die Zuschreibung einer Uraufführung sein kann, hat Harald Strebel anhand des Klarinettenquintetts A-Dur op. 146 dargelegt; die Uraufführung (die nicht als solche ausgewiesen war) verschob sich um insgesamt um vierzehn Tage, und wer hätte gedacht, dass sie in Duisburg-Ruhrort stattgefunden hatte (Harald Strebel, *Neuerkenntnisse zu den ersten öffentlichen Aufführungen von Max Regers Klarinettenquintett*



Abbildung 8. Hermann Keller als Reger-Schüler 1910, Foto von Martin Herzfeld, Leipzig; Max-Reger-Institut.

Keller eine derjenigen publizistischen Leerstellen, die Karl Straube mit der auffallenden, aus welchen Gründen auch immer ausgebliebenen Nichtlieferung von Reger-Beiträgen hinterlassen hatte. Der Münchner Otto-Halbreiter-Verlag hatte 1920 das erste Heft einer auf sieben Teile angelegten Reihe zu diversen Max Reger betreffenden Themen herausgebracht. Als Nummer sechs wurde darin eine Arbeit *Max Reger und die Orgel* aus der Feder Karl Straubes angekündigt. Das entsprechende Heft unter der Herausgeberschaft Richard Würz' (eines weiteren ehemaligen Reger-Schülers) erschien dann 1923, allerdings verfasst von Hermann Keller. Sein herzlich-bewegendes Vorwort ist seinem alten Lehrer Straube gewidmet, ihm (er spricht Straube hier direkt an), „von dem wir lange gehofft hatten, es aus Ihrer Feder zu erhalten.“²⁷⁹ Da wir uns hier auf Tempofragen der Orgelmusik Max Regers beschränken wollen, sei die Lektüre dieser Arbeit eines Zeitzeugen um so dringender empfohlen.

In seinen Erinnerungen erklärt Keller den Unterschied zwischen einem Studium bei Reger und München und später in Leipzig. In München genoss er den wirklich privaten Unterricht Regers in einer kleinen Gruppe und schrieb 1953:

A-Dur op. 146 und deren Interpreten, in *Reger-Studien online*, Karlsruhe 2026, https://www.maxreger.info/rso/Strebel2025_Klarinettenquintett.pdf). In der Druckausgabe des *Reger-Werk-Verzeichnisses* war die Uraufführung von Op. 135b noch auf vier Tage nach Kellers Aufführung in der Stuttgarter Markuskirche datiert (die Addenda-Liste nennt nun die korrekten Uraufführungsdetails).

²⁷⁹ Hermann Keller, *Max Reger und die Orgel*, München 1923 (= Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, Heft IV), S. 3.

„Am meisten habe ich in München als Privatschüler bei Reger gelernt, besonders als er mir sein harmonisches System mit wenigen Worten so erklärte, daß mir die angeblich überladene Reger'sche Harmonik keine Probleme mehr bot. In Leipzig war es eine Massenabfütterung von 30 Schülern von sehr verschiedener Qualität an 1 oder 2 Vormittagen, bei der nur die paar wirklich Begabten etwas lernen konnten.“²⁸⁰

Schon allein diese kleine biographische Notiz und auch die persönliche Vertrautheit Kellers mit Reger und seiner Familie²⁸¹ hebt diesen in seiner Bedeutung weit über andere Zeitgenossen heraus. Dass der hochgebildete und stets neugierige Vollblutmusiker Hermann Keller von der metrischen Metronomlesetradition und ihrem vermeintlichen Umschlag in eine mathematische und die damit verbundene Notwendigkeit einer tempomäßigen Umdeutung der Werke seines geliebten Meisters nichts mitbekommen haben soll, ist schlicht unvorstellbar. Dazu wusste Keller einfach zu viel und für seine Zeit vielleicht sogar noch fast alles.

In einem Zeitschriftenbeitrag von 1954 schreibt er, die Reger-Tradition, in der er stand, bekräftigend:

„Seit Erfindung des Metronoms hat der Komponist, wenn er sein Werk selbst metronomisiert, die Möglichkeit, die Zählzeit genau und unmißverständlich anzugeben. Manche Komponisten, z.B. Brahms, haben aber darauf bewußt verzichtet, und für sie wie für die gesamte Musik von Beethoven an rückwärts bleibt das Problem der Zählzeit offen; die richtige Zählzeit zu finden, gehörte zu den Erfordernissen des Vortrags, die der Spieler selbst erfüllen mußte. In der heutigen Zeit, da man den Begriff der Werktreue oft fälschlich so auslegt, daß man sich bemüht, peinlich genau das zu spielen, was dasteht, und nichts zu spielen, was nicht dasteht, ist es notwendig, von Zeit zu Zeit auf derartige Dinge aufmerksam zu machen, die hinter den Notenköpfen stehen, aber ebenso wichtig sind wie diese selbst.“²⁸²

Für Marcel Punt ist Emanuel Gatscher (1890–1946) im Vergleich zu Hermann Keller der mehr in der Tradition stehende *Regerianer*, worüber man in Kenntnis der persönlichen Vertrautheit Kellers mit Reger und seines zugegebenermaßen vielleicht erst wieder zu erkämpfenden Rufes als unbestechlicher Musikwissenschaftler eigentlich nur lächeln kann. Gatschers Schülerschaft bei Straube und Reger am Leipziger Konservatorium ist durch Zeugnisse nicht belegt, mithin kann er kaum mehr als Zuhörer an Regers öffentlichen Analysestunden teilgenommen haben. 1922 hatte Gatscher in Bonn über die Fugentechnik Regers promoviert²⁸³ und war ab 1923 an der Akademie der Tonkunst in München tätig; erst durch die Max Reger-Gesellschaft gelang ihm der Zugang zum engeren ‚Reger-Zirkel‘. Punt macht seine Aussage, Keller wäre weniger versiert in der Reger-Interpretation und hätte den Umschwung in der Kunst der jeweils korrekten

²⁸⁰ Hermann Keller, *Max Reger – Werk und Persönlichkeit*, Vortrag in der Stuttgarter Musikhochschule, März 1953, <https://www.hermann-keller.org/content/aufsatzzeitschriftenundzeitungen/1953maxregerwerkundpersoenlichkeit.html>.

²⁸¹ Siehe z. B. Elsa Reger, *Mein Leben für und mit Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 60.

²⁸² Hermann Keller, *Takt und Zählzeit*, in *Musik im Unterricht* 45. Jg. (1954), 5. Heft (Mai), S. 131.

²⁸³ Emanuel Gatscher, *Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung*, Diss. Bonn 1922 (nicht 1924!), Stuttgart 1925.

Metronomablesung quasi verschlafen, im Wesentlichen an einem Satz in Kellers Reger-Arbeit von 1923 fest: „meist [werden] zwei Drittel des metronomisch angegebenen Tempos richtig sein.“²⁸⁴ Eine derart mathematisch festzulegende Interpretationsanweisung dürfte ihm zwar eigentlich entgegenkommen, genügt ihm als seiner These letztlich doch zuwiderlaufend aber offenbar nicht. Auf die anderen sehr wesentlichen und aus erster Hand mitgeteilten Interpretationshinweise Kellers geht er nicht ein.

1924

Emanuel Gatscher schreibt über Regers Orgelwerke

Einen ähnlich flüchtigen Umgang mit Quellentexten wie im Falle des Aufsatzes Walter Fischers von 1905 muss man Punt auch in Bezug auf die Behandlung von Gatschers längerem Text *Einige Bemerkungen zum Studium Regerscher Orgelwerke* von Emanuel Gatscher vorwerfen.²⁸⁵ Dieser Text, sozusagen ein Nebenprodukt seiner Dissertation, deren Druckfassung Karl Straube gewidmet ist, umfasst annähernd vierzehn Spalten, und auch hier löst Punt lediglich eine kleine Passage zur Illustrierung der These vom Straube-Code aus einem großen Zusammenhang heraus.

Gatscher unterscheidet ganz im Sinne seines Meisters Straube den Orgelspieler, für den die Schwierigkeiten Reger'scher Werke lediglich Prüfsteine der eigenen Virtuosität, also letzten Endes bloßer Selbstzweck sind, vom Organisten, der Reger wirklich im letzten Sinne verstanden hat. Er schildert, wie Straube eine Spieltradition für Reger geschaffen hat, die nach wie vor Gültigkeit habe. Über den Vortrag der kleineren Orgelwerke Regers bemerkt er: „Die kleinen, ungemein schwierigen Charakterstücke für Orgel – sie sind zum größten Teil der Öffentlichkeit unbekannt – stellen den Regerinterpreten vor Aufgaben, die in wesentlichen Punkten von denen der Monumentalwerke abweichen.“

„Diese Orgelstücke sind in ihrem Stimmungsgehalt so überaus differenziert, daß sie unter einer robusteren Behandlung in ein Nichts zerfließen oder unerträglich werden. Gerade sie verlangen eine völlige Hingabe an den Komponisten, ein restloses Sichversenken in das Dämmerlicht der Stimmung, die vollständige Beherrschung der melodischen Sprache Regers – sie verlangen aber auch den Mut zur Überwindung ästhetischer Bedenken, wenn es gilt, den unheimlichen Ausbrüchen Regerscher Dämonie eine der inneren Erlebnisintensität adäquate Ausdrucksform zu geben.“²⁸⁶

In einem deutlich abgesetzten neuen Absatz folgt dann eine Bemerkung über das Tempo bei Reger, dem Punt einen weiteren und fast den Hauptbeweis seiner These entnimmt. Gatscher schreibt:

„Schließlich noch einige Bemerkungen über das Zeitmaß. Die Regerschen Tempobezeichnungen konnten zu Mißverständnissen führen, die in ihrer katastrophalen Auswirkung kaum auszudenken sind. Straubes

²⁸⁴ Hermann Keller, *Max Reger und die Orgel*, (siehe Anm. 279), S. 81.

²⁸⁵ Emanuel Gatscher, *Einige Bemerkungen zum Studium Regerscher Orgelwerke*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 4. Heft (1924), S. 2–8, erschienen zum Dresdner Max Reger-Fest im November 1924.

²⁸⁶ Ebenda, S. 6f.

