

Max Reger: Choralphantasie: Wachtet auf, ruft uns die Stimme, op. 52/2

Orgel: Paul Wißkirchen

Erläuterungen: Hubert Wißkirchen

Die Z(iffern)-Angaben beziehen sich auf die den Zuhörern vorliegende grafische Darstellung (s. u.).

Zunächst einige allgemeine Bemerkungen zu Max Reger: Reger wurde 1873 geboren und starb 1916 mitten im 1. Weltkrieg. Er gehört der Generation von Komponisten an, die in einer Umbruchsituation lebten, die eine Zwischenstellung zwischen der spätromantischen Musik und der damals so schockierenden modernen Musik seit 1910 einnahmen. Von daher wird es verständlich, daß Regers Werk bis heute keine einigermaßen einhellige Beurteilung gefunden hat. Seinen Zeitgenossen war er zu progressiv, zu schwer verständlich, zu konfus und degeneriert, den Modernisten der Folgezeit zu traditionsbewußt und pathetisch, zu sehr ein Exponent wilhelminischer Großmannssucht. Auch heute noch ist Regers ungeheuer umfassendes und vielseitiges Werk bis auf einige wenige Erfolgsstücke der breiten Öffentlichkeit verschlossen. Etwas anders verhält es sich mit seiner Orgelmusik, die sich bei den Organisten bis heute einer großen Beliebtheit erfreut und dadurch am Leben gehalten worden ist. Das hat eine besondere Bewandnis. Ein kurzer Blick in die Geschichte der Orgelmusik mag das erläutern. Im Barock galt die Orgel als die Königin der Instrumente. Sie nahm nicht nur als liturgisches Instrument im Gottesdienst einen breiteren Raum ein als in der Folgezeit, sondern wurde auch als Konzertinstrument hochgeschätzt. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bilden die Orgelwerke von J. S. Bach. Nach Bachs Tod im Jahre 1750 wandelte sich das Klangideal entscheidend. Die Orgel wurde mehr und mehr an den Rand gedrängt, denn die relative Starre ihres Klanges entsprach nicht mehr dem Streben nach einem modulationsfähigen, in der Lautstärke nuancierten Klang. So wurde vor allem im 19. Jh. die Orgel auf ihre liturgische Funktion, d.h. die Begleitung des Gottesdienstes beschnitten. Bachs Werke waren vergessen, das technische Können der Organisten ging mehr und mehr zurück. In der 2. H. des 19. Jhs. wurden dann allmählich Bachs Werke wieder ausgegraben, waren aber für die Mehrzahl der Organisten nicht spielbar. Reger ist der erste große Komponist seit Bach, der einen wesentlichen Teil seines Werkes auf die Orgel konzentrierte und damit die Orgel auch als Konzertinstrument wieder hoffähig machte. Mit Reger begann eine bis heute anhaltende Blütezeit der Orgelmusik. Regers Vorliebe für die Orgel geht bis 1885 zurück, als er als 12jähriger mit seinem Vater eine kleine Hausorgel bastelte. Später wurde die vom Vater ausgehende Motivation von seinem Freund Karl Straube verstärkt. Straube war Thomaskantor in Leipzig, der bedeutendste Organist seiner Generation und ein eifriger Verfechter der Musik seines barocken Vorgängers J. S. Bach. Reger teilte diese Begeisterung für Bach: Aus dem Jahre 1905 stammt sein Ausspruch: "J. S. Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik". Eine Wiedergeburt der deutschen Orgelmusik konnte er sich nur aus dem Geiste Bachs vorstellen, das belegt sein berühmter Ausspruch aus dem Jahre 1900, übrigens, dem Jahr, in dem die Phantasie über den Choral "Wachtet auf" entstand, die wir heute hören wollen. Der Ausspruch lautet: "Mir kann gewiß niemand im geringsten rückschrittliche Tendenzen vorwerfen, im Gegenteil.....! Allein was Orgelmusik betrifft, so kann ich da auf Grund tiefgehender Studien nur sagen: Jede Orgelmusik, die nicht im Innersten mit Bach verwandt ist, ist unmöglich. Natürlich darf dieser Satz nicht pedantisch verstanden und angewandt werden. Unsere französischen und englischen Orgelkomponisten sind aber die reinsten Antipoden Bachs, und ich muß deren Orgelmusik durchaus ablehnen."

