

Max Reger (1873–1916)

## Requiem WoO V/9

Vervollständigung der Sequenz zum Konzertgebrauch von  
*Thomas Meyer-Fiebig*

### Einleitung

#### I.

Bekanntlich waren Tod und Vergänglichkeit ein zentrales Thema in Max Regers Denken und Schaffen.<sup>1</sup> Schon im langsamen Satz der 1894–5 entstandenen Orgelsuite e-Moll op. 16 findet sich neben den Choralmelodien *Es ist das Heil uns kommen her* und *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* die achte Strophe des Chorals *O Haupt voll Blut und Wunden*, »Wenn ich einmal soll scheiden«; rund zwanzig Jahre später war die Aktualität dieser Choralstrophe nicht geringer geworden, an Arthur Seidl schrieb Reger 1913: »Haben Sie noch nicht bemerkt, wie durch alle meine Sachen der Choral durchklingt „Wenn ich einmal soll scheiden?“<sup>2</sup> Selbst in der Verlobungszeit schuf Reger zahlreiche Choralvorspiele, die dem Themenbereich nahestehen: »Ich hab in den letzten Tagen Sachen geschrieben, die fast durchgängig vom Tode handeln! Sei mir nicht böse, ich bin eben so tiefernst! | Du mußt mich „aufhellen“, mußt meine Verdüsterung u. Schwarzseherei langsam ablösen u. ich weiß, Dir, aber nur Dir allein, gelingt es!<sup>3</sup> Stimmungsaufhellungen sollten bei dem hochsensiblen Musiker immer wieder nur temporär sein, nicht nur musikalisch kreisten seine Gedanken immer wieder um Tod und Vergänglichkeit. Es ist bezeichnend, wie ironisch sich Karl Straube später zu Regers Empfindungen äußerte; an Günther Ramin schrieb er 1928: »Günther Raphael hat sein Violinkonzert vollendet. Ein erstaunlicher Mensch. Von einer Maßlosigkeit des Schaffens wie Max Reger. Sollte auch er unbewußt Todesnähe ahnen?<sup>4</sup>

Schon vor Beginn des Ersten Weltkrieges, während seines Kuraufenthalts im

---

<sup>1</sup> Vgl. Rainer Cadenbach, *Memento und Monumentum. Der Gedanke an den Tod in der Musik Max Regers*, in *Vergänglichkeit und Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur*, hrsg. von Jutta Schuchard und Horst Claussen, Bonn 1985 (Schriften des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute, Bd. 4), S. 239–246.

<sup>2</sup> Verschollene Postsache Max Regers an Arthur Seidl, 1913, zitiert nach *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, hrsg. von Elsa von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 254.

<sup>3</sup> Brief Regers an Elsa von Bercken, [7. ]8. Oktober 1902; Max-Regger-Institut, Ep. Ms. 1836.

<sup>4</sup> Brief Karl Straubes an Günther Ramin, 30. Juli 1928, zitiert nach Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, S. 79.

Sanatorium Martinsbrunn bei Meran erwog Reger, »ein Tedeum, eine Messe u. ein Requiem« zu schreiben.<sup>5</sup> Doch auch schon zuvor hatte sich Reger mit Plänen zu Messen, einem *Te Deum* und einem *Vater unser*<sup>6</sup> getragen. Quasi austauschbar scheinen lange Zeit die Inhalte; Susanne Popp hebt jedoch einen zentralen Aspekt hervor: »Vokalwerke „größten Styls“ sollen sie sein, „größten Styls“ sowohl ihr Ausmaß als auch ihre Besetzung betreffend, die Chor, Orchester, meist Orgel, nicht einmal notwendig Solisten umfaßt, wie durch ihr Gehalt und Sujet, das liturgisch gebunden oder frei, religiös oder weltlich, auf jeden Fall zur „großartigen Vertonung“ geeignet sein sollte, „größten Styls“ insbesondere durch die verwendeten kompositorischen Mittel.«<sup>7</sup> Die Gattung des Oratoriums selbst befand sich zu dieser Zeit in einer extremen Umbruchsphase, so dass keines der von Reger angedachten Projekte über erste Entwürfe hinausgelangte.<sup>8</sup> Im April 1914 wurden zunächst die *Te Deum*-Pläne wiederaufgegriffen: »[...] Ferner ich brauche so peu à peu den katholischen lateinischen Text des TEDEUMS (unter jedem lateinischen Wort muß ich die deutsche Übersetzung haben!) Das ist sehr wichtig; ich will ein *Te Deum* größten Styls schreiben. (Großer Chor, Solisten, Orchester, Orgel)«.<sup>9</sup> Elsa Reger berichtet dem engen Freund Hans von Ohlendorff: »Nur Ihnen, als strenges Geheimniß; siegen wir, was wir zu Gott beten, so schreibt Max ein Tedeum u. widmet es dem Kaiser. Aber bitte ganz für Sich allein behalten; auch gegen Max nichts erwähnen; Ihnen wollte ich's nur schreiben, da ich weiß, es wird Sie freuen.«<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Tagebuch Fritz Steins, Eintrag vom 1. April 1914; Max-Reger-Institut, D. Ms. 69.