Interpretation hat von vornherein Klarheit geschaffen, die Tempofrage führt kaum mehr zu einer folgenschweren Verwirrung, weil die Notationsgrundlage erkannt ist.²⁸⁷

Die zeitliche Nähe des Gatscher Aufsatzes von 1924 zu Straubes Reger-Ausgabe von 1919 scheint für Punt der Beweis, dass Gatscher sich auf diese Edition bezieht. Aber weder sagt Gatscher dies, noch legt sein Text dies nahe. Im Gegenteil: der Abschnitt, in dem Gatscher über die in der Straube-Ausgabe enthaltenen kleineren Stücke spricht, ist eindeutig zu Ende, und Gatscher handelt als völlig neuen Punkt die Tempofrage ab.

Überdies wäre es angesichts des eklatanten Missverhältnisses von metronomisierten und nichtmetronomisierten Stücken völlig verfehlt, Gatschers Wortwahl *Tempobezeichnungen* auf die spärlichen Metronombezeichnungen beziehen zu wollen. Vor allem aber sagt Gatscher, Straubes Interpretation hätte „von vornherein“ Klarheit geschaffen. Das bedeutet: *seitdem* Straube in der ihm eigenen subjektiven Art und Weise als Regerinterpret an die Öffentlichkeit getreten ist und nicht erst seit der Ausgabe von 1919. Völlig ohne Erklärung lässt Punt seine Leser dann mit der Behauptung, Gatscher sei eben mehr in der metrischen Metronom-Lese-Tradition verhaftet gewesen als Keller und hätte deshalb auf eine weitere Erklärung seines Begriffes *Notationsgrundlage* verzichten können. Er schreibt:

„Reger used double-beat metronome notation until about 1908. That many organ works by Reger are generally considered so inaccessible could partly be explained by the fact that many of today’s organists (try to) perform Reger’s music at twice his intended tempo. With respect to this, Emanuel Gatscher’s concern that ‚Reger’s tempo indications could lead to misunderstandings, which, in their catastrophic effect, are barely imaginable‘²⁸⁸ appears to be justified.²⁸⁹

„Although even Straube and Fischer – and, thus, other organists as well – employed double-beat metronome notation until the early 1900s [...], awareness of Reger’s use of double-beat metronome notation was lost soon after Reger’s death in 1916. Hermann Keller, a student of Reger and Straube, appears to have been unfamiliar with Reger’s use of double-beat metronome notation, as, in 1923, he recommends a tempo of $\downarrow = 88$ instead of $\downarrow = 106$ for measure 133 of the – B-A-C-H fugue.²⁹⁰ According to him, in most of Reger’s organ works – two thirds of the metronomically indicated tempo will be correct²⁹¹.²⁹²

Unmittelbar an den Satz mit der *erkannten Notationsgrundlage* schließt Gatscher folgendes an:

„Aber für den Regerinterpreten wird die Wahl des Zeitmaßes immer wieder aktuell. Die Gefahr des einen Extrems, zu dem Regers Angaben und das Notenbild²⁹³ verleiten, die Übernahme des Tempos, ist zwar in den wichtigsten Punkten überwunden, aber das andere Extrem, die Verschleppung des Zeitmaßes, ist sicherlich kein kleineres Übel. Die Tempobezeichnungen Regers, ‚vivacissimo‘ und ‚adagissimo‘, sind zum Beispiel

²⁸⁷ Ebenda, S. 7.

²⁸⁸ Emanuel Gatscher, *Einige Bemerkungen zum Studium Regerscher Orgelwerke* (siehe Anm. 285), S. 7.

²⁸⁹ Marcel Punt, *The Straube Code* (siehe S. 2, Anm. 3), 2. Aufl. 2015, S. 19.

²⁹⁰ Hermann Keller, *Max Reger und die Orgel* (siehe Anm. 279), S. 52f.

²⁹¹ Ebenda, S. 81.

²⁹² Marcel Punt, *The Straube Code* (siehe Anm. 3), 2. Aufl. 2015, S. 22.

²⁹³ Karl Straube, *Max Reger: Orgelkompositionen* (siehe S. 5, Anm. 16), S. 114–116.

weniger eine Angabe der ‚Schnelligkeit‘, sondern mehr Ausdrucksbezeichnungen im Sinne einer starken inneren Erregung oder einer starken Entspannung. Wenn Reger rasche Tempobezeichnungen vorsezt, so wird sich die Wiedergabe in vielen Fällen in einem innerlich erregten Zeitmaß, also in einem ‚agitato assai‘ bewegen müssen, während seine langsamen Tempobezeichnungen mehr als ‚molto espressivo‘, als ein ruhiges, aber niemals träges Fließen zu nehmen sind.⁴²⁹⁴

Erneut fragt man sich, warum Gatscher und die anderen „Erklärer“ des Reger’schen Notenbildes so viel Mühe darauf verwenden, den italienischen Tempobezeichnungen Regers nachträglich einen Sinn und eine Rechtfertigung zu geben und an keiner Stelle die angeblich so viel missverständlicheren Metronomangaben Regers zurechtrücken. Wir wissen es: weil es angesichts ihres spärlichen Vorhandenseins hier nichts zurechtzurücken gab.

Und ein Letztes zu Gatscher: wenn er die Tempoverschlepper bei Reger tadelt, nennt er Straube zwar nicht beim Namen, aber angesichts der Besprechung der Reger-Ausgabe von 1919 haben wir gesehen, dass Straube unzweifelhaft zu den Tempoverschleppern gerade auch bei langsamen Passagen gehörte. Wie aber konnte Gatscher beides tun: die Tempoverschlepper tadeln und die Edition des Tempoverschleppers Straube als untadelnswert hinstellen?

Wenn wir uns das Schrifttum über Straube ansehen, dann fällt auf, dass es Autoren gibt, die stets die enge Verbindung Straubes zu Reger betonen und bewusst oder unbewusst suggerieren, dass nur Straubes Reger-Interpretation eine Interpretation im Sinne des Komponisten sei. Zu ihnen gehören zumeist Schüler oder Enkelschüler Straubes, und es ist, so wird aus dem Max-Reger-Institut berichtet, immer wieder auffallend gewesen, wie (negativ) voreingenommen diese Organisten sich häufig Regers originalem Notentext (sprich den einzig definitiv autorisierten Erstdrucken) gegenüber gezeigt haben. Wir haben oben aber gesehen, dass sich schon früh eine von Straube unabhängige Reger-Tradition etablierte. Vermutlich gehören in diesen Kreis Virtuosen wie Gustav Beckmann, Karl Beringer, Gerard Bunk, Otto Burkert, Hermann Dettmer, Walter Fischer, Paul Gerhardt, Bernhard Irrgang, Hermann Keller oder Alfred Sittard.

Und es gab Straube-Schüler, die die Straube-Auffassung in Teilen übernahm und mit eigenen Ansätzen verknüpften. Fritz Heitmann wäre hier zu nennen, aber auch Hanns Ander-Donath (1898–1964) oder sogar Günther Ramin und Heinz Wunderlich.

Über Ander-Donaths Verhältnis zu Straubes Reger-Auffassung schrieb dessen Frau:

„Karl Straube legte Gewicht auf jeden Ton. Er wählte die Tempi bewusst langsam, um so jedem Ton die ihm eigene Bedeutung zukommen zu lassen. Besonderen Wert maß Straube auch den exakt eingetragenen Fingersätzen bei. Dies alles hatte unter Einhaltung der musikalischen und musikantischen Darbietung zu geschehen. Johannes blieb dem in diesen Jahren Gelernten Zeit seines Lebens treu. Er trennte sich später lediglich in der Auffassung über die Tempi von seinem Lehrer.“⁴²⁹⁵

²⁹⁴ Emanuel Gatscher, *Einige Bemerkungen zum Studium Regerscher Orgelwerke* (siehe Anm. 285), S. 7.

²⁹⁵ Elvira Ander-Donath, *Ein Leben für die Musik. Erinnerungen an Hanns Ander-Donath, den letzten Organisten der Dresdner Frauenkirche*, Leipzig 2002, S. 19.

Besonders an den beiden großen Reger-Einspielungen Ander-Donaths (Opp. 27 und 52 Nr. 2²⁹⁶) lässt sich das noch heute klingend nachvollziehen. Von einem „eintönigen Dahinschleichen der Einleitung“, die der Rezensent an Straubes Berliner „*Wachet auf*“-Aufführung von 1906 bemängelte, ist hier nichts zu merken. Und bei einer Spielzeit von 15 Minuten, in der Ander-Donath das Stück absolviert, hätte er sicherlich auch nicht von einer „maasslosen Länge“²⁹⁷ gesprochen.

Über den Straube-Schüler Günther Ramin schrieb der Dirigent Dietrich Knothe (1929–2000), der Thomaner unter Ramin gewesen war:

„Ramin hatte also den besten Lehrmeister – war jedoch eine viel zu eigenwillige Persönlichkeit, um nur zu übernehmen. Mag von Puristen – vor allem in Bezug auf die letzten Lebensjahre des Meisters – allerlei gegen Ramins großzügiges Bachspiel auf der Orgel eingewandt werden – seine Reger-Interpretationen waren einmalig. [...] Eine gewisse derb zupackende, rhapsodische Art im Forte zu spielen- und auf der anderen Seite größte Delikatesse, ja Versenkung im Piano, machten Regers komplizierte Verflechtungen transparent und damit plausibel. Natürlich trug dazu die herrliche Sauer-Orgel (der Leipziger Thomaskirche) entscheidend bei – ein romantisches Orgelwerk voller Kraft, Zartheit und Geschmeidigkeit. [...] Für den undogmatischen Ramin war nicht die Orgel entscheidend, auf der gespielt wurde, sondern der Geist, in dem gespielt wurde. Stets warnte er vor ‚profilloser Sachlichkeit in der Interpretation‘, die, nach seinen Worten, den ‚lebensprühenden Barockgeist abtötet und zu einer Totenmaske prägt, anstatt den heißen Atem und die zwingende Kraft musikalischen Geschehens spüren zu lassen.‘ [...] Auf ein paar falsche Töne kam es ihm nicht an, wenn nur das Gesamtbild stimmte.“²⁹⁸

1926

Adolf Busch spielt Regers Violinkonzert

Auch der kenntnis- und einflussreiche Münchner Musikkritiker Alexander Berrsche (1883–1940) gehörte zum Münchner Regerkreis: neben seinem Jurastudium war er Regers Schüler an der Königlichen Akademie der Tonkunst. Neben den Schilderungen von Regers Klavierspiel sind besonders seine Rezensionen von Reger-Aufführungen durch andere Interpreten interessant, denn stets misst er die zu besprechende Interpretation an seiner eigenen Regerkenntnis.

