

Jürgen Schaarwächter

Einer „Persönlichkeit der Wiesbadener Gesellschaft“
zugeeignet: Regers Walzer op. 22

veröffentlicht 24. Oktober 2021
revidierte Version (neue Fußnote 40, S. 13) veröffentlicht 1. Oktober 2023

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER

Einer „Persönlichkeit der Wiesbadener Gesellschaft“ zugeeignet: Regers Walzer op. 22

Seit Vollendung seines 17. Lebensjahrs galt für Max Reger die Wehrpflicht. Die aktive Dienstzeit belief sich auf drei Jahre, mindestens vier weitere Jahre gehörte der Wehrpflichtige in der Folge der Reserve an. Um diesem zeitraubenden Procedere zu entgehen, konnten junge Männer, die mindestens die mittlere Reife (Sekundarreife) an einem Gymnasium oder einer Mittelschule erworben hatten, das Einjährig-Freiwillige Militärjahr ableisten¹ (mit entsprechend längerer Verpflichtung in die Reserve). Diese Einrichtung war ursprünglich als Privileg für die jungen Leute der gebildeten und besitzenden Stände gedacht, die schneller verantwortliche Positionen in Wirtschaft oder öffentlichem Dienst übernehmen sollten. Auch jungen Männern, die sich in einem Zweig der Wissenschaften oder der Kunst oder in einer anderen der Gesellschaft zugute kommenden Tätigkeit auszeichneten, stand diese Möglichkeit offen. Nach entsprechendem Antrag hatte sich Reger 1892 zunächst zurückstellen lassen, hatte aber (dies war der spätestmögliche Termin) zum 1. Oktober 1896 23-jährig zum Dienst anzutreten, war sich also bereits mehrere Jahre seiner entsprechenden Verpflichtung bewusst.

Während bei Wehrpflichtigen die Kosten für Uniform, Unterbringung und Verpflegung übernommen wurden, hatten beim Einjährig-Freiwilligen Militärjahr die Anwärter selbst alle anfallenden Kosten zu tragen. Ein entsprechendes finanzielles Polster war also unumgänglich. Im Sommer 1892 konnte Reger mit dem englischen Verlag Augener & Co. einen Siebenjahresvertrag abschließen; daneben konnte er für andere Verlage auch Kompositionen anderer bearbeiten.² Neben Werken eigener Ambition lieferte Reger für Augener auch Arbeiten vornehmlich zum Gelderwerb, darunter Bearbeitungen eines *Menuet à l'antique* von Anton Strelezki, Violinstimmen zu drei Klaversonatinen von Muzio Clementi und vermutlich auch die Einrichtung des *Allegro burlesco* aus Friedrich

¹ Grundlegendes zu Regers Einjährig-Freiwilligem Militärjahr hat erstmals Susanne Popp veröffentlicht in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des MRI, Bd. XV), S. 286ff.

² So erstellte er etwa 1894 den vierhändigen Klavierauszug von Eugen d'Alberts *Ouverture zu Grillparzers „Esther“* op. 8, 1894-6 Klavierauszüge von Philipp Rüfers Oper *Ingo* und Emile Jaques-Dalcrozes Oper *Sancho Pança* sowie erarbeitete 1896 eine Teilinstrumentierung von Albert Fuchs ‚melodramma idillio‘ *La spiga rossa*.

Kuhlaus Klavier-Sonatine a-Moll op. 88 Nr. 3 zum Konzertgebrauch; ob auch die Bearbeitungen von Bach-Werken für Klavier bzw. Klavier vierhändig und die pädagogisch gedachten 111 Canons WoO III/4 für Klavier diesem Bereich zuzuzählen sind, wäre eigens zu erforschen. In einem steten Strom an Kompositionen schuf Reger von Sommer 1892 bis Oktober 1896 seine zeitnah gedruckten Opera 5–16. Der Verlag hatte auch das Recht Kompositionen abzulehnen, was zunächst nicht erfolgte, sondern erst in jener Zeit, als die Akquise eines Finanzpolsters für Reger besonders hohe Priorität hatte, ganz besonders im Jahr 1896. Die vierhändige Klavierfassung der Orgelsuite e-Moll op. 16 blieb ebenso ungedruckt wie das Klavierkonzert f-Moll WoO I/4 und die Sinfonie h-Moll WoO I/5 – diese letzten beiden Werke sind heute verschollen.³

Das Einjährig-Freiwillige Militärjahr wurde für Reger zum Debakel. Als Soldat war er gänzlich ungeeignet für Drill, Befehlsgehorsam und zuverlässige Unterordnung; schon bald war er zu einem mehrwöchigen Lazarettaufenthalt gezwungen. Das Bewusstsein um seine ungenügende Eignung zum Militärdienst (das Komponieren von Märschen ausgenommen⁴) und die gesundheitlichen Beeinträchtigungen gingen mit schweren finanziellen Sorgen Hand in Hand; um das Militärjahr zu finanzieren, musste Reger beträchtliche Schulden machen – aus seinem Bekanntenkreis blieb kaum eine Person ungefragt. In der Schlussphase seiner Wiesbadener Zeit war Reger menschlich ein Wrack: Karl Hallwachs, seinerzeit Korrepetitor am Königlichen Theater, schildert in seinen Erinnerungen Regers erbärmlichen seelischen und körperlichen Zustand und die wachsende Verzweiflung, in die er geriet; er berichtet von Hassausbrüchen gegen die gesamte Mitwelt, die sich gegen Ende der Periode zu Tobsuchtsanfällen steigerten.⁵ Der Griff zum Alkohol und Verwahrlosung waren die Folge und ließen den Schuldenberg weiter wachsen. Gleichzeitig blieb Reger als Komponist tätig, instrumentierte Kurt von Beckeraths Kantate *Kassandra*, vollendete das Klavierquintett c-Moll WoO II/19 (urspr. op. 21) und komponierte die Klavierstücke *Grüße an die Jugend* WoO III/6 (urspr. op. 20); diese beiden Werke wurden aber gleichfalls von Augener abgelehnt. Ansonsten sind aus dieser Zeit nur Gelegenheitskompositionen für jene wenigen Freunde bekannt, die ihm beistanden und ihn unterstützten, darunter der Hofkapellcellist Heinrich Geist, Willy Gemünd, Bruder eines Reger-Schülers (für dessen Hochzeit im Mai 1898 der bekannte *Liebstraum* WoO III/7 entstand⁶), und vor allem die Familie Auguste von Bagenskis, die sich, trotz starker

³ Auch nach Ende des Militärjahrs blieb Augeners Interesse an Regers Kompositionen stark eingeschränkt – die Klavierwerke op. 17, 18 und 25 blieben ebenso wie Regers letzte Bach-Bearbeitungen für Augener bis 1902 bzw. 1903 ungedruckt.

⁴ Dass Reger Militärmärsche komponierte, ist durch die Erinnerungen von Ellen Lentz dokumentiert, abgedruckt in *Der junge Reger*, ebdt., S. 292. Diese Märsche sind nicht erhalten, doch mag Reger Gedanken aus ihnen 1899/1900 für seine Fanfaren für Infanteriekapelle in der Festspielmusik zu *Castra vetera* WoO V/1 wiederverwendet haben.

⁵ Entsprechende Ausfälle mögen auch durch Vorwürfe der Eltern ausgelöst worden sein, er sei nicht fleißig genug und lebe über seine Verhältnisse.

⁶ Posthum gedruckt unter dem nicht authentischen Titel *Lyrisches Andante*.



Abbildung 1. Max Reger im Samtrock mit Zigarre, um 1898.

Verwurzelung in Offizierskreisen, einen unkonventionellen Geist bewahrt hatte.⁷ Auch zwei missglückte Bewerbungen um Kapellmeisterposten in Heidelberg und Bonn sowie eine in damaliger Zeit nicht heilbare Aktinomykose am Hals, die zwei Operationen zur Folge hatte, taten ein Übriges.⁸

In dieser verfahrenen Situation sahen Regers Eltern nur eine Lösungsmöglichkeit – die Rückkehr des 25-jährigen Sohnes ins Elternhaus und strenge Beobachtung, damit Alkoholexzesse vermieden, Reger zur Disziplin angehalten und Kontakte überwacht werden konnten. Und in der Tat erholte sich Reger in kürzester Zeit. Sein Bestreben, baldmöglichst seine Schulden abzubauen und ein tatkräftiges und künstlerisch erfolgreiches Mitglied der Gesellschaft zu werden, erwies sich als durchaus nicht wirklichkeitsfern. Am 19. Juni 1898 in Weiden eingetroffen, entstanden dort bis zum Jahresende die Opera 21–29, daneben zahlreiche Werke ohne Opuszahl. Und schon im März 1899 waren nahezu alle Schulden beglichen.

