

„Mit meiner Orgelsonate getauft Suite für Orgel geht es langsam. I. Satz ‚Fuge‘; zweiter Satz Adagio, III Satz ‚Passacaglia‘.“¹ So äußert sich Max Reger Anton Gloetzner gegenüber in Bezug auf seine Orgelsuite e-moll op. 16. Als Sonate war dieses Werk also zunächst konzipiert; die heutige Blattanordnung im Autograph (im Max-Reger-Institut) gibt keine Auskunft darüber, wann das Intermezzo vor der abschließenden Passacaglia interpoliert wurde; einzig die nachträgliche Erweiterung dieses Satzes um ein Trio ist eindeutig erkennbar. Jahre später distanzierte sich Reger von dem Werk, zählte es pauschal zu seinen Jugendsünden; eine Aufführung empfahl er nur mehr unter ganz bestimmten Voraussetzungen: das Werk „ist zu lang; ich möchte Ihnen raten, es so zu spielen: Introduction (des 1. Satzes) dann sofort die Passacaglia drauf Schluß.“² Die Suite als Steinbruch?

Regers zweite Orgelsuite g-moll op. 92 erwuchs im Herbst 1905 zunächst nur aus Präludium und Fuge g-moll „op. 92 a“, den späteren ersten zwei Sätze der Suite, dessen Folgesätze 3–7 (nun auch als Sätze einer Suite konzipiert) erst im kommenden Frühsommer folgten. Korrespondenz zur Werkgenese ist kaum erhalten, so wissen wir nicht genau, wann bzw. unter welchen Umständen Reger beschloss, eine genuine Orgelsuite zu schaffen, die in ihrer Eigenart durchaus etwas Besonderes in Regers Œuvre ist. Nicht so sehr insofern, als Einzelsätze auch einzeln aufführbar sind – schließlich schuf er vom langsamen Satz der Orgelsuite e-moll op. 16 eine separate Fassung für Harmonium und Klavier, ähnlich wie er den langsamen Sätzen der Suiten op. 93 und 103a, beide original für Violine und Klavier, mit Bearbeitungen Selbstständigkeit einräumte. Auch die Passacaglia aus op. 16 erschien später separat und Reger spielte für die Welte-Philharmonie-Reproduktionsorgel den Mittelsatz der Suite op. 92, den Basso ostinato betitelten einer Passacaglia nicht ganz unähnlichen Satz,³ in der Aufnahmesitzung am 28. Mai 1913 in Freiburg i. Br. ein. Die separate Aufführung oder Veröffentlichung einzelner Sätze bei Regers Suiten ist also eine Selbstverständlichkeit seit jeher.

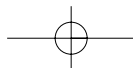
Auch die zyklische Konzeption ist in Regers Suiten – und den Orgelsuiten im Besonderen – nichts Außerordentliches. Thomas Schipperges exemplifiziert im *Handbuch der musikalischen Terminologie* den „auch im Œuvre eines Komponisten jeweils differierende[n] Gebrauch des Ausdrucks Suite“ gerade am Beispiel Max Regers, auch wenn er die Orgelsuite op. 92 „Regers Wendung zum ‚leichten Stil‘“ zurechnet – eine nach Meinung des Verfassers irrige Einschätzung.⁴

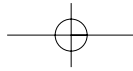
¹ Brief Max Regers an Anton Gloetzner, 9. 12. 1894, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XV), S. 223.

² Brief von Karl Breidenstein vom 6. Februar 1909 mit Antwort Regers auf demselben Blatt, letzter Nachweis Auktionskatalog Nr. 680 von J.A. Stargardt, 2004. Dieser Brief wurde erst in Verbindung mit der Vorbereitung des in Druck befindlichen Reger-Werk-Verzeichnisses aufgefunden.

³ In der Suite op. 92 wiederholt sich die eintaktige ostinate Bassfigur, über der sich das musikalische Geschehen abspielt, ganze vierzigmal.

⁴ Thomas Schipperges, *Suite*, in *Handbuch der musikalischen Terminologie*, Loseblattsammlung Stuttgart, 20. Auslieferung Herbst 1992, S. 13.





zum zyklischen in regers orgelschaffen

27

Wir wollen uns heute nicht mit der Frage befassen, wieweit sich von Reger als Sonaten bezeichnete Werke in Bezug auf die Selbstständigkeit der Einzelsätze von seinen Suiten-Kompositionen unterscheiden. Doch warum überhaupt das Werk Suite nennen oder nicht einfach „Sieben Stücke“ (oder wie im Fall von op. 103a „Sechs Vortragsstücke [Suite in a-moll]“)? Offensichtlich haben wir hier graduelle Abstufungen vor uns, die wir uns etwas genauer anschauen möchten, am Beispiel der Orgelkompositionen.