„Der Geiger N. N.²⁹⁹ interpretierte den Solopart mit der ihm eigenen tiefbeseelten Art, die einen auch dann hinreißt, wenn man da und dort einige untertänige Skrupel hat. Sein Höhepunkt war, wie immer, der langsame Satz. Seine Kunst, die Fülle und Süßigkeit jedes einzelnen Momentes auszukosten, ermöglicht ihm eine Breite

²⁹⁶ Die Einspielungen entstanden vermutlich am 6. März bzw. 25. Januar 1944 an der Silbermann/Jehmlich-Orgel der Frauenkirche Dresden für die Berliner Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, CD-Veröffentlichungen *Ars Vivendi* 2100223/Berlin Classics 0094102BC bzw. MCT (ohne Bestellnummer, 1998). Freundliche Datierungsauskunft von Jörg Wyrchow, Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt a. M.

²⁹⁷ Hugo Leichtentritt, *Konzert* (siehe S. 33, Anm. 125).

²⁹⁸ Dietrich Knothe, Begleittext zur Eterna-Schallplatte *Ein Orgelkonzert mit Günther Ramin*, Berlin 1972 (Eterna 8 20 294).

²⁹⁹ Man darf annehmen, dass Berrsche hier einen Auftritt Adolf Buschs rezensiert, der Regers Violinkonzert mit dem Bayerischen Staatsorchester unter der Leitung Rudolf Krasselts am 15. November 1926 im Münchner Odeon spielte. Zu Regers Verblüffung hatte Busch ihm das Konzert bereits als 16jähriger Student auswendig vorgespielt, es unter Regers Leitung später einige Male öffentlich vorgetragen und 1938 eine eigene „ausgelichtete“ Orchesterfassung vorgelegt.

des Zeitmaßes, an die wir heute gar nicht mehr gewöhnt sind. Dieser Adagio-vortrag, wie ihn noch Wagner mit eindringlicher Beredsamkeit gelehrt hat, setzt ein höchstes Ausdrucksbedürfnis voraus, das gewissermaßen zu jedem Tone sagen möchte: ‚Verweile doch, du bist so schön‘. Man kann dagegen mit einem gewissen Recht einwenden, daß durch solches Musizieren, das sich mit einer fast schmerzlichen Innigkeit an den Augenblick klammert und ganz der seligen Gegenwart hingegeben ist, die Perspektive eines Werkes gefährdet werde. Ich verstehe dieses Bedenken, aber ich teile es nicht. Mir ist jede Breite recht, solange sie sich durch natürlichen Ausdruck legitimiert, und mancher wird sich gleich mir mit Heiterkeit und Rührung erinnern, wie oft Reger beim Vortrag eigener Werke, die er mit ‚mäßig‘ oder ‚ruhig fließend‘ bezeichnet hatte (nicht ohne der Sicherheit halber noch in Klammer und mit einem Ausrufungszeichen hinzuzusetzen: ‚ja nicht schleppend!‘), ein Tempo anschlug, das man beim besten Willen nur ‚molto adagio‘ nennen konnte, und wie doch immer dieses wirkliche, lebendige Tempo überzeugender und richtiger gewirkt hat als das vorgeschriebene.³⁰⁰

Fritz und Adolf Busch gehörten zu den wichtigsten Interpreten Regers und hatten beide mit ihm konzertiert. Darum dürfen wir wohl auch bei beiden eine umfassende Kenntnis des Gesamtwerkes voraussetzen. Von dem künstlerischen Gleichklang mit Fritz und Adolf Busch war Reger immer wieder begeistert, nannte er sie doch nicht ohne Grund „meine beiden musikalischen Säuglinge“³⁰¹ die mit ihm die Aufführungstradition der Musik Regers ‚aufgesogen‘ hatten.

Auch Marcel Punt zitiert aus dieser Rezension Berrsches, losgelöst vom Kontext der konkreten Aufführung allerdings nur den Schlusssatz über Reger überraschende Temporeduktionen. Auch sie sind ihm selbstverständlicher Beweis seiner These. Vor allem der Regerkenner Berrsche hätte auf ein Missverhältnis zwischen Tempobezeichnung bzw. Metronomzahl³⁰² und Interpretation verweisen können, schildert hier aber lediglich die überzeugende langsame Wiedergabe eines langsamen Reger-Satzes. Oft genug findet sich in Rezensionen von Regers Spiel der Hinweis, dass nur er es vermochte, seine getragenen Sätze übermäßig verlangsamt zu spielen, ohne sie langweilig erscheinen zu lassen. Und wenn er hinter langsamen Tempobezeichnungen so häufig vermerkt *doch nicht schleppend*, dann sicher auch deshalb, weil er oft genug erleben musste, dass mancher seiner Interpreten diese Kunst nicht beherrschte.

Fritz Busch besaß den ersten Korrekturabzug von Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b und hatte sich darauf vermerkt: „3. 5. 16 in Jena mit Reger am Klavier gespielt. F. B.“³⁰³ Von Regers „*Morgenstern*“-Phantasie fertigte er 1937 eine Bearbeitung für Orchester an. Mit dem Stockholmer Konzertvereinsorchester hat sich ein Mitschnitt von 1949 erhalten,³⁰⁴ bei

³⁰⁰ Alexander Berrsche, Konzertkritik zum 15. 11. 1926, in *Münchener Zeitung* vom November 1926, zitiert in ders., *Trösterin Musica. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942, S. 719.

³⁰¹ Vgl. beispielsweise Alexander Becker, „*Meine beiden musikalischen Säuglinge*“: Adolf und Fritz Busch, in *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger - sein Schaffen - seine Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe* in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, S. 250–257.

³⁰² Im Falle des II. Satzes aus dem Violinkonzert *Largo con gran espressione*, ♩ = ungefähr 40–46.

³⁰³ Max Reger, Phantasie und Fuge d-Moll op. 135b, Erster Korrekturabzug, Max Reger-Institut: Mus. Kf. 012, S. 3.

³⁰⁴ Veröffentlicht auf der 2012 in Kooperation mit dem Max-Reger-Institut entstandenen CD des Labels Guild Music GHCD 2372.

dem die Fuge in 3:39 absolviert wird, wobei das Anfangstempo bei $\text{♩} = 170$ liegt. Auch Fritz Busch hat darüber berichtet, wie Reger als Pianist und Dirigent seine Fugen überraschend langsam begann und das Tempo dann im weiteren Verlauf dann kontinuierlich steigerte. In dieser Aufnahme übernimmt er diesen Brauch nicht. Auch Günther Ramin geht in seiner Aufnahme aus Thomaskirche durchgängig zügig zu Werke.³⁰⁵

Die Tempi in Fritz Buschs vermutlich 1919 entstandenen leider nur fragmentarischen Einspielung (Thema und Variationen I, VI und VII, leider nicht die Fuge) der *Mozart-Variationen*³⁰⁶ weichen von Regers Metronomangaben ab: zweimal spielt er erheblich schneller, zweimal merkbar unter dem angegebenen Wert.

1927

Karl Straube dirigiert die Kunst der Fuge

Das legendärste Beispiel für die oft überaus breiten Tempi des Dirigenten Straube ist sicherlich die von ihm geleitete Uraufführung von Wolfgang Graesers Orchesterfassung von Bachs *Kunst der Fuge* am 26. Juni 1927 in der Leipziger Thomaskirche. Alfred Heuß berichtete darüber in der *Zeitschrift für Musik*:

„Von der sich als falsch erweisenden Annahme ausgehend, daß das Werk eine Dauer von vier Stunden beanspruche, hat man es in zwei Teile geteilt und begann am Sonntag nachmittag um 3 Uhr und kam um 8 Uhr abends wieder zusammen; der erste Teil dauerte aber nur etwa einundeinhalb, der zweite eine Stunde. [...] Das Ergebnis der Aufführung nach dieser Seite hin ist nun auch darin zu suchen, daß das Werk die Dauer eines gewöhnlichen Konzertes nicht überschreitet, somit für das Konzertleben ohne weiteres gewonnen werden kann.“³⁰⁷

Da es hier keine Aufführungstradition gab, erschien es dem Rezensenten nicht ungewöhnlich, dass ein Werk, das heute gelegentlich sogar in Aufführungsdauern von unter 80 Minuten geboten wird, *nur* zweieinhalb Stunden dauerte.

1938

Straube als Reger-Herausgeber III

1938 erschien im Leipziger Verlag C. F. Peters mit der Choralphantasie über „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ op. 27 noch einmal Orgelmusik Regers in einer gravierenden Umgestaltung durch Karl Straube (siehe Abb. 9a/b, S. 88–89). Ein zentraler Grund für die Neuedition war sicher, dass der Verlag Rob. Forberg 1934 von J. Rieter-Biedermann/C. F. Peters übernommen worden und ein Neustich aus drucktechnischen Gründen nicht zu vermeiden war.³⁰⁸

³⁰⁵ Phantasie über den Choral „*Wie schön leucht't uns der Morgenstern*“ op. 40 Nr. 1, gespielt von Günther Ramin an der Sauer-Orgel der Thomaskirche zu Leipzig (Aufnahme nicht genau datiert), auf CD veröffentlicht auf Ars Vivendi 2100202.

³⁰⁶ Veröffentlicht auf der 2011 in Kooperation mit dem Max-Reger-Institut entstandenen CD des Labels Guild Music GHCD 2371.

³⁰⁷ Alfred Heuß, *Bachs 'Kunst der Fuge' in der Leipziger Thomaskirche. Die Leipziger Bachfeier am 25. und 26. Juni*, in *Zeitschrift für Musik* 94. Jg. (1927), 7./8. Heft (Juli/August), S. 418.

³⁰⁸ Regers weitere bei Rob. Forberg erschienen Werke waren das Lied *In der Frühe* WoO VII/41, die Klavierstücke opp. 24 und 26 und die verhältnismäßig selten gespielte Phantasie und Fuge c-Moll op. 29 für Orgel. Eine Übernahme von Op. 29 in das Verlagsprogramm von C. F. Peters erfolgte um 1940.