*

Schon vor Beendigung seines Studiums am Wiesbadener Konservatorium hatte Reger 1893 Lehrtätigkeit als Piano- und Orgellehrer an dieser Institution übernommen, 1894 kam Theorieunterricht dazu; Privatunterricht für Klavierschülerinnen ergänzten die regelmäßigen Einkünfte. Während er Wiesbaden musikalisch zwischenzeitlich als „Eldorado der Talentlosigkeit“ bezeichnete,⁹ erwiesen sich die Kontakte in einige herrschaftlichen Häuser als äußerst fruchtbar – selbst wenn ihm angelegentlich das Stundengeben „ein Gräuel“ war.¹⁰ Seit November 1896 hatte Reger in Wiesbaden in einer „beengte[n] Bleibe in der Sedanstraße 6 II“ gehaust, die Susanne Popp treffend beschreibt: „ein Bettsofa nebst Nachttisch, kleinem Tisch und Klavier machten deren ganzen Luxus aus.“¹¹

Das häusliche Musizieren war in damaligen Zeiten selbstverständlicher Teil des familiären Lebens, und Reger ist nicht nur, wie schon Adalbert Lindner berichtet,¹² in entsprechender Weise aufgewachsen, auch als gern gesehener Gast im Hause Riemann war er während seines Studiums in unterschiedlicher Weise in die Hausmusik involviert:

⁷ Elsa von Berckens Mutter Auguste von Bagenski hatte sich um 1878/79 scheiden lassen und sich eine Zeitlang in Wiesbaden niedergelassen; Elsa von Bercken selbst lebte zu dieser Zeit bereits von ihrem ersten Ehemann Franz von Bercken getrennt (die Ehe wurde im April 1899 geschieden) und erhielt Gesangsunterricht bei der Hofopernsängerin Anna Beck-Radecke; Elsa von Berckens Großmutter Auguste von Faßmann war eine berühmte Opersängerin gewesen. Elsa von Berckens Cousine Berthel von Seckendorff gehörte als verwaiste Ziehtochter zu Auguste von Bagenskis Hausstand.

⁸ Vgl. hierzu besonders *Der junge Reger* (vgl. Anm. 1), S. 300ff. sowie Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 95ff.

⁹ Brief Regers an Richard Linnemann (*Musikalisches Wochenblatt*) vom 14. 6. 1868, in *Der junge Reger*, ebdt., S. 323.

¹⁰ Brief Regers an einen Wiesbadener Herrn vom 31. 1. 1897 (also aus der Zeit des Militärjahres zum Ende eines Arbeitsverhältnisses), in *Der junge Reger*, ebdt., S. 291.

¹¹ Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 104.

¹² Vgl. etwa Adalbert Lindner, *Max Reger und die Hausmusik*, in *Handbuch der Hausmusik*, hrsg. von Heinrich Lemacher, Graz u. a. 1948, S. 202–205.

als Klavierbegleiter von Liedern, die Elisabeth Riemann sang, aber auch als Partner und Arrangeur für den jungen Sohn des Hauses Hans, der die ersten Schritte an der Geige tat und für den Reger Violinstimmen zu Klaviersonaten und -sonatinen von Mozart und Clementi schuf.¹³ Diese Erfahrungen erleichterten ihm seit 1893 die Tätigkeit in wohlhabenden Häusern, wo er nicht nur höheren Töchtern oder interessierten Ehefrauen als Klavierlehrer zur Verfügung stand, sondern auch bei der Hausmusik mitwirkte oder sie gar initiierte. Dass er hierbei die Tendenz weg von der Salonkomposition hin zu ernsterer Musik zu propagieren sich bemühte, ist vielfach dokumentiert, nicht zuletzt durch Elsa Reger, die ihren zukünftigen Mann in eben dieser Funktion kennenlernte.

„Ganz lebendig steht mir das Bild vor Augen, wie ich Reger damals zum erstenmal sah. Als ich in das Zimmer eintrat, erhob sich ein junger, sehr schlanker, blasser Mensch von seinem Sitz am Flügel und verbeugte sich links. Er frug mich sofort, ohne jede Einleitung, ob ich mit ihm musizieren wollte? Ich bejahte und er sagte, was ich singen wollte; ich antwortete: ‚Wenn Sie wollen – Brahms.‘ Ein schneller Seitenblick, dessen Bedeutung ich damals noch nicht ahnte, streifte mich; ich kannte seine heiße Liebe zu Brahms ja noch nicht, war aber durch meinen Onkel Kurt [von Seckendorff] in Brahms['] hehrer Liedkunst gut bekannt. Als er dann nach diesem ersten Musizieren kurz sagte: ‚Sie können was,‘ war ich gekränkt und gereizt. Meine Mutter lachte mich aus und meinte, das sei ein Lob, wie sie es aus Regers Mund noch nie vernommen. Ich aber, Reger noch gar nicht kennend, fühlte mich zuerst musikalisch und seelisch ihm gegenüber unfrei. Ich verstand nicht, daß er denken könnte, man sänge mit einem Musiker, wenn man nicht über ein bestimmtes Können verfüge. In unserer Familie hatte ein jedes sein Talent, aber das war selbstverständlich, man verlor darüber nicht viel Worte. Wir hätten nie den Mut gehabt, etwas Stümperhaftes zu zeigen, denn das galt bei uns als eine große Unbescheidenheit. Daß Reger überhaupt denken konnte, eines von uns sei so unbescheiden, und gar ich mit einer minderen Begabung sich hören zu lassen, das beleidigte mich zuerst. Aber meine Mutter erklärte mir, daß er [...] wohl viel solchem unbescheidenen Singsang begegnet sei. Ich überstand das störende Gefühl, und von Woche zu Woche wurde es ein immer schöneres Musizieren. Regers Begleitung war zauberhaft, sie löste jede Empfindung der Seele. Da meine Stimme keine Ermüdung kannte, musizierten wir stundenlang miteinander. An diesen Tagen hat Reger, wie er mir später sagte, nie Mittag gegessen, nur um diese Stunden nicht zu kürzen. Am Flügel verlor er seine damalige Unbeholfenheit, er war dann der König, der alles, was seinem Reiche nahte, beherrschte. Er duldete kein seichtes Lied und wußte es mitleidlos zu verschandeln: ‚Wer Brahms singen kann, darf keinen Kitsch singen‘; so gewöhnte er mir auch den Geschmack am Kitschlied, so niedlich es auch war, ab.“¹⁴

Elsa Reger berichtet aber auch, dass Reger schon damals – wenn ihm die Sache nicht rundweg am Herzen lag – unpünktlich¹⁵ oder sprachlich grob sein konnte.

Regers vorzügliches Prima-vista-Spiel machte es ihm möglich, auch in unvorbereiteten Situationen entsprechend mitzuwirken. Das betraf gleichermaßen die Begleitung von Liedgesang und das vierhändige Klavierspiel, beides Eckpfeiler der Hausmusikpflege. Reger war sich der großen Tradition der Hausmusik bestens bewusst – natürlich war ihm auch die seit 1878 erscheinende Zeitschrift *Der Klavierlehrer* geläufig, und er las regel-

¹³ Mozart-B1 und Clementi-B1. Auch das häusliche Musizieren bei Riemanns wusste Reger durch die Druckausgabe seiner Clementi-Bearbeitungen (Clementi-B2) nachhaltig zu nutzen.

¹⁴ Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 17f.