<sup>6</sup> Nach dem Abbruch des *Vater unser* WoO VI/22 für drei gemischte Chöre a cappella schreibt Reger an Joseph Schumacher: »Das „Vater unser“ hab' ich liegen gelassen u. gar nicht vollendet, weil ich zu der Anschauung gekommen bin, daß man diesen Text am Besten im größten Rahmen (Chor und Orchester u. Soli) componiert.« (Brief, 9. August 1911; Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 1415).

<sup>7</sup> Susanne Popp, *Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers*, in *Beiträge zum Oratorium seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, S. 379.

<sup>8</sup> Zu nennen sind in diesem Zusammenhang laut dem *Reger-Werk-Verzeichnis* ein *Osterspiel* Pläne Anh. B6 auf einen Text Friedrich Spittas (Frühjahr 1901), ein Oratorium auf einen Text von Richard Braungart Pläne Anh. B9 (April 1903), ein Oratorium auf Bibeltexte, zusammengestellt von Karl Straube Pläne Anh. B12 (Mai Juli 1905) sowie ein Oratorium *Die letzten Dinge* Pläne Anh. B17 auf einen Text von Johann Friedrich Hermann Gunkel (April 1914). Das *Reger-Werk-Verzeichnis* nennt auch die Konkretisierung des *Te Deums* Pläne Anh. B19 (April Oktober 1914), zu widmen »Seiner Majestät dem deutschen Volke!« (*Thematisch-chronologisches 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 und Stefanie Steiner, München 2010, S. 1165–1171). Auch der 1905–6 geplante dem Gedächtnis des Vaters gewidmete *Hymnus vom Tode und ewigen Leben* WoO V/5 wurde mitten in der Arbeit abgebrochen (ebda., S. 985f.). Ergänzend nennt Susanne Popp die noch weniger über die Entwurfsphase hinausgekommenen Projekte eines *Christus*-Oratoriums auf einen Text von Martin Boelitz (1901) und ein „Geburtstagsoratorium“ auf einen Text von Richard Dehmel (1910) (Susanne Popp, *Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers*, a.a.O., S. 382 und 389f.).

<sup>9</sup> Brief Regers an Karl Straube, 9. April 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 10), S. 235.

<sup>10</sup> Brief Elsa Regers an Hans von Ohlendorff, 22. August 1914; Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 1286.

Nur wenige Tage vor Abschluss der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 hoffte Reger nach der fünftägigen Marne-Schlacht im September noch auf ein baldiges Ende des Krieges (»unsere Gegner werden die Sache nicht so lange aushalten, als sie jetzt prahlen!«<sup>11</sup>). In echte Kriegseuphorie oder Feindeshass war er gleichwohl nie verfallen, was in Intellektuellenkreisen durchaus wahrgenommen wurde. Alban Berg schreibt an Regers ehemaligen Schüler Ervín Schulhoff: »Weiter in Ihrem Brief: warum nennen Sie Dehmel, Hauptmann, „Strauss!!!“ und nicht jene deutschen Namen, die eben nicht für den Krieg eingetreten sind?! Soll ich sie wiederholen. Z. Bsp.: Kraus, Altenberg, Loos, Schönberg, Zemlinsky, Reger, uns (glauben Sie, dass Webern weniger ist, als z. Bsp. Picasso, Kandinsky, Skrjabin!). Und glauben Sie, dass es nicht auch französische Dehmels u. Hauptmanns gibt u. gab (Maeterlinck z. Bsp., Bergson). Ja, Debussy setzte 1915 od. 16 über eines seiner Werke „En blanc et noir“ ein altfranzösisches Hassgedicht gegen die Feinde Frankreichs.«<sup>12</sup>

Kurz vor Abgabe der Stichvorlage der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 berichtete Reger im September 1914: »Nun geh' ich in einigen Tagen über ein „Te Deum“ für großen Chor und Orchester. Sehr gerne würde ich das Requiem schreiben – aber meinst Du wirklich mit dem katholischen Text! Wäre es nicht möglich da einen Text aus der Bibel zusammenzustellen, daß man da eine große zusammenhängende Sache als „Trauerode“ machen könnte!«<sup>13</sup> Regers Zweifel bezüglich des lateinischen Textes wusste Straube zu zerstreuen – Reger schreibt: »Nun betr. des Requiems: Deine Auffassung betr. des lateinischen Textes u. Brahms Requiem theile ich vollkommen – es würde nur eine „Variation über das Brahms'sche Requiem“! Da Du mir aber versicherst, dass der lateinische Text so sehr populär ist, werde ich unverzüglich an das Requiem gehen, habe mich soeben schon mit

<sup>11</sup> Brief Regers an den Verlag N. Simrock, 17. September 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, Stuttgart 2005 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVIII), S. 136.