Der Rückgriff auf Bach zeigt sich auch in unserem Werk, nämlich in der Fuge, die den Abschluß des Werkes bildet. Reger ahmt hier den Typus einer barocken Fuge nach. Die Fuge ist ein Stück, das mit einer einzigen Stimme anfängt. Wir hören dieses Thema:

Fuge (Reger): Thema

Diejenigen von Ihnen, die mit Bachs Orgelmusik vertraut sind, haben sicher bemerkt, das dieses Thema ganz im Bachschen Duktus geschrieben ist, daß es, von einigen moderneren Tönen abgesehen, von Bach sein könnte. Für die weniger Erfahrenen mag ein Vergleich mit einem Originalthema von Bach¹ das verdeutlichen:

Bach:



Reger:



¹ Orgelfuge c-Moll, hier nach e-Moll transponiert

Eine Fuge ist nun so gebaut, daß das Thema., wenn es in der 1. Stimme gespielt ist, von der zweiten Stimme wiederholt wird, dann von der 3. usw. So auch hier! Wir hören den ersten Teil von Regers Fuge:

Fuge: T. 1 - 18

Sie haben gehört, wie dadurch, daß trotz der neu hinzutretenden Stimmen das Thema nicht verlassen, sondern dauernd wiederholt wird, der für die Fuge so charakteristische gleichmäßige Ablauf entsteht.

Diese Übernahme der Bachschen Fugentechnik ist sozusagen die konservative Seite in Regers Orgelmusik. Dieser rückwärtsgewandten, der Tradition verpflichteten Schicht steht diametral eine andere gegenüber, die für damalige Verhältnisse außergewöhnlich fortschrittlich war. Hören wir einmal ein Stück aus dem 1. Teil des Werkes:

Z 2 = T. 5 - 7 (einschließlich)

Hier zeigen sich einige ganz unkonventionelle, neutönerische Züge:

1. Die Lautstärkeskala von extrem leise bis extrem laut wird voll ausgeschöpft, häufig sogar in schnellen Übergängen und abrupten Wechseln, in plötzlichem Ansteigen und jähem Absinken. Übrigens muß man hinzufügen, daß die Veränderungen der Lautstärke, wie Reger sie im Notentext in Überfülle vorschreibt, technisch gar nicht alle zu realisieren sind. Hierin zeigt sich Regers Streben, die Empfindungen ins Mystische zu steigern, die Skala der Gefühle von zarten, ganz verinnerlichten Andeutungen bis hin zu wilden, eruptiven Ausbrüchen in allen Variationen Klang werden zu lassen.
2. An vielen Stellen finden sich ungewöhnliche Tonverbindungen und schneidende Dissonanzen. Hören wir dazu noch einmal den Schluß der eben gehörten Stelle:
T. 7
3. An dieser Stelle fällt als 3. Merkmal die Dichte des Satzes auf, damit ist die Zahl der gleichzeitig gespielten Töne gemeint. Während in Bachschen Stücken meist nur 4-6 Töne gleichzeitig erklingen, verdichtet Reger den Satz häufig bis zu 9, 10 oder 11 gleichzeitig erklingenden Tönen.