¹⁵ Ebd., S. 18.

mäßig die *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*, eine Monatszeitschrift, die 1897 erstmals erschienen war und zu der er ab Anfang 1901 Notenbeilagen beisteuerte. Albumblätter verschiedener Art (nicht selten Canons, wie etwa jene zwei über den Gassenhauer *Du bist verrückt, mein Kind* von 1896 WoO VIII/4 für den Wiesbadener Kurkonzertmeister Wilhelm Sadony, die Reger mit dem Schlussvermerk versah: „Zur gefälligen Benutzung bei gediegener Hausmusik. Ich bin saufidel Furze wie ein Schwein u. schieß auf die Welt.“¹⁶) sind Dokumente dieser Zeit. In den Gästebüchern der Familie Seckendorff finden sich aus der Zeit unmittelbar vor Regers Abreise aus Wiesbaden zwei Musikeinträge – ein *Allegretto grazioso* F-Dur WoO III/8 für Auguste von Bagenski sowie eine *Miniature Gavotte* A-Dur WoO III/9 für Bertha von Seckendorff; letztere trägt die selbstironische Widmung „Zur freundlichen Erinnerung l an ein[en] stets pünktlichen Lehrer“.¹⁷

Besonders das vierhändige Klavierspiel, das sich auch für Regers Entwicklung als äußerst ersprießlich erwiesen hatte,¹⁸ war ein essenzieller Teil von Regers Unterrichtskonzept, einerseits um das Aufeinander-Hören während des Musizierens zu üben, nicht zuletzt aber auch weil auf diese Weise auch komplexere Werke anderer Meister (Kammer- oder Orchestermusik) fürs häusliche Musizieren zugänglich gemacht wurden – Werke, die in der Frühzeit des Grammophons sonst nicht in hinreichendem Klangvolumen in die häuslichen Musikzimmer gebracht werden konnten.¹⁹ Dies ist auch der Grund, dass vierhändige Klavierauszüge von Orchestermusik für Reger zeitlebens ein Betätigungsfeld bleiben sollten.²⁰

Es kommt nicht von ungefähr, dass sich gerade in der Wiesbadener Zeit unverhältnismäßig viele Kompositionen für Klavier zu vier Händen finden – zwei der insgesamt sechs Originalwerke (*Walzercapricen* op. 9 und *Deutsche Tänze* op. 10).²¹ Während der Weidener Zeit entstanden drei weitere (die *Walzer* op. 22, die *Cinq Pièces pittoresques* op. 34 und die *Sechs Burlesken* op. 58); einziger Nachzügler sind die Sechs Stücke op. 94 von 1906, die aber vom musikalischen Ernst her einer ganz anderen Liga zuzurechnen sind als selbst die späten Weidener *Burlesken* op. 58.²²

¹⁶ Brief-Autograph im Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 363.

¹⁷ Gästebucheinträge vom 14. bzw. 6. 1898; Veröffentlichung als Faksimile in *Bielefelder Blätter für Theater und Kunst*, 2. Jg. (1919/20), Kunstbeilage Nr. 13/14 (WoO III/8) sowie als *Unbekannte Albumblätter von Max Reger*, Verlag Hofphotograph E. Hoenisch, Leipzig [um 1926] (WoO III/8 und /9, gekoppelt mit einem 1899 datierten Gästebucheintrag für Elsa von Bercken: T. 1–10 aus dem Albumblatt F-Dur op. 36 Nr. 2).

¹⁸ Siehe Adalbert Lindner, *Max Reger und die Hausmusik*, ebdt., S. 203.

¹⁹ Die ersten Grammophonaufnahmen ganzer Sinfonien erfolgten erst ab etwa 1913.

²⁰ Siehe auch Anm. 2. Regers späteste vierhändige Klavierauszüge waren jene zu den *Mozart-Variationen* op. 132 und der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140, beide 1915.

²¹ Es sei aber nicht verschwiegen, dass auch ein großer Teil der leichteren Werke für Klavier solo, sei es als Material zur Hausmusik, sei es schlicht als Mittel, um Verlagseinkünfte zu erzielen, in dieser Zeit entstand – die *Opera* 11, 13, 17 und 18. Vor allem die Klavierstücke *Aus der Jugendzeit* op. 17 wurden dem Verlag ein wirtschaftlich beachtlicher Erfolg.

²² Dass Reger in jenen frühen Jahren auch für zahlreiche andere Besetzungen Werke schrieb, die in irgendeiner Form mit dem häuslichen Musizieren in Verbindung zu bringen sind, ist selbstredend, würde aber zu kurz greifen; vielmehr waren diese Werke, von denen eine ganze Reihe zuerst (oder sogar nur) in entsprechenden Zeitschriften erschienen, vor allem dazu angetan, seinen Namen einer größeren Öffentlichkeit bekannter zu

*

Zu Regers besonderen Gönnern in Wiesbaden²³ gehörte auch Dr. Jacob Julianus Lodewijk baron van Fridagh (1852–1923). Der Jurist war, so Ottmar Schreiber, eine „Persönlichkeit der damaligen Wiesbadener Gesellschaft“.²⁴ Über Fridagh wissen wir heute verhältnismäßig wenig. Aus Zwolle (Niederlande) gebürtig, entstammte er einer alten westfälischen Adelsfamilie, die seit 1822 in den Niederlanden ansässig war. Sein Vater war Bürgermeister, und er hatte zwei jüngere Geschwister, Johanna Adriana und Johan Adrian. Nach dem Tod seiner ersten Frau 1881 kam er nach Wiesbaden, während sein Sohn Schotto Gijsbert Lucas Frans in Holland blieb (er war von 1906 bis 1945 sukzessive Bürgermeister vier verschiedener Städte in den Niederlanden). Wie Fridaghs Wiesbadener Haushalt strukturiert war, wissen wir nicht – offenbar gehörte zu den Freunden des Hauses ein Herr von Leband oder LeBond, den Reger in beiden Postsachen des Jahres 1899 grüßen lässt.²⁵ Das Wiesbadener Adressbuch für 1898/1899 nennt unter „Adelheidstr. 19 p.“ Freiherrn v. Fridagh als „Privatier“,²⁶ wo er bis Oktober 1901 lebte; um diese Zeit erfolgte ein Umzug in die Oranienstraße 54 p. 1905 heiratete er die aus Düsseldorf stammende Sofie Henriette Wilhelmina Pilgram (geb. 1866), die in den Wiesbadener Adressbüchern aber keine Erwähnung findet. 1906 zog er in die Viktoriastraße 31, und ab 1909 lebte Fridagh in der Alwinenstraße 4, ehe für ihn ab 1911 keine Wiesbadener Adresse mehr nachgewiesen ist. Er ging wohl zunächst auf Reisen und seine Spur verliert sich, bis er ab Ende 1918 in Stuttgart nachweisbar ist, wo er seine fünf letzten Lebensjahre verbrachte.

In Regers Korrespondenz findet baron van Fridagh nur in wenigen heute bekannten Dokumenten Erwähnung: Drei Postsachen Regers an den Baron²⁷ wurden am 16. Juni 1930 in der Münchner Stadtbibliothek katalogisiert. Zum ersten Mal in jenem Brief, mit dem Reger ihm die Erstausgabe der vierhändigen Fassung der Sechs Walzer op. 22 übersandte:²⁸

machen, damit auch die in Musikverlagen (zunächst also bei Augener) erschienenen Werke entsprechenden Absatz erfuhren. Gelegentlich propagierte Reger – wie wir es auch bei baron van Fridagh sehen können – die Werbung für andere Werke durch ein einzelnes.

²³ Regers Strategie der Vergabe von Widmungen wäre eine eigene Diskussion wert; aus Wiesbadener Zeiten war baron van Fridagh die einzige Privatperson, die Reger mit einem substantziellen Widmungswerk würdigte (die Familie von Bagenski und zuvor Mathilde Hilf ausgenommen, die einen ganz eigenen Platz in Regers Herzen einnahmen); eine weitere erwähnenswerte Ausnahme aus der Wiesbadener Zeit ist der Militärarzt Alfred Brodführer, der Reger das Einjährig-Freiwillige Militärjahr wenigstens etwas erleichterte und dem Reger zum Dank 1897 die *Improvisationen* op. 18 für Klavier widmete.

²⁴ *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 (= Veröffentlichungen des MRI, Bd. 3), S. 50.

²⁵ Dieser Herr Leband oder Le Bond ist in den Wiesbadener Adressbüchern nicht nachgewiesen.

²⁶ *Adress-Buch von Wiesbaden und Umgegend (Biebrich a. Rhein, Bierstadt, Dotzheim, Langen-Schwalbach[.] Schlangenbad und Sonnenberg für die Zeit von Mai 1898 bis dahin 1899*, 10. Jg., hrsg. von Carl Schnegelberger, Wiesbaden 1898, S. 78.

²⁷ Die ersten zwei Postsachen sind veröffentlicht in *Der junge Reger* (vgl. Anm. 1), S. 384–389; allerdings weichen die der Veröffentlichung zugrunde liegenden Abschriften in vielen Details von den Autographen ab, nach denen hier zitiert wird.