<sup>12</sup> Brief Alban Bergs an Ervín Schulhoff, 27. November 1919, zitiert nach Ivan Vojtěch, *Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff*, *Miscellanea Musicologica* XVIII. Jg. (1965), S. 53. Der zweite Satz von *En blanc et noir* (1915), gewidmet »au Lieutenant Jacques Charlot tué à l'ennemi en 1915, le 3 Mars«, trägt als Motto einen Ausschnitt aus François Villons *Ballade contre les ennemis de la France*: »Prince, porté soit des serfs Eolus | En la forest ou domine Glaucus. | Ou privé soit de paix et d'espérance | Car digne n'est de posséder vertus | Qui mal voudrait au royaume de France.« Mit seinem Beitrag in dem Sammelband *Das Land Goethes 1914/16. Ein vaterländisches Gedenkbuch*, hrsg. vom Goethebund Berlin, Stuttgart und Berlin 1916 (S. 94) zog sich Reger (anders als andere Autoren) mit einer *Fughette über das Deutschlandlied* WoO III/24 auf vergleichsweise neutrales Gebiet zurück. (Vgl. Susanne Popp, *Im historischen Kontext. Regers Requiem*, 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 und Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, S. 189–191.)

<sup>13</sup> Brief Regers an Karl Straube, 21. September 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 241. Den Titel *Trauerode* gab Reger im Juli 1915 dem ersten der Orgelstücke op. 145, gewidmet »Dem Gedenken der im Kriege 1914/15 Gefallenen«; vgl. auch Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75. Jg. (1991), S. 45.

dem hiesigen katholischen Geistlichen – einem prachtvollen Mann, der die einzig wahre Gedächtnisrede auf den verstorbenen Herzog hier gehalten hat<sup>14</sup> – in Verbindung gesetzt! Dieses Requiem nehme ich also sofort in Angriff und dann unmittelbar anschließend das Te Deum. Deine Anregungen betreffs der verschiedenen Sätze des Requiems sind mir sehr wertvoll; ich habe übrigens genau dieselbe Auffassung betr. des Textes; aber von der Idee, da evangelische Choräle einzuführen, will ich nichts wissen! Ich finde z. B. evangelische Choräle lassen sich viel besser beim Te Deum verwenden! [...] Da ich im kommenden Winter fast gar keine Concerte habe, so wird ja die Arbeit mit dem Requiem u. Te Deum schnell vorangehen.«<sup>15</sup> Kurz darauf schrieb Reger seinem Verleger: »Es wird nun lange dauern bis ich Ihnen wieder eine größere Sache senden kann; ich werde jetzt ein Requiem großen Stils für Soli, Chor, Orchester u. Orgel schreiben „Dem Andenken der im Kriege 1914/15 gefallenen deutschen Helden!“ Das wird Ihnen doch sicherlich sympathisch sein; das muß ein ganz großes Ding werden! Nach diesem Requiem schreibe ich ein Te Deum ebenso großen Stils. („Seiner Majestät dem deutschen Volke!“) NB: Es fehlen faktisch ein Requiem u. Te Deum großen deutschen Stils. (obwohl lateinischen Textes, welcher aber von beiden Werken überhaupt total populär ist!) Also: diese beiden „Dinger“ sind nun das Nächste.«<sup>16</sup> Nach dem Scheitern des *Requiems* ließ Reger auch den *Te Deum*-Plan fallen. Regers nahezu unterwürfige Äußerungen Straube gegenüber bezüglich der Nutzung von Chorälen werfen ein deutliches Licht auf das Verhältnis der beiden Musiker. Hatte Reger Straube von der *Vaterländische Ouvertüre* erst unmittelbar vor Einreichung zum Druck berichtet, so fühlte er sich doch andererseits bei seiner nächsten großen geistlichen Komposition dem langjährigen Berater engstens verbunden, so eng, dass er sich sogar eigenständige künstlerische Entscheidungen zu rechtfertigen verpflichtet fühlte. Bernhard M. Huber hat sich intensiv mit Straubes Persönlichkeit und der Faszination auf sein Umfeld auseinandergesetzt.<sup>17</sup> Exemplarisch sei hier das Urteil Ludwig Schittlers zitiert: »Straube gehört zu den wenigen, die von der Natur dazu bestimmt sind, der Kunst ihrer Zeit das Siegel ihrer Persönlichkeit aufzudrücken und die im vollen Bewußtsein dieser Mission wirken.«<sup>18</sup>

## II.

<sup>14</sup> Pfarrer Kilian Josef Meisenzahl (1876–1952).

<sup>15</sup> Brief Regers an Karl Straube, [Ende September 1914], zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 242.

<sup>16</sup> Brief Regers an den Verlag N. Simrock, 3. Oktober 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 142.

<sup>17</sup> Bernhard M. Huber, *Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Stuttgart 2008 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XX); weitere Literatur zu Reger und Straube passim.

<sup>18</sup> Ludwig Schittler, *Karl Straube*, Die Orgel. Zentralblatt für Kirchenmusiker 9. Jg. (1909), S. 148.