Alle drei genannten Merkmale, die extremen Lautstärkewerte, die ungewöhnlichen Tonverbindungen und Dissonanzen sowie die Überladenheit des Satzes dienen dem einen Zweck, die Ausdrucksskala der Musik bis an die Grenzen der technischen Möglichkeiten voll auszuschöpfen. Das ist Regers expressionistische Seite. Hier zeigt er sich ganz auf der Höhe der fortschrittlichen Kräfte seiner Zeit. Dieses exzessive Streben nach Ausdruck, gekoppelt mit einer uferlosen, übersprudelnden Fantasie, die die Fesseln der Konvention weitgehend abgestreift hat, bedeutet natürlich eine Gefahr, die Gefahr nämlich, daß die Form, der musikalische Zusammenhang, die musikalische Ordnung auseinanderfällt. Dieser Gefahr eines unkontrollierten und ungestalteten Gefühlsausbruchs begegnet Reger einmal durch die Übernahme solider handwerklicher Technik, wie wir z.B. an der Fuge gesehen haben, zum anderen durch seine Vorliebe, seine Fantasie an vorgegebene Themen zu binden, in unserem Falle an den alten Choral: Wachtet auf, ruft uns die Stimme. Dieser Choral ist also, um einen gewagten Vergleich zu gebrauchen, sozusagen das Geländer im Tonraum, an dem er sich im Dschungel der Phantasie festhalten kann und das der Komposition Verbindlichkeit gibt. Schauen wir uns das auf dem Zettel, den Sie vor sich haben, einmal an. Sie sehen eine Grafik, die den Verlauf des Stückes, allerdings nur dessen ersten Teil, relativ genau nachzeichnet. Sie sehen, daß in das Liniengeflecht dicke Punkte hineingesetzt sind. Diese Punkte bilden die Choralmelodie. Im obersten Kästchen bei Ziffer 4 sehen Sie die 1. Choralzeile "Wachtet auf, ruft uns die Stimme." Versuchen Sie einmal mitzulesen:

Z.4 Melodie

Wir wollen jetzt einmal die ganze 1. Strophe (Z.4-10) hören und mitlesen.

Z. 4-10: Melodie: mit Pausen, in denen der Text gelesen wird

Schauen wir uns nun die Umspielungen der Choralmelodie an!
Bei Z.4 sehen Sie oben in der hohen Tonregion leicht schwebende Figuren,

4 Oberstimmen

in der Mittelregion den Choral

4 Melodie

und in der tiefen Baßregion 2 liegende Stimmen, d. h. 2 lang angehaltene Töne, die durch 2 Geraden dargestellt sind:

4 Pedal

Nun wollen wir diese 3 Klangschichten zusammen hören:

4

Bei Z. 5 und 6 beobachten wir, wie die gleitenden Oberstimmen in die Mittelregion der Choralmelodie absinken, die Punkte und die Linien vermischen sich:

5 ohne Zwischenspiele

6

Bei 8, 9 und 10 sinken die gleitenden Stimmen sogar unter das Niveau der Choralmelodie ab. Wir hören als Beispiel Z. 8:

8

Wir sind nun schon etwas eingeübt im Lesen dieser grafischen Partitur und können es wagen einen kleineren Komplex im Zusammenhang zu hören. Hören Sie noch einmal Z. 4-8 und achten Sie dabei besonders auch auf die Zwischenteile zwischen den einzelnen Choralzeilen, die Sie noch nicht kennengelernt haben. Sie werden entdecken, daß ein klanglicher Gegensatz besteht zwischen den hellen Choralzeilen und den dunklen Zwischenstücken:

4 - 8

Diese Stelle stellt symbolisch zweierlei dar:

1. Der Gegensatz zwischen dunkel und hell bezeichnet den Gegensatz zwischen der irdischen Welt und der himmlischen Sphäre.
2. Das Absinken der hellen Sphäre in die tiefere Region zeigt, wie das Heil nach unten kommt.

Diese Deutung wird bestätigt und noch erweitert durch die Baßstimmen der einzelnen Choralzeilen. In Z. 4 ist der Baß, wie wir gesehen haben unbeweglich. Dadurch wird das Schlafen dargestellt:

4 Baß

Das gleiche gilt für Z. 5. In Z. 6 kommt schon ein Funken Bewegung in die starre Gerade:

6 Pedal

In Z. 8 werden die Zuckungen der Baßstimme schon zahlreicher:

8 Pedal

Die Steigerung der Lebendigkeit der Baßstimme hält im folgenden weiter an, bis sie am Schluß der 1. Strophe bei Z. 15 ("ihr müsset ihm entgegen gehn") zu vollem Leben erwacht ist.