²⁸ Brief mit Umschlag (adressiert an „Hochwohlgeboren Herrn Baron D^r von Fridagh, Wiesbaden, Adelheidstrasse [sic] 19pt ? (nahe Ecke Adolphstrasse)“, Stadtbibliothek München, Monacensia, Reger, Max A I/79 (der Umschlag war ursprünglich falsch der Folgepostsache zugeordnet).

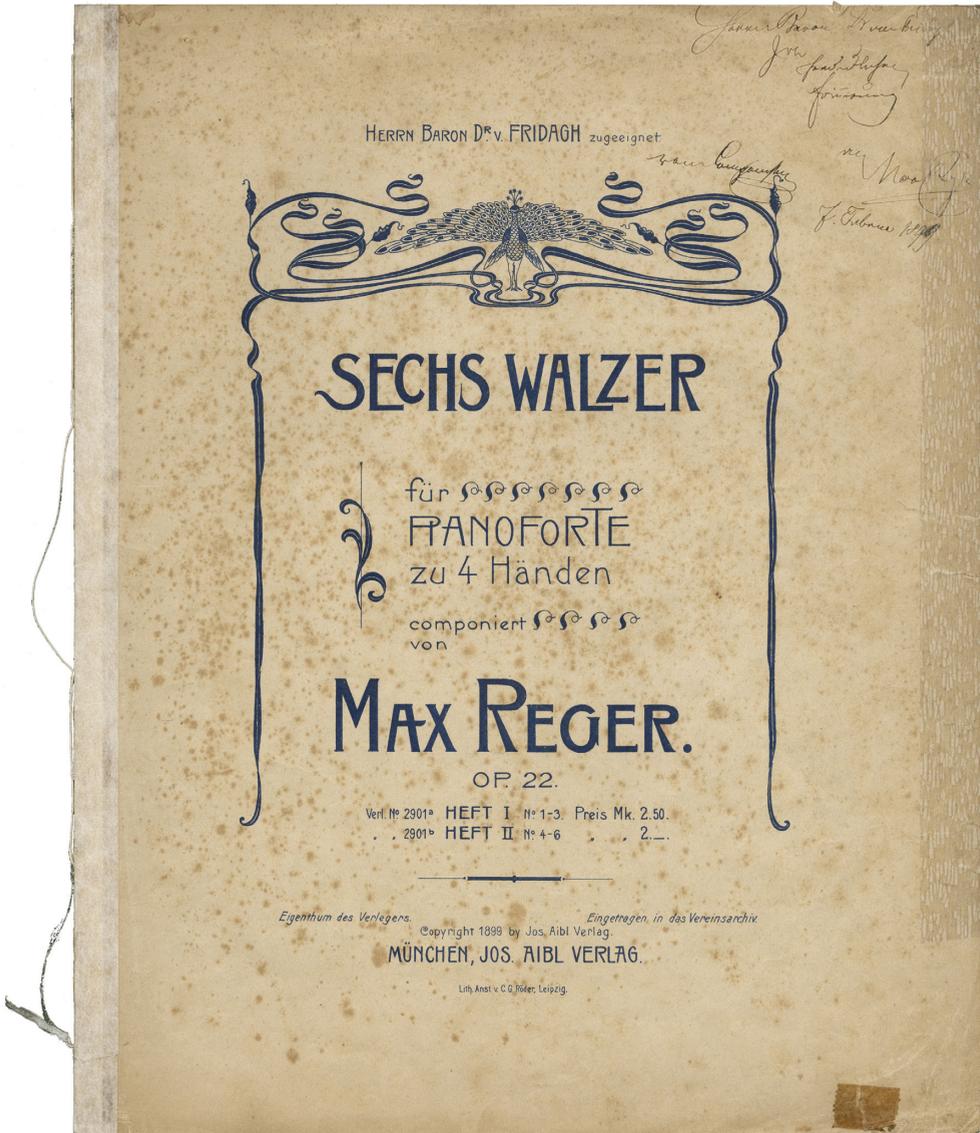


Abbildung 2. Max Reger, Sechs Walzer op. 22, Heft II, Titelblatt mit Widmung an baron van Fridagh, datiert 7. Februar 1899. Max-Reger-Institut, Mus. DE. 05. Das Heft enthält keine Eintragen, die erwiesen, dass aus ihm gespielt worden wäre (Fingersätze, Phrasierung etc.).

Weiden, Allee 22,
bayerische Oberpfalz, 7. Febr. 1899.

Hochgehrter Herr Baron!

Mit diesem Briefe sende ich eine Drucksache an Sie ab; weñ Sie selbe öffnen, so finden Sie darin 2 Hefte Walzer, erschienen bei Aibl u. sind selbe Ihnen gewidmet. Ich bitte Sie nun diese kleine Überraschung gütigst

annehmen zu wollen als ein kleines Zeichen meiner Hochachtung. Hoffentlich gefallen Ihnen die Walzer u. Sie haben die Güte selbe (bitte mit genauen Titel- und Verlegerangabe) in Ihren Bekaäntenkreisen weiter empfehlen zu wollen.

Seinerzeit bin ich ja – französisch aus Wiesbaden verschwunden – u. ist dies mein erstes offizielles Lebenszeichen, dem in nächster Zeit noch viele solche nachfolgen werden. Ich war in der Zeit hier ungemein fleißig u. habe jetzt, da es mir noch als Komponist am liebsten ist, in der weltbekaänten Firma J. Aibl in München einen Verleger gefunden, der erstens die Sache thatkräftig in die Hand genoömen hat u. zweitens mich auch sehr nett honoriert, sodaß ich jetzt auf eine Stellung überhaupt nicht zu reflectieren brauche – die Stellung müßte pekuniär aber wirklich so sein, daß ich meine jetzt total ungebundene Freiheit nur sehr teuer verkaufte.

Außer den Walzern op 22, die soeben erschienen sind, erscheinen bei Aibl noch: op 19 Zwei geistliche Gesänge mit Orgel, Op 20 Fünf Humoresken für Piano zu 2 Händen, Op 21 Hymne an den Gesang für Männerchor mit großem Orchester (Partitur, Orchester- u. Chorstimen, Klavierauszug)[.] op 22 sind eben die Walzer²⁹, op 23a Zwei Lieder für eine hohe Singstimme, op 23b Zwei Lieder für eine mittlere Singstimme, op 28 Sonate für Violoncello u. Pianoforte, op 30 Fantasie für Orgel über den Choral: „Freu dich sehr, o meine Seele,“ Op 31 Sechs Gedichte von Anna Ritter für eine mittlere Singstimme mit Piano, sodañ Fünf Spezialstudien für Pianoforte (Bearbeitungen Chopin'scher Werke) (sehr schwer). Fünf ausgewählte Volkslieder für Männerchor bearbeitet, Neun Volkslieder (Neue Folge) für Männerchor bearbeitet. Dies erscheint alles bei Aibl u. sind die Manuskripte schon alle im Stich. Bei Rob. Forberg in Leipzig erscheinen:

- op 24 Six Morceaux pour le Piano à deux mains (6 Hefte)
- op 26 Fantasiestücke für Klavier zu 2 Händen (7 Hefte)
- op 27 Fantasie für Orgel über den Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott!
- op 29 Fantasie & Fuge (Cmoll) für Orgel.

Besonders empfehle ich Ihnen mein opera 24 u. 26, die Stücke enthalten, die Ihnen wohl sehr gefallen werden. op 24 & 26 werden in den allernächsten Tagen erscheinen. Bei Schellenberg (Wiesbaden, grosse Burgstrasse) können Sie dieselben daß sicher haben. Sie werden Freude an op 24 & 26 haben, hoffentlich auch an dem Ihnen also gewidmeten op 22.

Sie sehen aus obiger Liste, daß ich sehr fleißig war.

Gott sei Dank, seit ³/₄ Jahren brauche ich keine Stunde mehr zu geben; das war entsetzlich, weñ man sich oft mit direkt unmusikalischen Leuten herumplagen mußte.

Bitte, grüssen Sie Herrn LeBand bestens von mir u. sagen Sie ihm, daß ich ihn nächstens mit einigen neuen Lieder überraschen werde.

Hoffentlich geht es Ihnen recht gut stets.

Von mir kañ ich nur Gutes melden. Ich fühle mich stets sehr wohl u. die Kompositionen wachsen wie das reinste Unkraut.

Mit besten Grüßen

Ihr

mit vorzüglichste[r] Hochachtung

ergebenster

Max Reger

z. Z.