Noch wenige Tage vor Kriegsbeginn am 1. August hatte Reger gehofft, dass sich ein kriegerischer Konflikt vermeiden ließe.<sup>19</sup> Als dann auch er selbst in die Kriegsvorbereitungen einbezogen wurde (seine Musterung bei der er für »in jeder Beziehung untauglich«<sup>20</sup> befunden wurde, erfolgte am 18. August), beschwor er stetig die Hoffnung, dass die Kampfhandlungen möglichst kurz sein würden. Gleichzeitig betonte auch er durchaus chauvinistisch, dass jetzt »doch endlich mal die deutschen Componisten auf den Programmen der deutschen Concertinstitute berücksichtigt werden [müssen], nachdem jahrzehntelang wir Deutschen zu Gunsten der Ausländer haben zurückstehen müssen.«<sup>21</sup> Noch im selben Monat bezog Reger klar Stellung mit dem *Hymnus der Liebe* op. 136 für Bariton (Alt) und Orchester. Während er in der Regel auf baldige Veröffentlichung seiner Kompositionen drängte, räumte Reger dem Verlag bei dieser Komposition bewusst mehr Zeit zur Veröffentlichung ein.<sup>22</sup> Das am 4. September 1914 eingereichte Werk lag ihm erst Anfang Juni des folgenden Jahres in Korrekturfahne vor, die er wiederum bis April 1916 liegen ließ, so dass das Werk erst kurz nach seinem Tod erschien. »Es wäre paradox,« schrieb Reger der Sängerin Anna Erler-Schnaudt, »wenn jetzt ein „Hymnus der Liebe“ [erschiene] es handelt sich im Text sehr vernünftiger Weise um die Menschenliebe d. h. Nächstenliebe! Es kommen Gott sei Dank endlich mal keine „Blauäugelein“ vor!«<sup>23</sup> Auch die in den folgenden Wochen entstehenden Kompositionen Zwölf geistliche Lieder op. 137 für Singstimme und Klavier, Harmonium oder Orgel und Acht geistliche Gesänge op. 138 für gemischten Chor schlagen nur sehr bedingt in eine patriotische Kerbe am ehesten der *Schlachtgesang* op. 138 Nr. 7 und das *Kreuzfahrerlied* op. 138 Nr. 5; in beiden Fällen aber unterfüttert Reger jedweden Kriegsgedanken mit christlichen Werten. Erst die *Vaterländische Ouvertüre* op. 140 schlug dann offener patriotische Töne an, doch auch hier war es Reger wichtig, nicht auf oberflächliche Weise das deutsche »Heer [...] an[zu]komponieren«,<sup>24</sup> vielmehr war er auch hier ganz er selbst, verarbeitete das Themenmaterial vielfach kontrapunktisch und nutzte als Schlusssteigerung die kontrapunktische Verschränkung des Deutschlandliedes, der Lieder *Die Wacht am Rhein* und *Ich hab mich ergeben* sowie des protestantischen Chorals *Nun danket alle Gott*.<sup>25</sup> Die Nutzung von letzterem führte während des Krieges dazu, dass manche Orchester oder Konzertveranstalter das Werk nicht auf

<sup>19</sup> Postkarte Regers an Fritz Stein, 27. Juli 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Fritz Stein*, Bonn 1982 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 8), S. 179.

<sup>20</sup> Postkarte Regers an den Verlag N. Simrock, 18. August 1914, zitiert in Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 110.

<sup>21</sup> Brief Regers an Reinhold Anschütz, 25. September 1914; Städtische Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek.

<sup>22</sup> Brief Regers an den N. Simrock Verlag, 7. August 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 122: »Dieses Werk op 136 eilt nicht im Stich«.

<sup>23</sup> Brief Regers an Anna Erler-Schnaudt, 19. Dezember 1914; Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 707.

<sup>24</sup> Brief Regers an Reinhold Anschütz, 25. September 1914, zitiert in Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 128

<sup>25</sup> Vgl. hierzu auch Susanne Popp, *Im historischen Kontext. Regers Requiem*, a.a.O., S. 187-188.

die Konzertprogramme setzten; anderen war die teilweise extrem fragmentierende Verarbeitung des Themenmaterials nicht affirmativ genug.<sup>26</sup> Während Reger »Kriegsdienst« am Schreibtisch versah, stand rund ein Dutzend Vettern seiner aus einer Offiziersfamilie stammenden Frau Elsa »im Felde, auch mein Schwager«;<sup>27</sup> Elsa Reger stellte sich zusammen mit ihrer Kusine Berthel Sensburg für den Sanitätsdienst zur Verfügung und musste an einem Novembertag 1914 2750 junge Männer aus Schlesien an die Front ziehen sehen.<sup>28</sup> Viele von Regers ehemaligen Schülern wurden einberufen oder meldeten sich freiwillig, unter ihnen Fritz von Borries, Hugo Daffner, Hermann Grabner, Karl Hasse, Hugo Holle, Karl Hoyer, Hermann Poppen, Wilhelm Rettich, Ervín Schulhoff und Hermann Unger; die ausländischen Schüler mussten Deutschland verlassen, so dass nur noch wenige Studierende in Regers Kompositionsklasse am Leipziger Konservatorium verblieben. Diverse ehemalige Schüler kamen im Kriegsverlauf ums Leben, andere gerieten in Gefangenschaft. Am 11. November 1914 schrieb Reger an seine Verleger: »Soeben höre ich, daß Fritz Busch gefallen sein soll// hoffentlich ist diese Nachricht falsch.«<sup>29</sup> Im Mai 1915 mittlerweile waren die Regers nach Jena umgezogen äußerte sich der Komponist im Gespräch mit Fritz Stein »über die politischen und ethischen Fragen der Zeit, und zwar,« so schreibt Elsa Reger, »mit solch einer Abgeklärtheit und fast prophetisch, daß Stein mir einst sagte, es sie ihm und seiner Frau später oft verwunderlich gewesen, wie all das eingetroffen sei, was Reger vorausgesehen hatte.«<sup>30</sup> Einzig bezüglich der Kriegsdauer irrte Reger, der den Ausgang nicht mehr erleben sollte und dies nahm Einfluss auf die Widmung der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140. Am 29. September 1914 schrieb er noch an seine Verleger: »Ob wir auf der Widmung des Werkes drucken: Unserem ruhmreichen oder siegreichen deutschen Heere<sup>31</sup> das läßt sich ja endgültig noch definitiv machen kurz vor dem Erscheinen des Werkes. Bitte, also den Wortlaut der