Im Zuge der Vorbereitung dieser Ausgabe schrieb der Verlag am 20. Juni 1938 an Straube:

„Da Sie uns – wie Sie seinerzeit mitteilten – binnen kurzem das Vorwort zu Regers Op. 27 zusenden wollen und in diesem auch mit einigen Worten das Metronom-Problem bei Max Reger zu streifen beabsichtigen, möchte ich es nicht unterlassen, Sie von nachstehender Notiz in der soeben erschienenen Juni-Nummer der MUSICAL TIMES zu unterrichten.“³⁰⁹

Der Hintergrund dieses Hinweises ist der Umstand, dass Straubes *Benedictus*-Bearbeitung von 1912 in England dergestalt für Verwirrung gesorgt hätte, dass Orgelprüfungskandidaten vor der Originalausgabe von Op. 59 gewarnt und aufgefordert würden, aus der im Vereinigten Königreich nunmehr einzig anerkannten Ausgabe, nämlich derjenigen Karl Straubes zu spielen (die „differs considerably“ von der Originalausgabe): „Any candidate who happens to possess the older edition of the whole twelve pieces (No. 3008b in Peters) should be warned about this.“ Im Übrigen sei es jetzt in Deutschland üblich „to play Reger much, much more slowly, even in the slow movements.“³¹⁰

Wichtig an diesem Vorgang ist die Chronologie: Zunächst gibt es den Plan, Op. 27 in einer Neuausgabe Straubes herauszubringen. Ein detaillierter Briefwechsel zwischen Verlag und Herausgeber ist nicht erhalten. Indirekt lässt sich aber rekonstruieren, dass Straube dem Verlag zugesagt hatte, sich im Vorwort auch dem *Metronomproblem* bei Reger zu widmen. Am 20. Juni 1938 erinnert der Verlag Straube an diese Zusage und unterstreicht deren Dringlichkeit mit besagtem Hinweis auf die Problematik des Tempos im *Benedictus* op. 59 Nr. 9. Da hatte man sich auf einen Hinweis zu Tempofragen aber schon längst verständigt und die Notenausgabe war vermutlich bereits gestochen. Straubes Vorwort ist mit „Leipzig, Juli 1938“ datiert. Bezeichnenderweise äußert er sich dort trotz der Verlagsbitte weder zu Tempo- oder Metronomfragen. Ein Beweis für unterschiedliche Lesarten von Metronomwerten ist dieser Vorgang nicht, denn er stellt uns vor mehr Fragen als er Antworten zu geben vermag.

Das beginnt bereits mit dem Versuch der genauen Deutung des Wortes *Metronomproblem*. Für den konkreten Fall von Regers erste Choralphantasie op. 27 gibt es ein solches Problem nicht, denn das Werk erschien unmetronomisiert und ist, was die Tempobezeichnungen angeht, denkbar übersichtlich gegliedert: Abschnitte im Anfangstempo *Allegro vivace (ma pomposo)* werden regelmäßig von mit *Meno mosso* bezeichneten Episoden unterbrochen, erst in den letzten 8 Takten gibt es ein *Ritardando*.

Insofern stellt sich die Frage, warum sich Straube ausgerechnet im Vorwort zu diesem Werk zum *Metronomproblem* hätte äußern sollen.

³⁰⁹ Brief des Verlags C. F. Peters an Karl Straube vom 20. 6. 1938; Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Akten C. F. Peters, zitiert nach Marcel Punt, *The Straube Code* (siehe S. 2, Anm. 3), 1. Aufl. 2007, S. 6, 2. Aufl. 2015, S. 8, 3. Aufl. 2025, S. 29.

³¹⁰ Archibald Farmer, *The F. R. C. O. Test-Pieces (July 1938 and January 1939 Examinations) (Continued)*, in *The Musical Times* 79. Jg. (1938), Nr. 1144 (Juni), S. 449.

Vorbemerkung:

Unter Org. Pl. verstehe ich „Volles Werk“ mit sämtlichen Coppeln.

Phantasie

über den Choral:

„Ein' feste Burg ist unser Gott.“

Max Reger, Op. 27.

Org. Pl.

Manual.

Pedal.

Allegro vivace. (ma pomposo)

(Copp. II, III)

I.M.

ff

I.M. Ein' (F. Promp. 8^o) (Fos. 16^o)

f-s - - te Burg ist un - - ser

II. Man.

ff alle 8' 4' 2'

Gott, ein' gu - - te

Org. Pl.

I. Man.

W- hr und Waf - - fen.

Abbildung 9a/b. Max Reger, Phantasie über den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott“ op. 27 in den Ausgaben Rob. Forberg 1899 (Originalausgabe, Verlagsnummer 5278), S. 2

Seinem lieben Freunde Karl Straube
PHANTASIE
über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“

1

Handregistrierung

I 16' 8' 4' 2' Grundstimmen
Gemshorn 8'
Rohrflöte 4'

II Quintaton 8'
Gedackflöte 8'
Nachthorn 4f'
Sesquialtera 2 fach
M.K. III/II

III Gemshorn 8'
Lieblich Gedackt 8'
Quintaton 8'
Farriflöte 4'

Pedal Oktavstab 8'
Gedackflöte 4'
Nachthorn 4'
Nachthorn 2'

Zweite freie Kombination(I)

I 16' 8' 4' Grundstimmen
Flachflöte 2', Quinte 2 3/4

II 8' 4' 2' Grundstimmen
Scharff 3-5 fach

III 8' 4' 2' Grundstimmen
Aliquote, gemischte Stimmen,
Oboe 8'

Pedal 16' 8' 4' 2' Grundstimmen
Mxtrn 6 fach Trompete 8'
Alle M.K.
P.K. II

Dritte freie Kombination(I)

I und **II** 8' 4' Grundstimmen
III 8' 4' 2' Grundstimmen
Oboe 8'

Pedal 16' 8' Grundstimmen
M.K. III

Vierte freie Kombination

III Lieblich Gedackt 8'
Gemshorn 8'

Pedal Lieblich Gedackt 16'
P.K. III

Max Reger, Op. 27
(1878-1916)

Allegro vivace (ma pomposo)

Manual

Tutti

mf

Pedal

1. Komb.

mf

Ein

se piace ottava sopra

II 1 2 1 5

Gott,

un - ser

Burg - ist

fe - ste

un - ser

Gott,

Copyright 1938 by J. Rieter-Biedermann, Leipzig
Edition Peters Nr. 4440
11380

und in der Einrichtung Karl Straubes J. Rieter-Biedermann / C. F. Peters 1938 (Edition Peters 4440), S. 1.

Und was er dann schreibt, geht in eine ganz andere Richtung. In dem bereits erwähnten Basler Konzert von 1903 hatte Straube in Anwesenheit des Komponisten Regers große Orgelwerke opp. 27 und 57 auf der großen, 1857 eingeweihten Orgel von Friedrich Haas gespielt, einem Schüler Eberhard Friedrich Walckers. Das Instrument hatte 64 Register, verteilt auf drei Manuale und Pedal mit mechanischer Traktur. Auf dem vierten Manual waren lediglich vier Stimmen des III. Manuals spielbar. Einigen wenige Aliquoten und tiefliegende Mixturen stehen zahlreiche Stimmen vor allem in Acht-Fuß-Lage gegenüber. Als Straube es 1903 spielte, war es, obgleich noch nicht einmal fünfzig Jahre alt, sehr störanfällig, deshalb hatte Straubes Schüler Adolf Hamm 1908 seinen Eintritt in das Amt des Münsterorganisten von einer gründliche Renovierung und Erweiterung des Instrumentes abhängig gemacht.

Straube berichtet in Briefen und auch im Vorwort zu seiner Neuausgabe von Op. 27, dass Reger zu seiner Basler Einrichtung und Interpretation seine Zustimmung gegeben habe:

„Diese Ausgabe der Phantasie für Orgel über den Choral ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ von Max Reger findet für ihre von der Originalfassung abweichenden Vortragsbezeichnungen Rechtfertigung in der Tatsache, daß der Komponist dies frühe Werk seines Schaffens in einer nach gleichen Grundsätzen gestalteten Wiedergabe anlässlich der deutsch-schweizerischen Tonkünstlerversammlung vom Jahre 1903 im Münster zu Basel auf der noch nicht umgebauten älteren Orgel der Kirche gehört hat. Seine Zustimmung zu dieser Auslegung der Vortragsangaben und zu den wenigen Änderungen in der Fassung des Notentextes hat er nicht nur wiederholt im Gespräch, vielmehr auch dokumentarisch niedergelegt³¹¹ durch die Widmung der fis-moll-Variationen über ein eigenes Thema (Op. 73) an den damaligen Interpreten seines Opus 27. Die Neuausgabe will einen Nachweis dafür erbringen, wie Regers Schaffen für die Orgel darstellbar sein kann auf einem Instrument, das der Überlieferung aus der klassischen Zeit des Orgelbaus angehört, das aber keinerlei Eignung besitzt für die Nachbildung von Klängen, entnommen dem Orchester der musikalischen Romantik und beeinflusst durch die Fülle der dynamischen Möglichkeiten, die diesem Klangkörper innewohnen. Um das gesetzte Ziel zu erreichen, mußten die von dem Komponisten eingezeichneten ineinander übergehenden Veränderungen in der Tonstärke durch eine in Gegensätzen sich auswirkende Terrassendynamik umgedeutet werden. Solche Vereinfachung gibt dem Formenbau der Phantasie stärkere Fügung und der erzielte Gesamteindruck – schlicht und in sich abgeschlossen – läßt die inneren Beziehungen der Regerschen Kunst zu dem Schaffen der Meister aus den vergangenen Zeiten der deutschen Orgelkunst offenbar werden.“³¹²

Der von Straube geschilderte Zusammenhang zwischen seiner Basler Interpretation von Op. 27 und der zum Dank erfolgten Widmung von Op. 73 als schriftliche Legitimation dieser Interpretation ist vorgeschoben. Straube hatte Reger um ein größeres Orgelwerk ohne Choralbezug gebeten, mit dem er auch in katholisch geprägten Gegenden auftreten konnte. Vor allem darauf bezieht sich Regers Widmung *Karl Straube zur Erinnerung an den 14. Juni 1903*. In einem Brief an Hans Klotz hat sich Straube 1944 dann auch in diesem Sinne geäußert:

³¹¹ Explizite schriftliche Äußerungen Regers zu Straubes interpretatorischen Eingriffen 1903 sind nicht bekannt, auch hat Straube solche nicht in der von ihm auszugsweise aufbewahrten Korrespondenz mit Reger überliefert.