Weiden, Allee 22

bayerische Oberpfalz

²⁹ Eigentlich unverständlich „Wahen“.

Unmittelbar nach Erhalt dieses Briefes muss Reger ein Antwortschreiben erhalten haben, auf das er folgendermaßen reagierte:³⁰

Weiden, Allee 22, bayerische Oberpfalz,
11. Februar 1899.

Hochgeehrter Herr Baron!

Vielen Dank für Ihren freundlichen Brief. Es hat mich sehr erfreut, aus demselben zu entnehmen, daß Sie stets wohllauf u. munter sind. Wegen einer 2 händigen Ausgabe habe ich an meinen Verleger schon geschrieben. Ich bearbeite die Walzer gerne zehnhändig. Es liegt nun an meinem Verleger Aibl, daß er sie auch druckt. Aibl hat mir, wie dies ja stets üblich ist, alle Rechte abgekauft u. liegt es nun an ihm. Ich hoffe aber sicher, daß er die Walzer druckt 2 händig. Ich bin mit Aibl sehr zufrieden; der Maß bezahlt äußerst prompt u. da ich aus Politik vorläufig noch mit meinen Manuskripten sehr billig bin, bis ich bekañter bin, so nimmt er alles u. hat er mich schon um das Vorkaufsrecht vor anderen Verlegern ersucht; ich habe ihm selbes natürlich zugestanden. Und so habe ich eben immer die sichere Gewißheit, daß ich bei Aibl direkt meine Sachen verkaufen kañ, brauche also zu keinem anderen Verleger zu gehen.

Mit Aibl's Honorierung bin ich sehr zufrieden. Was er im Dezember 98, Januar 1899 bezahlte an mich macht rund 1000 M, sodaß ich recht froh bin. Allerdings war es anfangs nicht so; anfangs war Aibl zugeknöpfter; doch habe ich dem genialen Richard Strauss es zu verdanken; Strauss empfahl mich so sehr an Aibl; Aibl ist der Verleger, der 18 Jahre allein die Werke von R. Strauss gedruckt hat, da sich die anderen Verleger nicht getrauten. Strauss gibt jetzt bei anderen Verlegern heraus, u. so habe ich jetzt das quasi „Vorrecht“ bei Aibl, der auch schon geschrieben hat, daß er selbst ganz genau wüßte, daß es schwer ist als Komponist ernster Richtung durchzudringen. Nun, weiß er mich ebenfalls 18 Jahre lang hält, daß ist ja alles gewoñen; deñ bis in 18 Jahren hoffe ich, doch so weit zu sein, daß man weiß, wer ich bin.

Ich lebe nun hier bei meinen Eltern sehr ruhig, sehr fidel. Was Sie erstaunen wird u. alle Wiesbadener Herren ist, daß ich sehr solide geworden bin. Ich habe gesehen, daß Alkohol für mich Gift ist, u. da mein Lebenszweck die Komposition ist, so habe ich das „Saufen“ aufgesteckt.

Bitte, grüßen Sie Herrn v. Leband bestens.

Meine bei Rob. Forberg erschienen[en] opera 24 & 26 haben Sie Sich bestellt! Nicht wahr! Ich hoffe, Sie haben viel Freude daran.

Mit besten Grüßen

Ihr

Sobald ich von	hochachtungsvollst
Aibl Nachricht	ergebenster
wegen Walzer	<u>Max Reger</u>
habe, schreibe ich Ihnen direkt.	

Hier eine Liste meiner demnächst erscheinenden Kompositionen.

Verleger:

Augener, London.	op <u>17</u> Improvisationen für Klavier (2 hd.)
	Op <u>18</u> „Aus der Jugendzeit“ kleine Klavierstücke
	Op <u>25^a</u> Aquarellen für Klavier.
<u>Rob. Forberg</u>	x Op <u>24</u> Six Morceaux pour Piano (2 hd)

³⁰ Brief, Stadtbibliothek München, Monacensia, Reger, Max A I/80; „x“-Hervorhebungen mit roter Tinte.

Ihnen so gut geht, freut mich sehr, ich stecke wie immer tief in Arbeit!

Mit besten Grüßen

Ihr ergebenster

19. July 1907

Max Reger.

Ob es zu dem geplanten Treffen mit Fräulein Eisele kam, ist nicht überliefert.

*

Als er die Walzer im September 1898 zur Veröffentlichung einreichte, hatte Reger – anders als es baron van Fridagh gegenüber den Eindruck macht – zunächst kein Verlegerglück gehabt: der Verlag C. F. Peters hatte die Veröffentlichung gleich mehrerer Werke abgelehnt. Das Glück wendete sich erst im Herbst, als Rob. Forberg die Opera 24, 26, 27 und 29 und ab 3. Dezember auch Jos. Aibl mit den Walzern op. 22 ein erstes Werk in Verlag nahm, fünfzehn Tage später bereits gefolgt von zwei weiteren (der *Hymne an den Gesang* op. 21 für Männerchor und Orchester und den Fünf ausgewählten Volksliedern WoO VI/6 für Männerchor). In den nächsten Monaten sollte die Inverlagnahme durch Aibl stetig fortschreiten (siehe die Liste Regers an baron van Fridagh oben) – insgesamt verlegte Aibl nicht weniger als 35 Reger-Werke mit Opuszahl. Die Zusammenarbeit mit Reger endete erst 1904 mit dem Verkauf des Verlags an die Wiener Universal Edition.

Mit eifriger Propaganda machte der junge Komponist auf seine Novitäten aufmerksam: „Die Walzer u. Volkslieder sind so, daß Ihr große Geschäfte machen könnt. Bitte, lasse Dir also die Walzer u. Volkslieder, die am 1. Febr. erscheinen, direkt kömē; die Walzer sind sehr leicht u. flott.“³⁵ „Sodann gestatte ich mir, Sie auf meine 4hdg. Walzer op 22 (Aibl Verlag, München) aufmerksam zu machen; selbe dürfte[n] Ihnen und Ihren Schülern Spass machen; wirklich nicht schwer und melodios.“³⁶ „Haben Sie sich schon zur Ansicht bestellt? Wegen Klavierunterricht mache ich Sie besonderes auf meine opera 20, 22, 36 aufmerksam; auch 34.“³⁷ „Zum vierhändig Spielen nehmen Sie bitte meine Walzer op 22 (bitte vierhändig verlangen – Ihre Schüler werden daran große Freude haben.)“³⁸ „op 22 (Walzer!) bitte nur nach 4 hd. Original zu besprechen“.³⁹

³⁵ Brief Regers an Ernst Guder von der Wiesbadener Musikalienhandlung Schellenberg vom 23. 1. 1899, Original verschollen, Fotokopie Max-Reger-Institut, Ep. X. 1784.

³⁶ Brief Regers an Gustav Beckmann vom 15. 1. 1900 zur Förderung einer Besprechung in der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung*, Original verschollen, Abschrift Max-Reger-Institut, Ep. As. 2.

³⁷ Brief Regers an den Greizer Organisten Richard Jung vom 30. 6. 1900, Privatbesitz.

³⁸ Brief Regers an einen unbekanntem Herrn vom 16. 9. 1901, Bibliothek und Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.

³⁹ Brief Regers an Ernst Rabich (Verlag Herm. Beyer & Söhne) vom 30. 1. 1900 zur Förderung einer Besprechung in den *Blättern für Haus- und Kirchenmusik*, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI-1 1287 / Br 047.