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, in „... dass alles auch hätte anders kommen können.“ *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts* [Festschrift für Giselher Schubert], hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt, Luitgard Schader und Heinz-Jürgen Winkler, Mainz u.a. 2009 (Frankfurter Studien, Bd. XII), S. 59–68.

<sup>27</sup> Brief Regers an den Verlag C.F. Peters, 17. Oktober 1914, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 13), S. 592.

<sup>28</sup> Eintrag in Elsa Regers Notizkalender, 17. November 1914; Meininger Museen, Inv.-Nr. M.M. XI-5/1702.

<sup>29</sup> Postkarte Regers an den Verlag N. Simrock, 11. November 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 161. Auch am 21. November 1914 wiederholte Reger dem Verlag gegenüber in einem Brief: »Hoffentlich bewahrheitet sich die Nachricht vom Tode Fritz Busch nicht!« (ebda., S. 162). Vierzehn Tage war Buschs junge Frau in Sorge, erhielt zuletzt gar ein Beileidsschreiben von der Heeresleitung, ehe sich die Meldung als falsch entpuppte (vgl. Fritz Busch, *Aus dem Leben eines Musikers*, Frankfurt a.M. 1982, S. 98–116).

<sup>30</sup> Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 150.

<sup>31</sup> Diese beiden Formulierungen finden sich allenthalben in der zeitgenössischen Presse, es wurde klar unterschieden zwischen »„ruhmvolle[m]“ oder „glorreiche[m]“ Totalsieg« und »„ehrvolle[m]“ Sonderfrieden« (auch vgl. Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 225).

Dedikation noch nicht festzusetzen!«<sup>32</sup> Die handschriftliche Partitur trägt die Widmung »Unserem ruhmreichen deutschen Heere«,<sup>33</sup> die im Dezember 1914 auf den Markt gekommene Druckausgabe nur mehr die Worte »Dem deutschen Heere!«.

Nahezu zeitgleich schritt die Arbeit am *Requiem* gut voran, obwohl die Regers im Oktober Elsas Kusine Berthel Sensburg und im November eine zwölfjährige geflüchtete Ostpreußin in den Haushalt aufnahmen.<sup>34</sup> Mitte November war der erste Satz weitgehend abgeschlossen,<sup>35</sup> am 10. November hatte Reger bereits mit dem Entwurf des zweiten Satzes begonnen.<sup>36</sup> Schon am 26. Oktober hatte der Komponist mit Simrock die satzweise Abgabe des Werkes vereinbart, »dann kann der Stich bequem, ohne Hetzerei gemacht werden, so daß dann zur Saison 1915/16 das Werk vorliegt; den Klavierauszug mache ich selbst; das ist sicherlich das Beste«. <sup>37</sup>

Während Elsa Reger täglich Verletzte sehen und um das Leben ihres Bruders und ihrer Vettern fürchten musste, konnte der »Vaterlandskrüppel«<sup>38</sup> Reger seiner Kunst leben. Es kann nicht überraschen, dass bei der Hilfskrankenschwester gelegentlich die Nerven bloß lagen und sie ihre Traumata durch Verbalattacken an ihren Mann weiterleitete. Dieser nahm sich die Äußerungen seiner Frau zu Herzen, seinem im Feldlazarett tätigen Jenaer Freund Fritz Stein schrieb der Komponist, mitten in der Arbeit am tumultösen *Dies irae*: »Im Übrigen bin ich doch mehr „Mensch“ als meine nächste Umgebung glaubt! Du wirst verstehen, wenn Du den nächsten Brief meiner Frau bekommst. [...] Es ist doch geradezu hirnverbrannt, mir nachzusagen, daß ich jetzt nicht genügend Mensch bin; allerdings in die ewige „Klageheulerei“ stimme ich nicht ein; daß dieser Krieg uns enorme Opfer kostet an teurem Menschenmaterial, das weiß ich besser als meine Umgebung.«<sup>39</sup> Möglicherweise stimulierte aber die häusliche Unruhe und das stete Kreisen um die

---

<sup>32</sup> Brief Regers an den Verlag N. Simrock, 29. September 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 138.

<sup>33</sup> Münchner Stadtbibliothek, Musikbibliothek, M 17 454/46.

<sup>34</sup> Susanne Popp, *Im historischen Kontext. Regers Requiem*, a.a.O., S. 189.