³¹² Karl Straube, *Vorwort*, in Max Reger, *Phantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ op. 27*, Neuausgabe von Karl Straube, Leipzig 1938 (Edition Peters 4440), S. ii.

„In Basel habe ich dann Max Reger gebeten, mir ein Orgelwerk ohne Bezugnahme auf evangelische Choräle schreiben zu wollen, damit ich in vorwiegend katholisch orientierten Städten ein nicht kirchlich gebundenes Stück für mein Programm hätte, und schlug ihm als Form Variation und Fuge über ein eigenes Thema vor. Das ist die Entstehungsgeschichte von op. 73 und die Lösung des Rätsels der Widmung.“³¹³

Auch Regers uneingeschränktes Lob für Straubes Basler Interpretation von Opp. 27 und 57 könnte in Zweifel gezogen werden, wenn man aus einer Postkarte Regers vom 24. Juni 1903 an Theodor Kroyer erfährt, dass die Münster-Orgel „der ‚Schrecken‘ der Schweizer Organisten u. gänzlich veraltet“³¹⁴ sei und es sogar einem Karl Straube nicht möglich gewesen sei, seine beiden Werke klar zu spielen.

„Thatsache ist, daß die Orgel in jeglicher Beziehung gründlichst veraltet ist, eine Mechanik besitzt, welche das Spiel auf Org. Pl. zu einer wahren physischen Anstrengung macht, die Disposition derart ist, daß die Orgel in den 8' u. 4' Registern ohne Klangcharakter ist, plötzlich nach Hinzunahme der 2' u. Mixturen übermäßig u. nicht edel ‚schreit‘, so daß der einigermaßen Sachverständige allein schon aus der Disposition auf ein sehr hohes Alter der Orgel schließen kann! Kurzum: man hat in Basel einen umgehenden Umbau der Münsterorgel beschlossen, bei dem Herr Straube u. ich als Sachverständige dabei sein sollen.“³¹⁵

Betrachtet man die Disposition der Basler Haas-Orgel, wird man sich – auch wenn natürlich in erster Linie ein Höreindruck den Beweis liefern müsste – vor allem Straubes Beurteilung, dass sie „keinerlei Eignung besitzt für die Nachbildung von Klängen, entnommen dem Orchester der musikalischen Romantik“,³¹⁶ nicht anschließen können. Was der Orgel in der Hauptsache fehlte, waren Schweller, Walze und freie Kombinationen, mit denen man Regers Crescendo- und Decrescendo-Vorschriften hätte realisieren können. Diese halten sich in der frühen Choralphantasie allerdings in erstaunlichen Grenzen, so dass Regers Kritik wohl eher einer mangelhaften Umsetzung seiner Interpretationsforderungen in Op. 57 gegolten hat. Vielleicht war dies auch zumindest einer der Gründe für die harsche Louis-Kritik.³¹⁷

Zu Straubes Registerangaben auf Seite 1 soll wenigstens angemerkt sein, dass ihm hier keine konkrete Disposition vorschwebte: eine Oboe 8' im III. Manual oder ein Rankett 16' im Pedal beispielsweise lassen sich im Registerbestand der Basler Haas-Orgel nicht finden. Vor allem aber keine freien Kombinationen, deren Vorhandensein seine 1938er-Ausgabe von op. 27 ganz unbedingt voraussetzt und ohne die seine Klangkonzeption nicht umzusetzen wäre (siehe Abb. 9b). Straubes Leipziger Thomasorgel verfügte erst nach dem großen, auf Straubes Veranlassung vorgenommenen Umbau von 1908 über drei freie Kombinationen.

³¹³ Brief Karl Straubes an Hans Klotz vom 25. 2. 1944, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe S. 25, Anm. 99), S. 161.

³¹⁴ Postkarte Regers an Theodor Kroyer vom 24. 6. 1903; Staatliche Bibliothek Regensburg; IP/4Art.714.

³¹⁵ Postkarte Regers an Theodor Kroyer vom 25. 6. 1903; Staatliche Bibliothek Regensburg; IP/4Art.714.

³¹⁶ Karl Straube, *Vorwort* (siehe Anm. 312), S. ii.

³¹⁷ Siehe S. 11f.

Gleichwohl ist Straubes Ansinnen klar: Es geht ihm in seiner Neuauflage von Op. 27 vor allem darum, Regers Orgelwerk den damals aktuellen orgelhistorischen und orgelbaulichen Erkenntnissen der Orgelbewegung anzunähern. An Regers Tempovorschriften hat Straube in der Neuedition kaum Veränderungen vorgenommen. Wenn wir aber davon ausgehen, dass zur Auslöserin dieser Edition die damals ganz aktuell diskutierte Frage war, wie mit Regers Musik umzugehen sei, wenn die Orgeln seiner Zeit nicht mehr existierten, so wird vor allem dieses Problem im Vordergrund der Erörterungen gestanden haben.³¹⁸ Die Frage, ob Reger mit einer solchen grundsätzlichen Umdeutung eines musikalischen Denkens, wie sie in dieser Zeit weithin um sich griff, einverstanden gewesen wäre, muss offen bleiben. Dass ihm die 2'-Register und die tiefliegenden Mixturen zumindest der Basler Orgel ganz offensichtlich Pein bereiten, sollte aber zu denken geben.

Dass Straube damals nicht auch eine Neuauflage von Symphonischer Phantasie und Fuge op. 57 in Angriff genommen hat, was näherliegend und für den Interpreten weitaus aufschlussreicher gewesen wäre, wird an der Verlagssituation gelegen haben; eine Neuauflage war von der Wiener Universal Edition, dem Rechtsnachfolger des Jos. Aibl Verlags, schlicht nicht vorgesehen.

1944

Karl Straube schreibt an Hans Klotz

Als Hans Klotz seinen alten Lehrer Straube um Aufschlüsse zu Regers fis-Moll-Variationen op. 73 bat, schrieb ihm dieser in seinem bereits mehrfach erwähnten Antwortbrief vom 25. Februar 1944 unter anderem:

„Reger hat in allen Vortragsangaben, dynamisch wie agogisch, sich einer solchen Unmäßigkeit hingegeben, daß seine Angaben bei nicht denkenden Menschen mehr Verwirrung als Klarheit geschaffen haben. Das, was er erreichen wollte mit seinen *Adagissimi*, *Vivacissimi*, *molto agitato*, *piu molto agitato*, *Andante* (quasi *Allegro vivace*), stets nie hervortretend, mit der ganzen Skala von *pppp* bis *ffff*, ist ein seelisch bewegter Vortrag. Die Anwendung von *FD-Zug-Geschwindigkeiten* im Zeitmaß oder Hochdruck von Sirenengeheil ist ein Verbrechen gegen seine Kunst. Das gleiche gilt von dem Gegenteil an Schneckenlangsamkeit und nicht mehr zu hörendem Gesäusel.“³¹⁹

Eine interessante und fast vergessene Gestalt vor allem der Musikphilosophie des frühen 20. Jahrhunderts ist der Münchner Komponist, Musiktheoretiker und -mystiker Walter Harburger (1888–1967). Seine *Metalogik* von 1919 versteht sich als eine Fortschreibung der Gedanken Pythagoras' und Keplers über identische Strukturen und Gesetzmäßigkeiten in der Welt der Materie und der Welt der Töne. 1926 erschien seine Schrift *Form und*

³¹⁸ Zu der reichen Diskussion dieses Fragenkomplexes aus dem Reger-Kreis vgl. Hermann Keller, *Die Orgelwerke Max Regers und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, in *Musik und Kirche* 8. Jg. (1936), 4. Heft, S. 156. Die konsequente Fortsetzung dieser Gedanken findet sich dann z. B. in Artur Kalkoffs *Das Orgelschaffen Max Regers im Lichte der deutschen Orgelneuerungsbewegung* von 1950.

³¹⁹ Brief Karl Straubes an Hans Klotz vom 25. 2. 1944, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe S. 25, Anm. 99), S. 163.

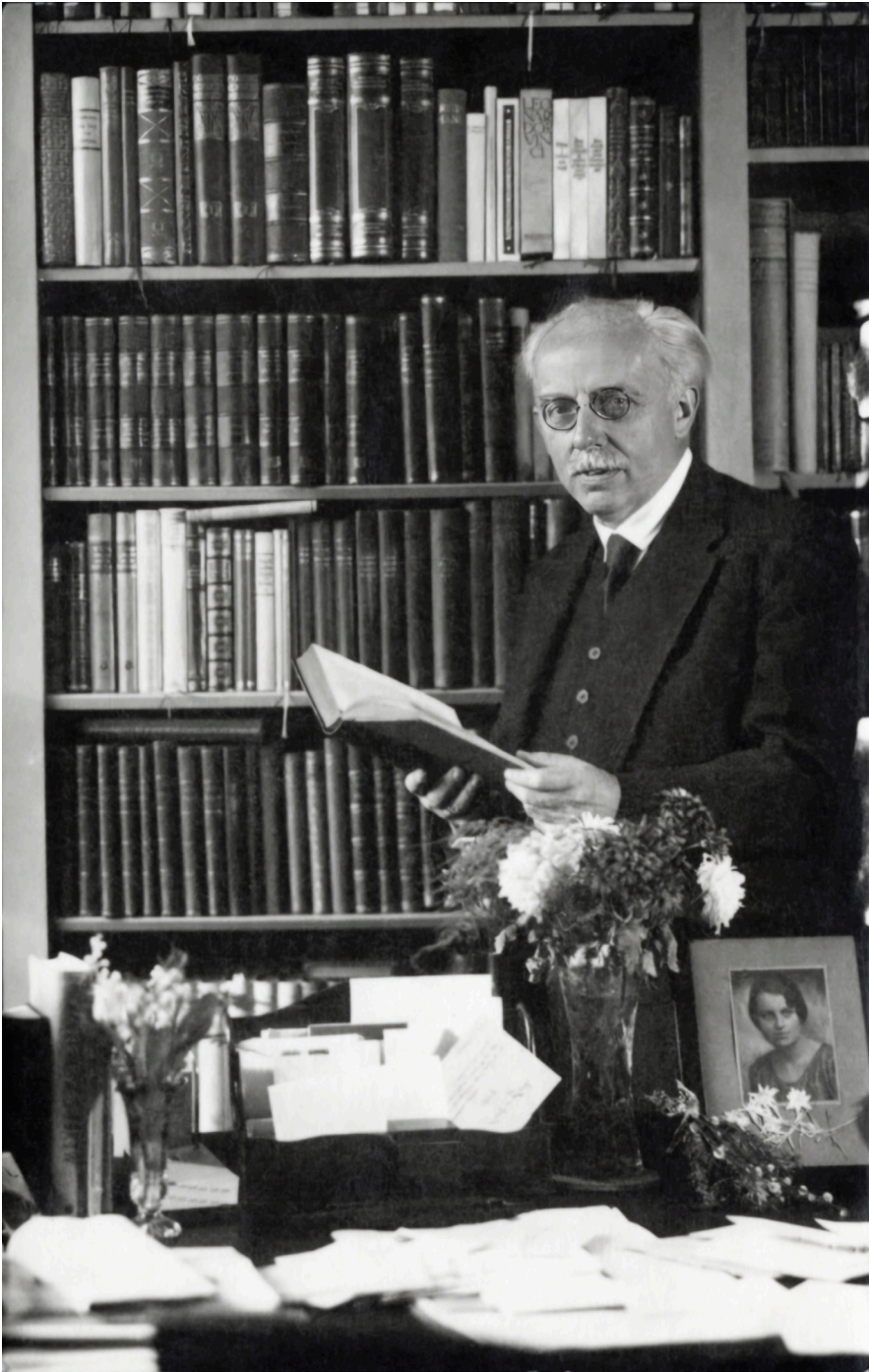


Abbildung 10. Karl Straube im Alter, Foto E. Hoenisch, Leipzig; Max-Reger-Institut.