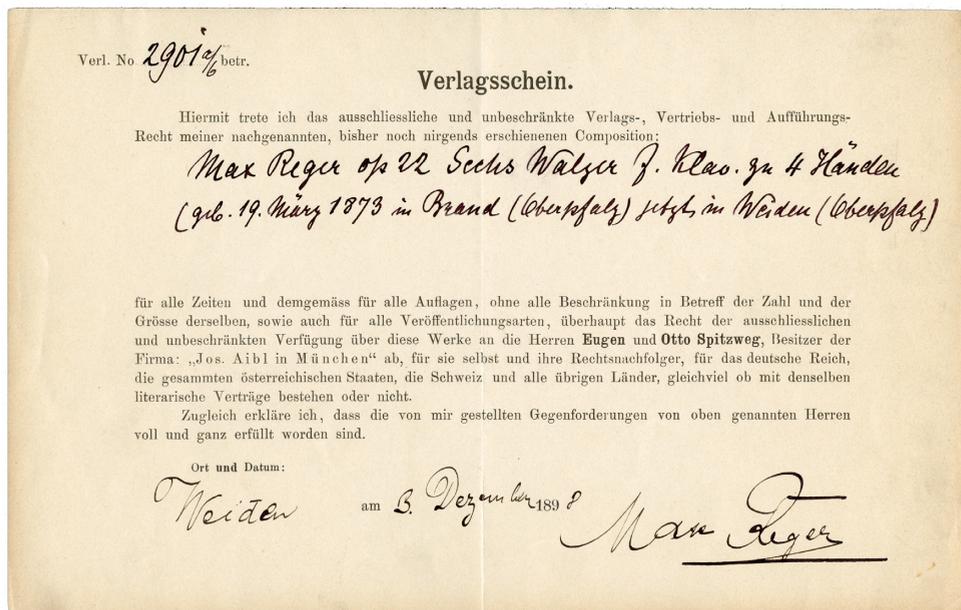


Abbildung 3. Verlagsschein zu den Sechs Walzern op. 22 für Klavier zu vier Händen, Max-Reger-Institut, D. Ms. 101.

Mit solchen Äußerungen erhob Reger in seiner Korrespondenz die vierhändige Fassung seiner Walzer op. 22 vielfach über die zweihändige.⁴⁰ Die Gründe hierfür dürften vielfältig sein; die Hervorhebung der Verwendung im Unterricht gehört sicher zu den wichtigsten. Ein weiterer Punkt mag gewesen sein, dass es sich bei Op. 22 nach den *Walzercapricen* op. 9 und den *Deutschen Tänzen* op. 10 (beide im Londoner Augener-Verlag gedruckt) um seine erste Komposition für Klavier vierhändig handelte, die sich einer großen Verbreitung am deutschen Markt erfreuen sollte. Außerdem mag Reger die vierhändige Originalfassung einfach aus kompositionschronologischen Gründen näher gestanden haben. Gleichwohl ist ein anderer Aspekt, der gegen die untergeordnete Bedeutung der immerhin von Reger selbst erstellten zweihändigen Fassung ins Feld geführt werden könnte, nicht ganz aus dem Blick zu verlieren.

*

Wer Regers intime Kenntnis des Schaffens Johannes Brahms' kennt, wird von der frappierenden Parallelität der Entstehung der Reger'schen Walzer op. 22 zu jener der 33 Jahre zuvor entstandenen Sechzehn Walzer op. 39 für Klavier vierhändig bzw. zweihändig von

⁴⁰ Eine freie Bearbeitung für Klavier zweihändig erstellte die aus Wien stammende Pianistin Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer (1847–1916), eine frühe Reger-Interpretin; diese Fassung lag bereits im Mai 1903 im Verlag Jos. Aibl gedruckt vor.

Brahms nicht überrascht sein. Reger stand mit Brahms seit April 1896 in brieflichem Kontakt – ob es zu einem persönlichen Treffen im September 1896 kam, ist bis auf eine einzige Briefäußerung Regers nicht belegbar. Seine im Juli 1896 abgeschlossene Sinfonie h-Moll WoO I/5, die Reger Brahms zu dedizieren gedachte, blieb, wie oben bereits angemerkt, ungedruckt und ist heute verschollen. Von Brahms' Tod war Reger zutiefst erschüttert und komponierte als Memorialstück *Resignation* (– 3. April 1897 – J. Brahms †) op. 26 Nr. 5.⁴¹ Wie bedeutsam Brahms' Schaffen für Reger war, ist bekannt und spiegelt sich nicht zuletzt in der Entstehung von Regers zwei Klarinettensonaten op. 49, die in Folge der praktischen Arbeit an den Brahms'schen Sonaten op. 120 erfolgte.⁴²

Wie im Falle von Regers Op. 22 erlebten auch Brahms' Walzer op. 39 ihre Verbreitung zuerst in der vierhändigen Fassung (Erstdruck September 1866, Uraufführung 23. November 1866), gefolgt von der Fassung für Klavier zu zwei Händen (Erstdruck November 1867, Uraufführung 15. Januar 1868); dass Brahms überdies eine Fassung für zwei Klaviere schuf (Uraufführung 17. März 1867, Erstdruck der Nummern 1–2, 11 und 14–15 1897), sei hier vernachlässigt. Alle drei Fassungen des Brahms'schen Werks sind im Musikleben vertreten, die Fassung für Klavier zweihändig möglicherweise sogar noch stärker als jene für zwei Pianisten.

Ganz anders steht es mit Regers Opus 22: Während die Version für vier Hände zumindest in den Jahren bis etwa 2008 gelegentlich von Klavierduos berücksichtigt wurde,⁴³ fehlt die zweihändige Fassung selbst in Markus Beckers Gesamteinspielung von Regers Klavierwerken aus den Jahren 1995–2000;⁴⁴ selbst ein Uraufführungsdatum dieser Fassung ist unbekannt.⁴⁵ Auch in der ohnehin überschaubaren Fachliteratur zu Regers Klavierschaffen ist die zweihändige Fassung ignoriert worden. Doch auch zur vierhändigen Fassung gibt es kein nennenswertes Schrifttum: Einzig in William Thomas Hopkins' Dissertation zu Regers kürzeren Klavierwerken erfährt diese eine kurze Erwähnung, deren Essenz die Feststellung ist, dass „the waltzes form a stylistic continuation of the four-hand dances, Op. 9–10, written in 1892–93. Melodies are predominantly in the right hand of

⁴¹ Vgl. Burkhard Meischein, *Max Reger und das Klavierwerk von Johannes Brahms*, in *Muzyka Fortepianowa XI*, Gdansk 1998, S. 198–215.

⁴² Siehe Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, S. 218, 3. Aufl. Regensburg 1938 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 27), S. 283. Die mögliche Verschränkung der Entstehung von Brahms' elf Choralvorspielen op. posth. 122 und seiner Kenntnis von Regers Orgelsuite e-Moll op. 16 wäre eine detaillierte Erkundung wert.

⁴³ Die erste Schallplattenveröffentlichung der vierhändigen Fassung erschien 1965 durch Josef und Grete Dichler auf einer Recital-LP für Supraphon (SUA ST 50657 bzw. SUA 10657), 1971 gefolgt durch die Einspielung von Karl-Heinz und Michael Schlüter im Rahmen der großen Da Camera Magna-Regers-Edition (SM 93128).

⁴⁴ Thorofon CTH 2311–2322 (heute Bella Musica); Box-Edition in Lizenz bei NCA/Membran.

⁴⁵ Auch von der vierhändigen Fassung ist ein echtes Uraufführungsdatum nicht überliefert – wir wissen aber, dass Reger und Adalbert Lindner einige der Walzer am 8. Januar 1899 im Weidener Ankersaal vierhändig zu Gehör brachten.

the Primo, with rather undistinguished rhythmic and harmonic support in the three lower hands. In contrast to the earlier dances, though, these are somewhat longer, and are usually in a-b-a form.⁴⁶

Wie weit diese allzu simplifizierende Zusammenfassung von der Wahrheit entfernt ist, erweist schon der erste der sechs Walzer aus Op. 22. Durchgängig in E-Dur, scheint er zunächst dem Brahms'schen Konzept zu folgen, der (bis auf die Ausnahme Nr. 14) in knappen, klaren Strukturen die einzelnen Abschnitte häufig wiederholen lässt und selbst in den vierhändigen Fassungen ohne Umblättern bei der Wiedergabe auskommt. Reger variiert jedoch schon mit der ersten Wiederkehr des ersten Vordersatzes (ab T. 16) sowohl die Phrasierung als auch die Dynamisierung und die Feinausarbeitung in beachtlicher Weise (Beispiel 1, S. 16f.).

Das zentrale Motivmaterial des Eröffnungsabschnittes sowie dessen Verarbeitung ist auch für die folgenden kontrastierenden Abschnitte von großer Bedeutung (die Verwandtschaft von T. 31–35 und 63–67 zu der Variante T. 23–24 ist offenkundig). Gleichzeitig wird gerade in den kontrastierenden Abschnitten sowohl in harmonischer als auch melodischer Hinsicht Brahms offenkundig die Reverenz erwiesen. Die zweiteiligen Übergangsabschnitte T. 35–47 und 67–73 leiten jeweils zu Scheinreprise des A-Teils über (T. 48–63 bzw. 74–80), ehe die Schlusssteigerung (T. 81–95) den A-Teil in apothetischer Überhöhung aufgreift.