<sup>35</sup> Brief Regers an den Verlag N. Simrock, 14. November 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 162: »Ich arbeite feste am Requiem; den ersten Satz erhalten Sie sehr balde.«

<sup>36</sup> Vgl. Postkarte Regers an Karl Straube, 10. November 1914, zitiert in Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 244.

<sup>37</sup> Brief Regers an den Verlag N. Simrock, 26. Oktober 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 151. Möglicherweise gab Reger aus dieser weitsichtigen Perspektive dem Werk auf der ersten Notentextseite des Autographs die anders nicht zu erklärende Opuszahl 145.

<sup>38</sup> Brief Regers an Reinhold Anschütz, 25. September 1914, zitiert in Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 128.

<sup>39</sup> Feldpostkarte Regers an Fritz Stein, 6. Dezember 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Fritz Stein*, a.a.O., S. 193. Seiner Frau Elsa untersagte Reger 1915 den Besuch der Modenschau in Jena mit den Worten: »Ja, ja, hier drinnen halten die Frauen Modenschau, und da draußen halten die Männer Totenschau.« (Überliefert in Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger*, a.a.O., S. 150.

Kriegstoten faktisch Regers Inspiration. Während er schon im Entwurfsstadium zahlreiche Streichungen im ersten Satz des Werkes vornahm,<sup>40</sup> sind im Entwurf der Sequenz<sup>41</sup> keinerlei Streichungen auffindbar – es ist also davon auszugehen, das bis zum Abbruch in Takt 239 (Textstelle 15. Textvers »statuens in parte dextra«) die Komposition sehr gut vorankam.

### III.

Nachdem Reger den ersten Satz des *Requiem*, enthaltend *Introitus (Requiem aeternam)* und *Kyrie*, vollendet hatte, brachte er diesen Karl Straube erstmals am 19. oder 20. November und nochmals am 30. November oder 1. Dezember zu Durchsicht und Besprechung nach Leipzig mit. Am 30. November bzw. 1. Dezember überließ er bis zum nächsten Treffen Straube das Manuskript, um es bald danach zum Druck einzureichen. Dieses Treffen am Montag, den 14. Dezember 1914 im Leipziger Café Hannes sollte das Schicksal der Komposition besiegeln. Straube, der so viele Verdienste um Regers vor allem frühe Orgelwerke errungen hatte, stand Regers chorsymphonischen Konzept ablehnend gegenüber. Fataler aber als das bloße stilistische Unverständnis mit Blick auf das *Requiem* (und schon Jahre zuvor auch den *Gesang der Verklärten* op. 71 für Chor und Orchester<sup>42</sup>) war die Einflussnahme, die Straube in diesem Zusammenhang aktiv ausübte. Da Korrespondenz Regers an seinen Verlag N. Simrock in dieser Angelegenheit nicht erhalten ist, besteht die wohl authentischste Momentaufnahme aus zwei Schreiben Elsa Regers an Margarete bzw. Fritz Stein:

»Eben kommt Max aus 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.  $\frac{1}{4}$  Jahr höre ich es, u. weiß doch so viel, daß es groß u. schön ist. Wie oft 5 6 Male weiß ich allein, hat Straube Werke von Max verworfen, die dann groß u. herrlich waren u. ihren Weg gingen. Straubes Einfluß ist nicht gut auf Max; ich kann es nicht verwinden, daß er ihm den Glauben nahm, solch Werk schaffen zu können. Es ist das Einzige, wenn ein Meister ein Werk schafft, soll er am Werke still daheim bleiben, bis es vollendet ist, sich beim Werke unter keinen fremden Einfluß stellen. Wer als Reger kann uns ein Requiem schaffen? Ist es nicht Sünde in diesem Meister den Zweifel zu wecken u. ihm ein fast fertiges Werk als nichtig hinstellen? Er wird dies Werk,

---

<sup>40</sup> Acht Seiten umfassender Entwurf; Münchner Stadtbibliothek, Musikbibliothek, Mpr L Y II 2699/76.

<sup>41</sup> Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 171 und 169.

<sup>42</sup> In diesem früheren Fall hatte Straube im Herbst 1903, von Regers damaligen Verlegern Lauterbach & Kuhn zum Gutachter berufen, von einer Veröffentlichung abgeraten. Damals gab Reger das bis heute nur wenige Male aufgeführte Werk an den Musikverlag C. F. W. Siegel.



entstanden in dieser großen Zeit nie vollenden, da St. ihm die Freude daran getötet. Ihr Fritz schreibt aus dem Felde „laß Dich durch nichts aufregen u. ablenken von diesem großen Werk“,<sup>43</sup> nun liegt es zertrümmert am Boden u. Max ist ganz darnieder. Solche seltsamen Stimmungen sind ja aber in anderer Hinsicht von so unsagbarer Gefahr; an all das denkt St. gar nicht. Er ist eben eine kalte, ewig zergrübelnde Natur. Diese That verzeihe ich St. nie. Senden Sie Fritz meinen Brief; er soll ganz klar sehen, aber nicht an Max schreiben, wie maßlos traurig ich bin u. wie empört über St. Fritz schreibt mir durch Sie bitte, was er empfindet beim Todesstreich den St. auf das Requiem gethan. St. hat nicht den Einfluß auf Max der zum Segen wird.«<sup>44</sup>

»Lieber Freund!