Ausdrucksmittel in der Musik, in der Regers Werk eine zentrale Rolle spielt. Für Harburger ist Reger „der erste Atonale“ und „der erste Expressionist“ in der Musik.³²⁰ Die von Harburger gewählten Erklärungsbilder verblüffen zunächst. Er spricht von Regers Musik als einem Organismus ohne festes Skelett mit abgegrenzten Gliedern, die eher an „eine riesenhafte Amöbe [erinnere], die in dauerndem Formwechsel ihr Plasma bald in Fortsätze ausquellen läßt, bald sich abschnürt, sich ausstülpt; während wir Wesen mit festen Körperformen nur abgegrenzte Bewegungen aus beschränkten Gelenken machen können, ist hier der ganze Körper in dauernder Formveränderung begriffen“.³²¹ Konsequenterweise fordert Harburger, dass der Vortrag eines Reger-Werkes diesen Strukturen Rechnung zu tragen habe: „Hier darf nichts starr genommen werden, sondern es muss ein flexibelstes Schwellen und Wiedereinziehen der Tonfülle und der Linien und des Tempos, ein Auf- und Abquellen der Register in den Schwellwerken und ein plasmaartiges Aus und Ein der Übergänge und Verdehnungen und Beschleunigungen in Agogik und Dynamik sein.“³²²

Vielleicht kannte Straube nicht dieses Buch, aber er kannte mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Harburger-Aufsatz über Reger, der 1927 in den Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft erschien.³²³ So etwas wie eine Theorie der Straube-Interpretation soll hier nicht formuliert werden. Aber die sich andeutenden Parallelen zur Goethe'schen Urpflanze, Stichwort Verästelungen, das auch von Straube wiederholt verwendete Begriffsdoppel *Agogik und Dynamik* und seine frühe Betonung der Notwendigkeit, die Strukturen einer Komposition zu kennen und sie in der Interpretation für den Hörer nachvollziehbar zu machen, legen zumindest nahe, dass er das, was er mit „seelisch bewegtem Vortrag“³²⁴ meint, vielleicht nicht so wie Harburger beschrieben, einer aus derart gelenktem Spiel resultierenden Interpretation aber vielleicht zugestimmt hätte.

Das 1941 erschienene Buch *Die Entwicklung der Orgelspieltechnik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dargestellt an den Orgelschulen der Zeit* seines Schülers Michael Schneider (1909–1994) kommentierte Straube in einem Brief an den Autor unter anderem mit den Sätzen: „In der Methodik des Orgelunterrichtes ist seit den Tagen von Knecht und Schütze bis heute nichts Wesentliches hinzugetreten. Denn ‚das Belauschen des Tones‘, ferner ‚nur wenige und stille Register beim Üben‘, um eine ‚Außer-Fassung-Sein‘ des Schülers zu verhindern, lehren wir auch.“³²⁵ Auch das korrespondiert durchaus mit Harburger, denn der Vorgang des *Belauschens* bedeutet ja nichts anderes als ein konsequentes Verfolgen des eigenen Spiels mit dem Ohr und ein Reagieren auf – frei nach Furtwängler – den *Klang* des Stückes, der je nach Raum, Instrument und Tagesverfassung des Spielers immer ein anderer sein wird. Nur so entsteht die Flexibilität, von der Harburger spricht.

³²⁰ Walter Harburger, *Form und Ausdrucksmittel in der Musik*, Stuttgart 1926, S. 134.

³²¹ Ebenda, S. 135.

³²² Ebenda, S. 136.

³²³ Walter Harburger, *Reger und das irrationale Weltbild*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 6. Heft (1927), S. 1–5.

³²⁴ Den Begriff scheint er von Gatscher übernommen zu haben.

³²⁵ Brief Karl Straubes an Michael Schneider vom 10. 4. 1941, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe S. 25, Anm. 99), S. 114.

1946-48*Straube als Reger-Herausgeber IV*

An dieser Stelle wird ein weiteres Mal an Straube als Herausgeber von Regers Orgelwerken erinnert. Das hier zu beschreibende Projekt ist allerdings nie verwirklicht worden und man darf sich fragen, ob dies zu bedauern oder erleichtert zur Kenntnis genommen werden sollte.

Es handelt sich um den Plan einer groß angelegten Reger-Ausgabe, den Straube vor allem mit dem Theologen Oskar Söhngen (1900–1983) diskutierte. Einen Brief an Söhngen vom 15. November 1946 leitet er erneut ein mit seiner uns nun schon bekannten These, dass Regers mit dynamischen und agogischen Bezeichnungen überlastetes Notenbild zwar des Komponisten Bemühen wiedergeben, die eigene Auffassung klar darzulegen, er jedoch das Gegenteil damit erreiche:

„Es sind nicht nur die Orgelwerke, auch das wunderbare d-moll-Streichquartett, die Sinfonietta und G-Dur-Serenade, das Violinkonzert und die Hillervariationen leiden unter der gleichen Belastung, die mehr oder minder das Gegenteil von dem erwirkte, was Reger zu erreichen wünschte. Erst als er selber auf der Tonkünstlerversammlung 1904 in Frankfurt am Main die C-Dur-Violin-Klaviersonate op. 72 mit Henri Marteau zur Aufführung brachte, erkannten die feinfühligsten der anwesenden Musiker, mit welcher Feinheit des Empfindens die drohenden ffff und pppp unter den Händen des Komponisten gelöst und durchgeistigt wurden, so daß eine vollkommene Einheit im Aufbau der vier Sätze dieser Sonate sich offenbarte. Vor allem war es eine Übergangsdynamik, die zur Anwendung kam, ferner wurden die Zeitmaße im Gegensatz zu den übertriebenen Metronom-Angaben überraschend gemäßigt und ausgeglichen durchgehalten. [...] Er fühlte sich als Durchgang einer ewigen Macht und sah staunend die eigenen schöpferischen Leistungen an, die sein menschliches Vermögen nicht hervorgebracht haben könne. Dieses Erleben führte ihn zu jener Demut und Bescheidenheit gegenüber dem eigenen Wirken, die als einer der schönsten und bemerkenswertesten Züge in Regers reiner und echter Persönlichkeit anzusehen sind.

Aber daraus erwuchs eine Schwierigkeit, die darin bestand, daß es ihm unmöglich war, nach den Ekstasen des Schaffens Distanz zu den Äußerungen des Geistes zu finden, die überirdischen Ursprungs seien. Die rechten Worte und Zeichen festzulegen, die einem Dritten die Möglichkeit gaben, einzudringen in diese geheimnisvolle Tonwelt, das war ihm unmöglich.“³²⁶

Angehängt an seine Bemerkungen über die Authentizität der originalen und redigierten Fassungen der Bruckner-Sinfonien fährt Straube fort:

„Ein ähnliches Problem liegt auch bei Max Reger vor, nur ist dieses wesentlich komplizierter, weil in den vorliegenden gedruckten Ausgaben die Vortragszeichen vom Komponisten in fast verwirrender Fülle eingetragen sind und somit eine musikwissenschaftliche Ausgabe vorliegt, die von der höchsten Autorität, nämlich dem Autor selber, gestützt werden. Werden aber diese Hinweise befolgt, so ist das Ergebnis klanglich wenig befriedigend. Die Aufführung der Sinfonietta im Jahre 1907 [recte 1905] durch die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Arthur Nikisch ist das oftgenannte berühmte Beispiel. Erst seitdem Reger in Meiningen als Dirigent in nächste

³²⁶ Brief Karl Straubes an Oskar Söhngen vom 15. 11. 1946, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe S. 25, Anm. 99), S. 194f. Mit diesem Brief eröffnet Punt die neueste Ausgabe seines *Straube Code* von 2025 (Marcel Punt, *The Tempo in Max Reger's Organ Music*, [siehe S. 2, Anm. 6], S. 6–8).

Beziehung zu einem Orchester kam, ist in dieser Frage bei ihm eine Wandlung klar zu erkennen. Von den letzten Orchester- und Kammermusikwerken kann gesagt werden, man lege Partitur und Stimmen auf die Pulte und sie werden klingen.

Von den Orgelwerken kann ich eine musikwissenschaftliche Ausgabe nicht veröffentlichen, da eine solche schon vorliegt. Wohl wäre es möglich, in einer praktischen Ausgabe den künstlerischen Willen dieses großen Meisters klar darzulegen, und es könnte dadurch eine stärkere Auswirkung dieser Werke auf die musikalische Öffentlichkeit erreicht werden.