Interessanterweise muss man bei Regers Orgelwerken trennen zwischen Kompositionen mit bis zu sieben und aus mehr als sieben Stücken bestehenden Werken: Sowohl die sechs Trios op. 47 als auch die späten Orgelstücke op. 145 unterscheiden sich grundsätzlich von der anderen Werkgruppe. Die Trios, die als „Nebenprodukt“ zu der B-A-C-H-Phantasie op. 46 entstanden, intendierte er „mehr für den Unterricht“,⁵ die späten Orgelstücke entstanden in loser Folge „außer der Reihe“ und wurden von keinem von Regers üblichen Verlagen, sondern im Hamelner Verlag von H. Oppenheimer veröffentlicht.⁶ In der anderen genannten Gruppe finden sich *Monologe*, mit dem Untertitel *Zwölf Stücke*, und daneben *Neun*, *Zehn* oder *Zwölf Stücke für Orgel*. Und immer wieder sind Stücke miteinander verknüpft:

op. 59 (C.F. Peters) Heft I: Präludium e-moll - Pastorale F-dur - Intermezzo a-moll - Canon E-dur - Toccata und Fuge d-moll/D-dur - Heft II: Kyrie eleison e-moll - Gloria in excelsis D-dur - Benedictus Des-dur - Capriccio fis-moll - Melodia B-dur - Te Deum a-moll

op. 63 (F.E.C. Leuckart) Heft I: Präludium und Fuge c-moll/C-dur - Canzone g-moll - Capriccio a-moll - Heft II: Introduction und Passacaglia f-moll - Ave Maria! A-dur - Fantasie C-dur - Heft III: Toccata und Fuge e-moll - Canon D-dur - Scherzo d-moll

op. 65 (C.F. Peters) Heft I: Rhapsodie cis-moll - Capriccio G-dur - Pastorale A-dur - Consolation E-dur - Improvisation a-moll - Fuge a-moll - Heft II: Präludium und Fuge d-moll/D-dur - Canzone Es-dur - Scherzo d-moll - Toccata und Fuge e-moll/E-dur

op. 69 (Lauterbach & Kuhn) Heft I: Präludium und Fuge e-moll - Basso ostinato e-moll - Moment musical D-dur - Capriccio d-moll - Heft II: Toccata und Fuge D-dur - Romanze g-moll - Präludium und Fuge a-moll

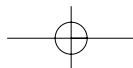
op. 80 (C.F. Peters) Heft I: Präludium und Fughette e-moll - Canzonetta G-dur - Gigue d-moll - Ave Maria Des-dur - Intermezzo g-moll - Heft II: Scherzo fis-moll - Romanze a-moll - Perpetuum mobile f-moll - Intermezzo D-dur - Toccata und Fuge a-moll

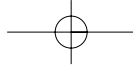
op. 92 (Otto Forberg) Präludium und Fuge g-moll - Intermezzo h-moll - Basso ostinato g-moll - Romanze as-moll - Toccata und Fuge g-moll

op. 129 (Ed. Bote & G. Bock) Heft I: Toccata und Fuge d-moll - Canon e-moll - Melodia B-dur - Heft II: Capriccio g-moll - Basso ostinato g-moll - Intermezzo f-moll - Präludium und Fuge h-moll

⁵ Brief Regers an Gustav Beckmann vom 5. März 1900, Abschrift des verschollenen Briefes im Max-Reger-Institut.

⁶ Außerdem tragen die Orgelstücke op. 145 allesamt programmatische Titel.





In solcherartiger Darstellung fällt die Suite op. 92 naturgemäß als ausgesprochen kurz (in einem Band erschienen und wenn man so will quasi fünfsätzig) auf, mit nur drei Tonarten, wobei g-moll das eindeutige Zentrum bildet. Auch in den Sammelkompositionen finden sich Verknüpfungen mehrerer Stücke zu größeren Einheiten – und weit-aus mehr als auf den ersten Blick offenkundig, etwa in der Kopplung Improvisation und Fuge in op. 65 oder gar der Verbindung Capriccio und Basso ostinato in op. 129 – letzteres in gewisser Weise der sonst mehrfach bei Reger auffindbaren Gruppierung Introduction und Passacaglia verwandt, die Reger ja selbst bei der „Kurzversion“ der Suite op. 16 empfahl. Mit den drei eröffnenden Sätzen von op. 69 gar (wenn auch in anderer Satzreihenfolge) greift Reger das Konzept zweier großer, nahezu symphonisch angelegt zu nennender Werke vorweg – der Introduction, Passacaglia und Fuge op. 96 für zwei Klaviere bzw. für Orgel op. 127.

Die Gruppierung der Orgelstücke in Sammelwerken kommt nie von ungefähr, auch wenn sie pragmatischen Vorgaben gegenüber stets offen ist. Die Nummern 2, 4 und 6 in op. 80 hatte Reger bereits zeitgleich mit op. 65 verfasst, doch lehnte der Verlag eine Ausgabe von 15 Stücken in drei Heften ab, „denn wenn es schon überhaupt schwer ist, Orgel-Compositionen einzuführen und dies mehr eine ‚Affaire d’honneur‘ ist, so ist dies in verstärktem Maß bei einem dritten Heft des gleichen Opus der Fall.“⁷ (Die dreibändige Ausgabe von op. 63 erschien in einem anderen Verlag.) Während die Fughette ursprünglich der Rhapsodie folgte, hatten die späteren Nummern 4 und 6 in op. 80 ursprünglich vor dem Scherzo gestanden, wodurch sich wiederum eine Binnenverbindung zwischen diesem und der nun in ein anderes Opus verschobenen Gigue ergeben hätte.

Regers Tonartenwahl mag auf den ersten Blick beliebig erscheinen, doch erweist sie sich in Realität als ausgesprochen ausgewogen, gleichzeitig als die Stücke immer wieder als zwar dem Sammelopus und doch selbstständig prägend. Eine zyklische Auf-führung der Stücke hätte Reger wahrscheinlich eher als widersinnig empfunden. Ganz anders die Orgelsuite op. 92, deren innere Kohärenz, auch in ihrer ganz eigenen, eher meditativen Stimmung, die jener der Klavierstücke op. 94 verwandt ist, jener der früheren Orgelsuite nicht nachsteht.

⁷ Brief Henri Hinrichsens an Max Reger vom 9. Mai 1902, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Regger-Instituts, Bd. 13), S. 62.