Ich muß Ihnen bekennen, daß ich den Brief an Max geöffnet habe; es ist eine große Indiskretion, aber ich mußte sie begehen. Ich will Ihnen alles ausführlich schreiben u. Sie werden mich u. mein Thun verstehen. Also, 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 er 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 St. sich immer bei Max, daß er ihm seine Meinung so offen sagt, aber er sagt sie halt. Es ist Max der Glaube genommen ein Requiem schreiben zu können u. damit die Freude an dem Werk. Er findet den Faden nicht mehr u. hat das  $\frac{3}{4}$  fertige Werk St. geschenkt. Jetzt soll St. ihm einen deutschen Text aus der Bibel suchen. Lieber Fritz, Max ist so unsagbar leicht zu beeinflussen u. steht z. Z. wieder ganz unter St. Bann. Was Sie an Max schreiben ist ja so richtig aber ich darf ihm Ihren Brief nicht geben. Er wäre wütend, daß ich es Ihnen schrieb u. der Unfriede wäre da, u. Ihr Brief würde ihn mit seinem Urteil über St. rasend ärgern. Sie können nur nach dem Requiem fragen u. schreibt er Ihnen dann den Sachverhalt, dann loslegen. An dem Requiem, das herrlich entstand, wird kein Ton mehr geschrieben, daran änderte meine Bitte nichts, ich habe geweint u. gefleht, umsonst, u. Sie erreichen auch nichts, denn er hat das Werk St. ja geschenkt. [...] St. hat sich s. Z. mit dem Orgelwerk „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ [op. 40 Nr. 1], mit der „Serenade“ [op. 95], „Schlichten Weisen“ [op. 76] etc. geirrt; er hat Lauterbach u. Kuhn vom Erwerb der Modulationslehre abgehalten, u. Max dadurch großen, pekuniären Schaden zugefügt, das vergißt Max aber stets wieder u. hört in erster Linie auf St. [...].«<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Wohl aus Fritz Steins nicht erhaltener Antwort auf Regers Schreiben vom 6. Dezember 1914.

<sup>44</sup> Brief Elsa Regers an Margarete Stein, 16. Dezember 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, a.a.O., S. 173f.

<sup>45</sup> Brief Elsa Regers an Fritz Stein, 19. [oder Sonntag, 20.] Dezember 1914; Max-Regger-Institut, Ep.

Es mag bezeichnend sein, dass Straube nach dem fatalen Treffen am 14. Dezember den Kontakt zu Reger zunächst offenbar mied, schrieb Reger doch noch am 16. Dezember, unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Meiningen: »Ich habe Dich gestern Abend (Dienstag) leider vergeblich im „Hannes“ erwartet.«<sup>46</sup> Es ist nicht überliefert, ob die bewusste Absenz womöglich eine Strategie Straubes war, um Reger quasi an der kurzen Leine zu halten.

Die durch das Abraten vom *Requiem* verursachte regelrechte Schaffenskrise ermöglichte Reger für mehrere Monate nur wenig kreative Arbeit, vor allem die drei Cellosuiten op. 131c entstanden in dieser Zeit. Die im Dezember 1914 begonnene Violinsonate c-Moll op. 139 blieb unfertig liegen und wurde erst nach dem Umzug nach Jena, mit neu erstarkten kompositorischen Kräften, im April 1915 in vergleichsweise kurzer Zeit neu ausgearbeitet und vollendet. Regers berühmte Äußerung »jetzt beginnt der freie, jenaische Stil bei Reger«<sup>47</sup> markiert die wiedergekehrte Inspiration, führt Reger doch fort: »Du wirst erstaunt sein, wie ganz anders in der ganzen Technik die neue Sonate ist.«<sup>48</sup>

Es ist bezeichnend für Regers Pragmatismus, dass er das für das *Requiem* WoO V/9 bereits eingerichtete, aber nicht mehr verwendete Notenpapier für seine beiden neuen Komposition für Chor und Orchester *Der Einsiedler* op. 144a (mit Baritonsolo) bzw. *Requiem* op. 144b (mit Altsolo) auf Texte von Eichendorff bzw. Hebbel weiter verwendete, wobei er die Angaben zu nicht genutzten Instrumenten durch Rasur tilgte.<sup>49</sup> Als »Erfüllung« der Requiem-Idee kann das Hebbel-*Requiem* angesehen werden, auf einen Text, der Reger schon im März 1912 zur Komposition inspiriert hatte (als letztes Stück der Gesänge op. 83 für Männerchor). Während der Arbeit am Hebbel-*Requiem* im August 1915 erbat der Komponist das Manuskript des ersten Satzes seines »verunglückten Requiems« von Straube zurück,<sup>50</sup> zu welchem Zweck ist nicht überliefert, und auch ob Straube Regers Wunsch nachkam, ist nicht bekannt, doch eher unwahrscheinlich. Es ist auffallend, wie zögerlich Straube auf Regers Bitte reagiert haben muss; letzterer bringt das Verhältnis beider in einer Postkarte kurz danach auf den Punkt: »Dein alter Reger, der Dir 10! Karten schreibt, bis Du ihm nur 1 Karte schreibst!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!«<sup>51</sup> 1938 befand sich das Manuskript beider Sätze noch in Straubes Besitz, aus dem es Fritz Stein 1954 erwarb. Aus Steins Nachlass erwarb das Max-Reger-Institut beide Manuskriptteile 1988 bzw. 1998.<sup>52</sup>

---

Ms. 3146.