Wenn man sie überhaupt so nennen kann, so ist auch die A-B-A-Form des gar nicht so tänzerischen Walzers op. 22 Nr. 2 in A-Dur im Gesamtkonzept asymmetrisch. Der A-Teil wird in reicher Variation wiederholt (T. 0'–10/10'–20),⁴⁷ und sein Material erfährt sogleich darauf eine Art Durchführung (bis T. 37). Drei Übergangstakte leiten über zu einer weiteren Variante des A-Teils (T. 40'–50), ehe ein sanglicher kontrastierender B-Teil (T. 50'–74, *Più tranquillo*) einen Gegenpol bis zur Wiederkehr des variierten A-Teils bildet (T. 74'–84). Der durchführungsartige Teil wird aufgegriffen und führt zur Coda (T. 97'–105), in der das motivische Material des A-Abschnittes in komprimierter Form zusammengeführt wird.

Das sangliche Material des B-Abschnittes, der gegen Ende durchaus vergleichbar der Durchführung des A-Abschnittes verdichtet wird, weist auf den Liedkomponisten Reger, so dass man diesen Abschnitt als eine Art Lied-Kommentar oder genreübergreifende Selbstreferenz bezeichnen könnte (Beispiel 2, S. 18 – siehe auch Beispiel 5, S. 20).

⁴⁶ William Thomas Hopkins, *The Short Piano Compositions of Max Reger (1873–1916)*, Diss. Indiana University 1972, S. 120.

⁴⁷ Entsprechend dem *Reger-Werk-Verzeichnis* beginnt die Taktzählung jeweils mit dem ersten Volltakt; Auftakte werden hier mit einem Apostroph nach der Taktzahl vermerkt.

Beispiel 1. Walzer E-Dur op. 22 Nr. 1, T. 1–31, Partiturzusammenfassung der vierhändigen sowie zweihändige Fassung

1 **Allegro.**

Piano.

8 *ritard.*

16 *a tempo*

24

Detailed description of the musical score: The score is for a waltz in E major, 3/4 time, Op. 22 No. 1. It is presented as a four-hand piano arrangement. The first system (measures 1-7) starts with a tempo marking of 'Allegro.' and a dynamic of 'p' (piano). The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. The dynamic changes to 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo). The second system (measures 8-15) begins with a dynamic of 'f' (forte). The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active bass line. The dynamic changes to 'poco a poco dimin.' (poco a poco diminuendo) and then to 'p' (piano). A 'ritard.' (ritardando) marking is placed above the right hand staff at the end of the system. The third system (measures 16-23) starts with a tempo marking of 'a tempo'. The right hand has a melodic line, and the left hand has a more active bass line. The dynamic changes to 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo). The tempo marking 'a tempo e ben marcato il melodia' is placed above the right hand staff. The fourth system (measures 24-31) begins with a dynamic of 'f' (forte). The right hand has a melodic line, and the left hand has a more active bass line. The dynamic changes to 'poco a poco dimin.' (poco a poco diminuendo) and then to 'p' (piano). A 'f' (forte) marking is placed above the right hand staff at the end of the system.

1 **Allegro.**
Piano. *p* *poco a poco cresc.*

7 *f* *poco a poco dimin.*

14 *ritard.* *a tempo* *p*

20 *poco a poco cresc.* *f*

26 *poco a poco dimin.* *p* *f*

Beispiel 2. Walzer A-Dur op. 22 Nr. 2, T. 50⁷–74, zweihändige Fassung⁴⁸

Più tranquillo
con espress.

50⁷

57

63

69

Mit 50 Takten ist der Walzer Nr. 3 in H-Dur das zweitkürzeste Stück des Op. 22. Konzeptionell ist er nicht ganz fern von der Nr. 1 – auch hier beginnt Reger mit einem A-Teil, der – sogar streng periodisch – variativ wiederholt (T. 0⁷–8/8⁷–16) und später (T. 25⁷–33 und 42⁷–50) weiterführend und schließend aufgegriffen sowie kontrastierendem Material (T. 16⁷–25/33–42) gegenübergestellt wird, das diesmal aber keine substantielle Verarbeitung erfährt.

⁴⁸ Da es bei den folgenden Notenbeispielen stärker um Besonderheiten in Harmonik oder Motivverarbeitung geht, wurde aus Gründen der besseren Übersichtlichkeit die zweihändige Fassung reproduziert.

Beispiel 3. Walzer H-Dur op. 22 Nr. 3, Metamorphosen des schlichten Eröffnungsmaterials T. 0'-16, 25'-33 und 41-50, zweihändige Fassung

The image displays a musical score for a two-hand piano arrangement of a waltz. The score is divided into five systems, each representing a different section of the piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto' at the beginning.

- System 1 (Measures 0-16):** Starts with a piano (*p*) dynamic. The tempo is 'Allegretto'. The music features a simple melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics range from *p* to *pp* and *mf*.
- System 2 (Measures 17-33):** The tempo changes to 'leggiero'. The dynamics include *p* and *pp*. The melodic line becomes more intricate with grace notes and slurs.
- System 3 (Measures 34-50):** The dynamics range from *mf* to *f*. The music features a more complex rhythmic pattern with triplets and slurs.
- System 4 (Measures 51-67):** The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics range from *p* to *f*. The music includes a 'rit.' (ritardando) marking.
- System 5 (Measures 68-84):** The dynamics range from *mf* to *p f*. The music concludes with a final flourish.

41 *poco rit.* *a tempo* *p* *ff*

46 *mf* *pp*

In cis-Moll steht der Walzer Nr. 4.⁴⁹ Mit der Tempoangabe *Moderato (quasi Andantino)* haben wir hier das Stück mit dem gemäßigtsten Puls. Wie die Nr. 3 beginnt es *p* und endet *pp*, so dass in dieser Hinsicht auch eine Art A-B-A-Metabogen die sechs Stücke überwölbt.

Der Walzer erweist sich schon in der ersten Periode als Gegenteil der scheinbar ihm inhärenten Schlichtheit: Die chromatischen Eintrübungen und Modulationen gegen Phrasenende, zunächst (T. 4) noch (*pp*) dominantisch im Charakter, führen in Takt 7–8 modulierend nach E-Dur. Bereits mit der zweiten Phrase (T. 9–14/14'–17) wird die motivische Verarbeitung des Materials verstärkt, und in Takt 16–17 finden wir eine harmonische Folge, die Reger später auch in einer seinen *Schlichten Weisen* ganz ähnlich als Phrasenschluss verwenden wird.

Beispiel 4. Walzer cis-Moll op. 22 Nr. 4, Beispiel 5. *Klein Marie* op. 76 Nr. 44, T. 38'–40 T. 16–17, zweihändige Fassung

a tempo *rit.* *pp*

Ein klarer Beginn des Mittelteils lässt sich nicht genau definieren, der Übergang ist nicht zuletzt durch den genannten Phrasenschluss, der jedem motivischen Konnex zum

⁴⁹ Eine Ausgabe in zwei Heften hatte Reger nicht vorgesehen, im Gegenteil widerspricht sie etwas seinem Gesamtkonzept von Steigerung und Zurücknahme.

Eröffnungsabschnitt fern steht, fließend – erst rückblickend lässt er sich klar auf Takt 23 mit dem Tempowechsel zu *Più Allegro* definieren; dieser Abschnitt ist charakterisiert durch die Verdichtung durch Achtelketten (teilweise auch wie bei Brahms in Akkord- oder Sextbewegungen) und führt zum *ff*-Höhepunkt (T. 31). Die Rückkehr zum Eröffnungsteil (T. 44–50) reicht durch die reichen modulatorischen Schritte über einen Raum von 7 Takten gleichfalls weit über einfachen ‚Walzer-Charakter‘ hinaus,

Beispiel 6. Walzer cis-Moll op. 22 Nr. 4, T. 44–50, zweihändige Fassung

während die wörtliche Wiederkehr des Phrasenschlusses der Takte 16–17 nun in den Takten 66–69 das Stück harmonisch ausklingen lässt.