15 Pedal

Das bedeutet: Parallel zu den aus den höchsten Sphäre absinkenden Oberstimmen, die das Nahen des Bräutigams ankündigen, malt der Baß das allmähliche Aufwachen der irdischen Welt, konkret: der schlafenden Jungfrauen. Allerdings darf man das nicht zu vordergründig verstehen im Sinne einer Programmmusik, so als wollte Reger hier eine konkrete Geschichte erzählen. Das Ganze liegt auf einer höheren, mehr symbolischen Ebene. Was dargestellt wird, ist der Heilsgedanke der Erlösung der Menschheit durch Gott. Das zeigt sich deutlich im Vorspiel, also Z. 1-3. Z. 1 malt eine unheimlich düstere, friedhofähnliche Atmosphäre, die Musik bewegt sich wie ein unendlich schleppender Trauermarsch.

1

Diese Ruhe ist aber nicht tot, sondern von inneren Spannungen und Strebungen durchzogen. Die Linien schieben sich hin und her wie die noch ungeordneten Materiemassen im Chaos vor der Schöpfung. In der scheinbaren Richtungslosigkeit und Verlorenheit des Steigens und Fallens zeichnet sich sogar eine Tendenz ab, ein Streben nach oben, ein Warten sozusagen auf die Erlösung, die Auferstehung.

Bei Z. 2 wird der Eindruck des Unzusammenhängenden, Gebrochenen, Fragmentarischen noch verstärkt: durch die blitzartig aufzuckenden Figuren, die bizarr sich auftürmenden Klangballungen, das plötzliche, jähe Zusammenfallen.

2

Z. 3 greift das träge Geschiebe von Z. 1 weder auf.

Auf dem Hintergrund dieses Vorspiels, dieser trostlosen, wüsten, zerrissenen Welt wirkt Z. 4 wie eine sanft aufleuchtende, zarte und ruhige Verheißung vom Himmel. Wir hören Z.1-4:

1 - 4

Wir haben schon beschrieben, wie die Entwicklung weitergeht, wie dunkel und hell anfangs nebeneinanderstehen und wie sie bis Z. 10 immer mehr ineinander übergehen.

Sie sehen schon an der Grafik, daß sich bei Z. 11 etwas ändert. Die Linien werden dicker, d.h. die Lautstärke nimmt zu. Gleichzeitig wird das Tempo allmählich gesteigert. Dadurch soll wieder der Text verdeutlicht werden: "Halleluja! Macht euch bereit!"

11 - 15

Z. 16 bildet noch einmal ein retardierendes Moment, die Steigerung wird unterbrochen, um die weitere Steigerung bei Z.17 vorzubereiten. Sie sehen, daß Z. 16 den düsteren Anfang (Z.1) wiederaufnimmt, dann in einer gerafften Steigerung in Z. 17 mündet. Mit Z. 17 beginnt die 2. Strophe.

In Z. 17 - 19 wird die Freude ausgedrückt, von der im Text die Rede ist: "Zion hört die Wächter singen, das Herz tut ihr vor Freude springen, sie wachet und steht eilend auf."

Die Linien, die die Chormelodie umranken, sind im Tempo deutlich gesteigert. Wir hören die Stelle, beginnend mit der vorgeschalteten Z. 16:

16 -19

Ab Z. 20 werden die Bewegung in den Oberstimmen und die Lautstärke gewaltig gesteigert. Die Freude wird zum überschäumenden Jubel beim Kommen des Bräutigams: "Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig, von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig, ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf." Etwas Besonderes passiert noch an dieser Stelle: die Chormelodie, also die dicken Punkte, besetzen die Baßregion. Damit ist die Besitzergreifung des Irdischen durch das Himmlische endgültig erreicht. Wir Hören Z.20-21:

20 - 24

Bei Z. 22 tritt ein plötzlicher Wechsel der Stimmung und der Gesamtanlage der Musik ein. Die Grafik verdeutlicht den Unterschied zu dem bisherigen Verlauf. Die Musik bleibt über einen längeren Zeitraum relativ konstant und gleichmäßig. Die Phasen der Entwicklung und Steigerung sind vorbei und machen einer in sich konsistenten, zarten, verinnerlichten Ruhe Platz. Der Text: "Nun komm, du werthe Kron, Herr Jesu Gottes Sohn! Hosianna! Wir folgen all zum Freudensaal und feiern mit das Abendmahl." hätte auch eine andere musikalische Gestaltung nahelegen können, vor allem, wenn man an die Worte "Hosianna" oder "Freudensaal" denkt. Reger aber macht etwas völlig anderes als das Naheliegende: Er geht von dem Begriff "Abendmahl" aus, also der Kommunion, der innigen Vereinigung von Gott und Mensch und gestaltet diese Passage als Mysterium, als Geheimnis, bei dem jeder äußere Jubel seiner Meinung nach unangebracht ist. Diese sozusagen "sakramentale" Stelle ist erfüllt von zarter Verklärtheit und innerer Glut. Zum Zeichen der restlosen Vereinigung, des durch nichts getrennten Einsseins, geht die Chormelodie völlig in die Linien ein. Das Ineinanderaufgehen ist sogar so stark, daß es unmöglich ist aus dem Liniengeflecht die darin verborgene Chormelodie herauszuhören. Wir hören den Anfang von Z.22:

22 Anfang

Die 3. Strophe ist auf unserer Grafik nicht mehr dargestellt. Sie sieht so aus, daß zunächst die eingangs andeutungsweise besprochene Fuge erscheint. In diese Fuge hinein wird nach einiger Zeit die Chormelodie gespielt, und zwar zuerst im Baß:

Fuge: 1. Baßeinsatz: Gloria...

Im weiteren Verlauf wird die Choralmelodie über die mittlere Region immer höher getragen, bis sie bei dem triumphalen Schluß die höchste Höhe erreicht. Die Erklärung für diese musikalische Anlage findet sich wieder im Text. Die dritte Strophe lautet:

"Gloria sei dir gesungen mit Menschen- und mit Engelszungen, mit Harfen und mit Zimbeln schön. Von 12 Perlen sind die Tore an deiner Stadt, wir stehn im Chore der Engel hoch an deinem Thron. Kein Aug hat je gespürt, kein Ohr hat je gehört solche Freude. Des jauchzen wir und singen dir das Halleluja für und für."

Das Einbetten der Choralmelodie in die bewegte, weitverzweigte Fuge entspricht der Eingliederung der Menschen in den Chor der Engel. Das endlose Strömen der Fuge, ihr unangefochtenes Fließen zeigt an, daß nun alles Stockende, Zerbrochene beendet und aufgehoben ist in einer festen, unerschütterlichen und beglückenden Ordnung. Das Aufsteigen der Choralmelodie vom Baß in die höchste Region symbolisiert das Aufsteigen des Menschen von der irdischen in die himmlische Sphäre.

Damit wird, wenn wir auf die Gesamtform des Stückes schauen, die Abwärtsbewegung des 1. Teils, das von oben herabsteigende Heil, am Schluß in der Umkehrung wieder aufgefangen dadurch, daß die irdische Welt hinaufgezogen wird zum himmlischen Thron, wo alle Wesen in äußerster Ekstase und Verzückung Gott zujauchzen.

Max Reger (1873-1916): Phantasie über den Chorale „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, op. 52/2 für Orgel (1900)

① ② ③ ④

1. Wachet auf, ruft uns die Stimme,

⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
 wach auf, du Stadt Jerusalem!
 Mitternacht heißt diese Stunde. Sie rufen uns mit hellen Stimme:

⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭

Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
 Wohlauf der Brautgam kommt! Wohlauf die Laufen nehmt!
 Hallelu - ja! Nachtsuch bereit zu

⑮ ⑯ ⑰

der Hochzeit,
 ihr müsset ihm entgegen gehn.
 2. Zion hört die Wächter singen,

⑱ ⑲ ⑳

das Herz tut ihr vor Freude springen, sie wachet u. ruht eiland auf.
 Ihr Freund kommt u. Himmel prächtig, u. Gnade stark, u. Wächter mächtig, ihr Licht wird hell, ihr Storgel auf.

㉑ ㉒

Hin komm du werke Frau, Herr Jesu Gottes Sohn! Hosianna! Wir folgen all zum Freudenack u. feiern mit das Abendmahl.

Es folgt die Fuge mit der 3. Strophe (Melodie erst im Bass, dann immer höher)