Wenn Sie diesen Gedanken, hochverehrter Herr Dr. Söhngen, aufnehmen wollen, so werden sich viele Organisten darüber freuen, und ich werde mich bemühen, den Plan in Angriff zu nehmen, auch wenn ich ihn bei meinem Alter vielleicht nicht werde durchführen können.³²⁷

In einem Brief an Fritz Stein heißt es drei Tage später:

„Anfang Oktober 1946 schrieb mir Herr Dr. Söhngen einen Brief mit dem Inhalt, mich um ‚eine musikwissenschaftliche³²⁸ Ausgabe der Orgelwerke von Max Reger zu bitten‘ [...]‘³²⁹ In Erinnerung an unseren großen Freund wäre es eine schöne, mich tief bewegende Aufgabe. Doch bin ich in Zweifel, ob eine solche Ausgabe heutzutage noch notwendig ist. Kennen Sie meine Einrichtung der Fantasie über: ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ (op. 27)? Sollte es der Fall sein, was sagen Sie dazu? Die Tendenz meines Wollens geht dahin, dieses Orgelwerk von Max Reger lebendig zu erhalten, auch für den Orgeltypus der klassischen Zeit. Aber ist es richtig, den romantischen Klang der Orgeln um 1900 auszuschalten?‘³³⁰

In der folgenden Passage schildert Straube seine Hinwendung zum Klangideal der Orgeln Schnitgers und Silbermanns und stellt dann fast prophetisch fest:

„Wir können nicht wissen, ob nicht im Jahre 1986 die deutsche Orgelbewegung als Historismus abgelehnt wird und die Rückkehr zu den Werten der romantischen Orgel als der Weisheit letzter Schluss gepredigt wird. Was wird dann aus meiner praktischen Regerausgabe? Fidibusse für die Zigarettenraucherinnen.

Nun eine ganz nüchterne Bemerkung: Die Werke von Reger sind bis zum Jahre 1966 gegen Nachdruck urheberrechtlich geschützt, da Deutschland nach 1920 die fünfzigjährige Schutzfrist anerkannt hat.³³¹ Die Originalverleger werden kaum bereit sein, ihre Besitzrechte an Regers Werken an den Verlag Merseburger abzutreten.³³²

Trotz seiner Bedenken muss Straube Ermutigung für seine Reger-Pläne erfahren haben, denn einem Brief an Oskar Söhngen vom 9. November 1948 heißt es:

³²⁷ Ebenda, S. 195f.

³²⁸ Was Straube in Bezug auf Reger hier unter *musikwissenschaftlich* verstanden hat, würde mich mehr als brennend interessieren.

³²⁹ Das Auslassungszeichen an dieser Stelle findet sich in beiden Straube-Briefausgaben.

³³⁰ Brief Karl Straubes an Fritz Stein vom 29. 11. 1946, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe S. 25, Anm. 99), S. 197.

³³¹ Bekanntlich wurde das Urheberrecht später auf 70 Jahre verlängert, was den Verlag Breitkopf & Härtel nicht davon abhielt, eine Reger-Gesamtausgabe vorzulegen, in dessen Rahmen Stein (Lieder und Gesänge) und Hans Klotz (Orgelwerke) zentrale Herausgeberaufgaben übernahmen.

³³² Brief Karl Straubes an Fritz Stein vom 29. 11. 1946, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe Anm. 99), S. 198.

„Augenblicklich bin ich durch zwei Choralwerke von J. S. Bach ‚Der III. Teil der Klavier-Übung‘ und ‚Achtzehn Choräle‘ stark in Anspruch genommen, doch hoffe ich die Werke des jüngeren Meisters zu erfreuender Abwechslung meinem Arbeitspensum einzubereiten. Es werden zunächst die sieben großen Choralphantasien sein, die ich in Angriff nehmen werde und in der Fassung niederschreiben will, wie Max Reger sie von mir wiederholt gehört hat und zu welcher Wiedergabe in dynamischer und agogischer Beziehung er seine Zustimmung gegeben hat.“³³³

Dieser Briefausschnitt scheint die letzte Spur zu Straubes finalen Reger-Editions-Plänen zu sein. Noch einmal begegnen uns hier die bekannten Themen, die Straube mit Reger verbinden. Straubes Feststellung, dass Regers eigener Vortrag seiner Werke sich oft erheblich unterschieden hat von dem, was er seinen Interpreten im Notenbild als seine Vorstellung zu übermitteln suchte, müssen wir als Tatsache anerkennen.³³⁴

Während die zeitgenössische Kritik als Ursache für das Fiasko der Berliner Erstaufführung der Sinfonietta unter Nikisch vor allem dessen Interpretation und offensichtliches Nichtverstehen des Werkes benennt,³³⁵ spricht eine Rezension der von Straube erwähnten Aufführung von Regers Violinsonate op. 72 eine ganz eindeutige Sprache:

„Auf dem Felde der Kammermusik zeigte das eigenartigste Gepräge Max Reger in seiner Violinsonate in C-Dur op. 72, deren beide Innensätze, ein herbe gefärbtes Scherzo-Prestissimo und ein melodisch breit ausgeführtes ‚Largo‘, das musikalisch Schönste des sich sonst in gar zu ruheloser Harmonik verlierenden Werkes bergen. Daß Reger, ein Künstler von selten sensitivem Empfinden, mit seinem ganzen Herzblut an der Wiedergabe seines Werkes beteiligt war, zeigte die feinsinnig-anregende Ausführung des Klavierparts. Mancher Klaviervirtuose von Beruf hätte sich punkto ‚Begleitung‘ da viel abgucken können.“³³⁶

Was unser Thema einer vermeintlich missverständlichen Lesart von Regers Metronomzahlen betrifft, so sprechen die Tatsachen auch zu Op. 72 und der von Straube beschriebenen

³³³ Brief Karl Straubes an Oskar Söhngen vom 9. 11. 1948, zitiert nach *Karl Straube. Wirken und Wirkung*, hrsg. von Christoph u. Ingrid Held, Berlin 1976, S. 197.

³³⁴ Eine mehr oder minder unwissenschaftliche (und durch die Brille des Organisten geprägte) Neuedition der Orgelwerke Regers erfolgte, wie wir schon erwähnt haben, 1956–1966 durch Straubes ehemaligen Schüler Hans Klotz im Rahmen der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Reger-Gesamtausgabe (Bde. 15–18). Vgl. hierzu Christian Martin Schmidt, *Eine wissenschaftlich-kritische Edition? Quellen und Werkausgabe von Regers Choralphantasien*, in *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Wiesbaden 1988 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VI), S. 71–84.

³³⁵ „Dass es Regers Absicht war, eine Musik von derartig abschreckender Wirkung zu schreiben, will mir nicht in den Sinn. Ich glaube vielmehr, dass der Dirigent manches nicht so dargestellt hat, wie es hätte sein sollen. So nahm er meines Erachtens die schnellen Tempi alle bedeutend zu rasch, und verwischte dadurch im Scherzo und im letzten Satz die Konturen oft bis zur Unkenntlichkeit. Doch liegt die Schuld des Misserfolgs zum grossen Teil wohl auch an der Komposition selbst.“ (Hugo Leichtentritt, *Berlin. Konzert*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg., 1905, 48. Heft, 22. November, S. 974.) Angesichts einer nicht „gut“ gelungenen Aufführung der *Lustspielouvertüre* op. 120 unter Nikisch in Leipziger Gewandhaus am 9. November 1911 beklagte sich Reger, dass Nikisch „viel zu faul ist, um gründlich zu studieren! Gründlich studieren wir in Meiningen.“ (Brief an Henri Hinrichsen, Verlag C. F. Peters, vom 13. 11. 1911, zitiert in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* (siehe S. 15, Anm. 53), S. 468.

³³⁶ Hans Pohl, *Das Tonkünstlerfest in Frankfurt am Main. (27. Mai–1. Juni 1904.)*, in *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 5. Jg. (1903/04), 10. Heft (Juni 1904), S. 402.

nen Frankfurter Aufführung eine eindeutige Sprache. Straube spricht ganz klar von *übertriebenen* und nicht von zu halbierenden Angaben.

Auch wenn es eine Tatsache ist, dass der Terminus vom „seelisch bewegten Vortrag“ die Frankfurter und andere Erinnerungen Straubes an seinen Freund Reger als Interpreten widerspiegeln, wird es schwierig, seinen Anspruch zu verstehen, quasi das Medium des toten Freundes zu sein, was Straube so nicht direkt formuliert, aber doch sehr deutlich zu erkennen gibt. Besonders befremdet in diesem Zusammenhang seine Beschreibung von Regers Werk als einer *himmlischen Offenbarung*, die Reger lediglich ungläubig-staunend angenommen hätte. Denn sie steht in deutlichstem Kontrast zu Regers stetiger Forderung an einen Komponisten und damit auch an sich selbst, sein Handwerk gründlichst und umfassend beherrschen zu müssen. Das belegen die frühe Bemerkung gegenüber seinem Lehrer Adalbert Lindner: „Ich glaube an keinen Genius sondern an feste stramme Arbeit“,³³⁷ die von Hermann Unger berichtete Feststellung: „In der Kunst steht an erster Stelle das Können. Alles andere ist selbstverständlich, davon redet man nicht erst. Und dieses Können erfordert viele stramme Arbeit“,³³⁸ und Rudolf von Euckens späte Erinnerung: „Fleiß und gründliche Technik schienen ihm die erste Bedingung künstlerischen Schaffens“.³³⁹

Gerade vor diesem Hintergrund mutet es seltsam an, wenn Straube sagt, dass ein Komponist wie Reger, der genau wusste, was er schrieb, unfähig gewesen sein soll, die „rechten Worte und Zeichen festzulegen, die einem Dritten die Möglichkeit gaben, einzudringen in diese geheimnisvolle Tonwelt“,³⁴⁰ und auch hier wieder suggeriert, dass es eines Übersetzers bedarf, der stellvertretend für den Komponisten die Distanz zwischen den „überirdischen Äußerungen des Geistes“ und den fünf Linien des Notenpapiers überbrückt. Dass nur Straube dieser Übersetzer sein könne, scheint Fritz Stein nahezulegen, wenn er 1943 rückblickend erklärt, dass Straube „den authentischen Aufführungsstil“ von Regers Orgelmusik begründet habe (aber Obacht: man bedenke das Publikationsmedium, eine Festschrift für den 70-Jährigen!),³⁴¹ oder auch Franz Adam Beyerlein, der am selben Ort noch raunender formuliert: „Wenn Reger in übermächtigem Schaffensdrange nicht mehr ganz sicher weiß, ob ihn die innere Stimme auch recht gewiesen hat, sucht er den Rat Straubes, und nicht selten ist das dunkel ringende Gestalten des einen dem klaren, verständnisvoll prüfenden Überblick des anderen nicht zum Nachteil gefolgt.“³⁴²

Am Beispiel des unvollendeten lateinischen Requiem haben wir gesehen, dass Regers und Straubes Zusammenarbeit während des Entstehungsprozess eines Werkes nicht immer in den idealisierten Bahnen ablief, die die Hagiographen verklärt-rückblickend beschreiben.