In Sachen struktureller Komplexität ist im Vergleich zu Brahms bei Reger die Nr. 5 die Ausnahme, das einzige Stück, das wie Brahms ohne Umblättern bei der Wiedergabe auskommt; doch damit hat sich die Überschaubarkeit des Stückes auch schon fast, ist es doch alles andere als symmetrisch gebaut. Das nur 38-taktige Stück in H-Dur besteht aus zwei asymmetrischen Hälften (17+21 Takte), wobei die letzten Takte des ersten Teils (T. 12–17) eine Art Reprise der eröffnenden Takte 1–4 einzuleiten scheinen, eine Erwartung, die dann aber unerfüllt bleibt. Der B-Teil (ab T. 18) besteht aus drei episodischen Abschnitten, die in unterschiedlicher Weise voneinander kontrastiert sind, ehe ab T. 35 die Schlussformel der ersten Hälfte aufgegriffen wird.

Beispiel 7. Walzer H-Dur op. 22 Nr. 5, zweihändige Fassung, T. 1–8, Variante T. 12–17 und Schlussformel ab T. 34

The image displays a musical score for a waltz in E major, Op. 22 No. 5. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 1-8) is marked 'Vivace.' and 'f'. The second system (measure 5) continues the piece. The third system (measures 12-17) features a 'ff' dynamic marking. The fourth system (measures 34-40) includes 'ff' and 'sempre ff' markings, and ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled '8'.

Mit dem sechsten Stück kehrt Reger zu der Anfangstonart des Opus 22, E-Dur, zurück (Vergleichbares findet sich bei Brahms nicht). Hier greift er auch die A-B-A-Form auf, mit vielen kleineren und größeren reizvollen Varianten zwischen ‚Exposition‘ (T. 0’–13), variiertes ‚Exposition‘ (T. 13’–25) und ‚Reprise‘ (T. 55’–68). Der B-Teil (T. 25’–55) greift motivische Elemente der A-Teile auf, ist von der Binnenkonzeption aber in zwei Wellen angelegt, einer größeren und einer (ab T. 41) kleineren, die durch dynamische Steigerungen vom *p* bzw. *pp* bis ins *ff* strukturiert sind.⁵⁰ Abgeschlossen wird dieser sechste Walzer wie der ganze Zyklus mit einer affirmativen Bestätigung nicht nur des Werkendes, sondern auch der Ursprungstonart.

⁵⁰ In der vierhändigen Fassung ist die ‚Welle‘ ab T. 42 keine rechte Welle – vielmehr sind T. 41–42 *p*, T. 43–45 *f*, T. 45’–48 *p* (nur hier mit Crescendo–Decrescendo-Gabeln) bezeichnet, ab T. 49 dann *poco a poco cresc.*

Beispiel 8. Walzer E-Dur op. 22 Nr. 6, zweihändige Fassung, T. 0'–9 und T. 24–57

0' **Allegro vivace.**

The image displays a musical score for a two-hand piano arrangement of a waltz. It is divided into two systems of measures. The first system covers measures 0 to 9, and the second system covers measures 24 to 57. The music is in E major (three sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score includes various dynamic markings: *f* (forte) at the beginning, *p* (piano) at measure 24, and *sempre ff* (sempre fortissimo) at measures 36 and 40. A *cresc.* (crescendo) marking is present at the end of the first system. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

5

24

28

32

36

f

p

cresc.

sempre ff

sempre ff

41

46

52

pp *f* *p*

poco a poco cresc.

poco rit. 8 *a tempo*

f *ff con tutta forza*

Zusammenfassend ist auch die Übersicht über Tonart, Umfang und Tempovorschriften der sechs Walzer nicht uninteressant – der zyklische Gedanke der Komposition, nicht nur durch die Tonartenverwandtschaft, sondern auch durch die Entwicklungen der jeweiligen Binnendynamiken scheint bei genauerer Betrachtung überraschend stark ausgeprägt:⁵¹

Nr. 1	E-Dur	95 T.	<i>Allegro</i>
Nr. 2	A-Dur	107 T.	<i>Più vivace</i>
Nr. 3	H-Dur	50 T.	<i>Allegretto</i>
Nr. 4	cis-Moll	73 T.	<i>Moderato (quasi Andantino)</i>
Nr. 5	H-Dur	38 T.	<i>Vivace</i>
Nr. 6	E-Dur	75 T.	<i>Allegro vivace</i>

Der Variantenreichtum im Detail, der die Sechs Walzer auszeichnet, spiegelt sich ebenso in der Variantenvielfalt zwischen der vierhändigen und der zweihändigen Fassung der Stücke. Wo in der vierhändigen Fassung durch Oktavverdopplungen und die schlichte

⁵¹ Das erhaltene Manuskript (Dauerleihgabe der Universal Edition in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, L1.UE.404) erweist, dass die Druckreihenfolge der Walzer während der Ausarbeitung der Stichvorlage bereits feststand.

Präsenz zweier Spieler mehr Volumen erzeugt werden kann, spitzt Reger in der zwei-
händigen Fassung teilweise die Registernutzung und die Dynamisierung zu. Ein solches
Beispiel für die Zuspitzung der Registernutzung findet sich etwa im zweiten Walzer, wo
in der zweihändigen Fassung in der linken Hand die Texturen ab Takt 25 noch deutlich
stärker verdichtet werden als sie es selbst in der vierhändigen sind.

Beispiel 9. Walzer A-Dur op. 22 Nr. 2, T. 22–27 vier- und zweihändig

Zu Beginn des zweiten Walzers eröffnet in der zweihändigen Fassung eine gänzlich an-
ders wirkende Abwärtsbewegung vom oktavierten Beginn bis zum Ende des ersten Nach-
satzes das Stück; erst mit dem e^2 zu Beginn von Takt 5 wird die Textur der vierhändigen
Fassung aufgegriffen.

Beispiel 10. Walzer A-Dur op. 22 Nr. 2, T. 0'–6 vier- und zweihändig

Più vivace.

0' *ff* *pp* *ff*

0' *Più vivace.* *ff* *pp* *ff* (*pp*)

Umgekehrt resultiert die Beschränktheit auf zwei Hände zwangsläufig häufig auch in Verzicht auf Oktavierungen (und damit Registerveränderung) und damit einer ‚Normalisierung‘ des Klavierklangs. Gerade diese klangliche Einschränkung mag für Reger auch mit einer eklatanten ästhetischen Veränderung seiner Stücke einhergegangen zu sein, die er zur damaligen Zeit nicht immer gutheißen mochte (siehe auch Notenbeispiel 1):

Beispiel 11. Walzer E-Dur op. 22 Nr. 1, T. 88–95 vier- und zweihändig

88 *ff* *ff*



Auffällig ist in diesem Beispiel auch die stark abweichende Phrasierung zwischen vierhändiger und zweihändiger Fassung, die – nicht zuletzt durch die schreibtechnische Verschränkung der Oktavfolgen in der vierhändigen Fassung – im Primo dezidiert hervorgehoben wird.

Satztechnisch fast einer Umkomposition gleich kommt ein Abschnitt in der ‚Durchführung‘ des zweiten Walzers: Sind die Texturen in der vierhändigen Fassung besonders dicht und auf spezifische (Über)Steigerung angelegt (mit Triolen im Primo-Part), ist die zweihändige Fassung weit weniger übersteigert angelegt; in den Takten 38–40 fällt fast alles im Secondo Gespielte weg.

Beispiel 12. Walzer A-Dur op. 22 Nr. 2, T. 38–40 vier- und zweihändig

Weit mehr – auch substanzielle – Abweichungen zwischen der vierhändigen und der zweihändigen Fassung der Walzer op. 22 ließen sich nachweisen, doch auch schon die hier vorgestellte Handvoll Beispiele erweist, wie durchaus eigenwertig die zweihändige Fassung neben der vierhändigen zu stehen kommt. Es ist dies durchaus kein völliger Einzelfall bei Reger – auch die letzte der *Sechs Burlesken* op. 58 für Klavier vierhändig (1901) wurde (1902) für Klavier zu zwei Händen eingerichtet und veröffentlicht – in diesem Fall gar erschien die zweihändige Fassung nur drei Monate nach der vierhändigen Fassung. Es ist eben jene Burleske, durch die der Gassenhauer „O du lieber Augustin“ geistert. Und auch hier wurde die zweihändige Fassung bislang überall vollständig ignoriert.

Beispiel 13. Burleske E-Dur op. 58 Nr. 6, zweihändige Fassung, T. 1–8

So lebhaft und übermüthig als nur möglich.

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-4) begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *marc.* (marcato) marking. The second system (measures 5-8) features a *più f* (pizzicato forte) marking in measure 5 and a fortissimo (*ff*) marking in measure 6. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex chordal textures.