³³⁷ Brief Regers an Adalbert Lindner vom 15. 2. 1893, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XV), S. 135.

³³⁸ Berichtet von Hermann Unger, in *Neues Reger-Brevier*, hrsg. von Hans Kühner, Basel 1948, S. 43.

³³⁹ Rudolf Eucken, *Persönliche Erinnerungen an Max Reger*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 9. Heft (Februar 1933), S. 3.

³⁴⁰ Brief Karl Straubes an Oskar Söhngen vom 15. 11. 1946 (siehe S. 96, Anm. 326), S. 195.

³⁴¹ Fritz Stein, *Max Reger und Karl Straube*, in *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag* (siehe S. 62, Anm. 217), S. 51.

³⁴² Franz Adam Beyerlein, *Karl Straubes Leben*, in *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag* (siehe Anm. 217), S. 373.

Und auch wenn Straube sich angesichts der späten Uraufführung des Requiem-Fragmentes hätte fragen müssen, ob er seinerzeit das Recht hatte, Reger in der gehabten Weise von einer Fortführung des Werkes abzuraten, umgab er sich in den Fragen seiner Zuarbeit und Mitwirkung an den Reger'schen Schaffensprozessen mit beharrlichem Schweigen. Als 1943, also nach der Berliner Requiem-Aufführung, von der wir nicht wissen, ob er sie gehört hat, der Gewandhausmusiker Hans-Joachim Nösselt einen Bildband über sein Orchester veröffentlichte, nahm Straube Stellung zu der Tatsache, dass von dritter Seite offenbar an diesem Band mitgearbeitet wurde. Er schrieb:

„Eigentlich sollten sie froh sein, daß freundliche Helfer teilnehmend mitgewirkt haben, um Ihnen den Weg zum Erfolge, und was für einem Erfolg, frei zu machen. Wenn Sie wüßten, wie oft ich, von meinem Freund Max Reger an, anderen Menschen diesen Dienst erwiesen habe, so würden Sie sehr erstaunt sein. Solches Tun geht fremde Leute nichts an. Es ist eine Angelegenheit verschwiegener Art zwischen einzelnen Persönlichkeiten, die Außenwelt hat nur zu dem im Druck vorgelegten Werk als ein Ganzes Stellung zu nehmen.“³⁴³

Zwar ehrt es Straube, wenn er bekennt, keine wissenschaftliche Reger-Ausgabe liefern zu können. Aber wenn er feststellt, dass diese wissenschaftliche Ausgabe in Form von Regers Originalausgaben bereits vorläge und der Autor in dieser Frage die höchste Autorität sei, muss er sich doppelt fragen lassen, wie er diese Aussage mit der Tatsache seiner unkommentierten und unter dem Namen Reger in Umlauf gebrachten Ausgabe von 1919 in Einklang bringt und wie sich diese Aussage mit seinem Plan einer weiteren, ebenso persönlich gefärbten Ausgabe verträgt. Und er wäre uns eine Erklärung darüber schuldig, wie sich seine massiven Eingriffe in den Notentext Regers mit seinen wachsenden Bemühungen um eine stilechte Wiedergabe der Musik Bachs verträgt, über die er 1949 in seinem Aufsatz *Rückblick und Bekenntnis* schrieb:

„Ich erkannte sehr bald: Bach brauchte, um neben den großen Revolutionären der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestehen zu können, nicht bearbeitet und verbessert zu werden. Er war selbst einer der größten musikalischen Revolutionäre, weniger durch die Neuheit seiner Klangmittel, die zum großen Teil künstlerisches Gemeingut seiner Epoche sind, als durch die überlegene Kühnheit, mit welcher er sie anwendete und zum Träger musikalischer Visionen macht.“³⁴⁴

Bereits 1913 lautete eine Anmerkung zu Bachs g-Moll-Fantasie in seinem zweiten Bach-Band: „In den ersten Takten ist die rhythmische Gliederung auf das genaueste zu beachten; Freiheiten des ad libitum-Vortrages sind bei der Größe dieser Musik unstatthaft.“³⁴⁵

Kann man Straubes *schriftliche Interpretation* von Regers Orgelmusik als eine Möglichkeit der Realisation anerkennen, neben der aber auch andere ihren Platz finden dürfen, wird man zugeben müssen, dass Reger vielen Momenten dieser Interpretation,

³⁴³ Brief Karl Straubes an Hans-Joachim Nösselt vom 24. 4. 1943, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors* (siehe S. 25, Anm. 99), S. 138.

³⁴⁴ Karl Straube, *Rückblick und Bekenntnis* (siehe S. 47, Anm. 173), S. 10.

³⁴⁵ Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke*, 2. Band, hrsg. von Karl Straube, Leipzig 1913 (Edition Peters 3331), S. 31.

wenn auch vielleicht nicht zugestimmt, so doch nicht widersprochen hat, und man mag die Straube'schen Lösungen vielleicht sogar interessant und in manchen Punkten in der eigenen Praxis realisierbar finden, man wird jedoch Straubes Anspruch, hier den einzig richtigen Weg zu präsentieren, ganz entschieden zurückweisen müssen.

Es ergibt eine schöne Stunde, wenn man sich mit den Noten vor Augen die 70 Minuten Reger gönnt, die die zweite CD der achten Britannic-Folge der Welte Philharmonie-Reihe aus Seewen bietet: Einspielungen mit Walter Fischer, Kurt Grosse, Joseph Messner und Günter Ramin zumeist aus der ersten Hälfte der 1920er-Jahre.³⁴⁶ Man wird eine Menge Abweichungen vom Notentext entdecken,³⁴⁷ etliche originelle Lösungen und manche Eigenheiten. Dabei wird man wissen, dass es sich hier um interessante Momentaufnahmen handelt, aber eben um *Momentaufnahmen*. Und vermutlich niemand würde auf die Idee kommen, alle diese Abweichungen und individuellen Veränderungen in den Urtext einzuarbeiten und das Ergebnis dann kommentarlos als authentische Ausgabe zu verkaufen.

„Ein Kunstwerk ist wie ein König; man muss warten, bis es einen anspricht“, zitierte Straubes Freund Wilhelm Furtwängler, leicht vom Original abweichend, Arthur Schopenhauer. Und er fährt fort: „Das Kunstwerk – je größer es ist, desto mehr – darf und muß beanspruchen, so genommen zu werden, wie es gegeben ist. Man kann von ihm so wenig etwas anderes verlangen, wie man vom Apfelbaum Birnen verlangen kann.“³⁴⁸ Um im Bild zu bleiben: Straube hatte das Glück, empfangen und angesprochen zu werden, und der König hat ihm im Übermaß gegeben. Aber es scheint, dass er allzu oft von Reger verlangt hat, Straube zu sein.

*

Zum Schluss sei ein Resümee gezogen und der Versuch unternommen, den wirklichen *Straube-Code* zu formulieren.

Kurz und bündig müsste man dann wohl sagen, dass es nicht nur einen *Straube-*, sondern auch einen *Reger-Code* gibt. Den *Reger-Code* würden wir vor allem im zitierten Herzog-Brief³⁴⁹ finden und er würde als Stichworte enthalten: Deutlichkeit und Durchsichtigkeit, auf den Raum achten, aber nicht schleppen.

Eine Kurzfassung des *Straube-Code* würde vor allem heißen „seelisch bewegter Vortrag“, aber nach der Bewegung der eigenen Seele.

Weil mir aber scheint, dass sich im Lesen der dann doch sehr zahlreichen Originalzeugnisse noch weitaus mehr Erkenntnisse, Assoziationen und Denkanstöße zum Thema ergeben oder dieses Lesen zumindest eine Ahnung von Straubes Interpretations- und

³⁴⁶ Oehms Classics OC 847; siehe auch S. 44, Anm. 159.

³⁴⁷ Manche Abweichung vom Notentext ist, das sei nochmals in Erinnerung gebracht, in fehlerhafter Auslesung der Welte-Rollen begründet (siehe Andreas Arand, *Die Edition der Mutterrolle und die „Pedalumschaltpneumatik“ der Welte-Philharmonie-Orgel* [siehe S. 58, Anm. 202]).

³⁴⁸ Wilhelm Furtwängler, *Der Fall Wagner*, in ders., *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954*, Wiesbaden 1954, S. 160f.

³⁴⁹ Siehe S. 51.

Herausgebergrundsätzen vermittelt, entnehme ich als Ersatz für ein abschließendes Resümee das Schlusswort dieses Kapitels dem Beginn des Buches *The Interpretation of Music* von Thurston Dart (1921–1971), das nur vier Jahre nach Straubes Tod erschienen ist. Bezogen auf die oft spärlich bis überhaupt nicht bezeichnete sogenannte Alte Musik schreibt er in der Einleitung:

„Im musikalischen Prozess, der beim Komponisten beginnt und beim Hörer endet, ist der Herausgeber der erste Vermittler und der Interpret der zweite. Die Tätigkeit des Herausgebers muß deshalb zuerst besprochen werden. Seine Hauptaufgabe ist, im Notentext klarzumachen, welche Vorschriften vom Komponisten selbst herrühren und welche seine eigenen, untergeordneten Anregungen sind, hinzugefügt auf Grund eingehender Kenntnis der besten, aber auch der schlechten Praktiken der fraglichen Zeit. Wird der Herausgeber, als Glied der musikalischen Hierarchie, dieser wichtigen Aufgabe nicht gerecht, so ist der Interpret im Ungewissen, welche der gedruckten Angaben seine Wiedergabe bestimmen sollen. In diesem Fall ist das Werk des Herausgebers nicht mit dem stets erneuerbaren Firnis auf einem alten Gemälde zu vergleichen, sondern maßt sich an, ein Teil des Gemäldes selbst zu sein, wobei sich die Maltechnik im besten Fall dem Original angleicht, im schlechtesten Fall ihr aber direkt zuwiderläuft.“³⁵⁰

³⁵⁰ Thurston Dart, *The Interpretation of Music*, London 1954, Deutsch von Andres Briner u. d. T. *Practica musica. Vom Umgang mit alter Musik*, Bern u. München 1959, S. 11.