<sup>46</sup> Brief Regers an Karl Straube, 16. Dezember 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 246.

<sup>47</sup> Brief Regers an Karl Straube, 7. April 1915, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 249.

<sup>48</sup> Ebda.

<sup>49</sup> Susanne Popp, *Im historischen Kontext. Regers Requiem*, a.a.O., S. 194.

<sup>50</sup> Postkarten Regers an Karl Straube, 17. und 20. August bzw. 1. September 1915, in Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 254 bzw. 255.

<sup>51</sup> Postkarte Regers an Karl Straube, 28. September 1915, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 256.

#### IV.

Auch beim *Requiem* legte Reger Wert auf Qualitäten, die er schon früher bei seinen Chorwerken in den Vordergrund gestellt hatte: »der Text müßte mir aber Gelegenheit zu grandiosen Tonmalereien geben z. B. Den Tod Christi etc. etc. [...] Wie gesagt, die Hauptsache sind dramatische Höhepunkte.«<sup>53</sup> »[...] der Psalm muß glänzend gehen, so, daß Alles einfach „umgeschmissen“ wird! [...] Die Hörer müssen nachher als „Relief“ an der Wand kleben; ich will, daß der Psalm eine niederschmetternde Wirkung bekommt!«<sup>54</sup> Allerdings weichen die angewandten Techniken deutlich von denen der meisten anderen seiner chorsymphonischen Kompositionen ab. Keine Kontrapunktik steht im Vordergrund, selbst motivische Arbeit ist eher wenig profiliert. Vielmehr ist alles »aus dem Klangraum heraus motiviert, Details treten zurück, expressive Klangentwicklungen und -ballungen bestimmen den Aufbau; Dissonanzen sind bis zum äußersten Extrem gehäuft, die Grenzen der Tonalität erreicht.«<sup>55</sup> Oskar Söhngen bezeichnete Reger einmal als den »größte[n] Apokalyptiker unserer Zeit.«<sup>56</sup> 1937 erwog der Verlag Breitkopf & Härtel, der sich von Elsa Reger das Exklusivrecht zur Auswertung des Reger'schen Œuvres gesichert hatte, die Veröffentlichung des druckfertigen ersten Satzes, wovon Karl Straube »auf das Entschiedenste« abriet: »Das „Requiem“ hält Dr. Straube nicht für bedeutend genug. Reger habe genau gewusst, warum er es nicht fertig machte. Er habe zu dem lateinischen Requiem-Text trotz allen Bemühens kein Verhältnis gewonnen. Die Werke seien ja auch nicht etwa unvollendet geblieben, weil der Tod Reger abberufen habe, sondern Reger habe bewusst die Arbeit an beiden Werken [dem *Requiem* und dem *Vater unser* WoO VI/22] abgebrochen.«<sup>57</sup> Fritz Stein dagegen brachte den Satz im folgenden Jahr aus abschriftlichen Materialien zur ersten Aufführung (28. Mai 1938 im Großen Saal der Berliner Musikhochschule als Abschlusskonzert des Deutschen Reger-Festes der Max Reger-Gesellschaft im Rahmen der Berliner Kunstwochen<sup>58</sup>). Im November 1938 gab Elsa Regers Berater

---

<sup>52</sup> Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 123 und 124.

<sup>53</sup> Brief Regers (über das *Christus*-Oratorium) an Karl Straube, 7. Mai 1901, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 20.

<sup>54</sup> Postkarte Regers (über den 100. Psalm op. 106) an Fritz Stein, 24. Juni 1908, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Fritz Stein*, a.a.O., S. 31.

<sup>55</sup> Susanne Popp, *Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers*, in *Beiträge zum Oratorium seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, S. 394.

<sup>56</sup> Oskar Söhngen, unveröffentlichte *Ansprache über Max Reger* anlässlich eines Konzerts am 12. April 1924; Max-Reger-Institut, A4/46.

<sup>57</sup> Brief Hellmuth von Hases an Fritz Stein, 23. November 1937; Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 3397.

<sup>58</sup> Die genaue Besetzung dieser Aufführung ist nicht überliefert, es sang u.a. der verstärkte Chor

Joseph Haas, nach Einsicht in die Fotokopie der Partitur, sein klares Votum für die Herausgabe ab: »Eine großartige Komposition, bei der man nur bedauern muss, dass das ganze Werk nicht vorliegt. Ich habe nicht nur keine Bedenken, diesen Satz genau so wie er geschrieben steht zu veröffentlichen, ich hielt[e] es sogar für unverantwortlich, wollte man diesen Satz der Öffentlichkeit vorenthalten«. Allerdings schlug er (den Zeitumständen geschuldet) vor, »im Interesse der Weiterverbreitung dieses nachgelassenen Werkes [...] dem lateinischen Text einen Sinn entsprechenden deutschen Text unterzulegen? Ich denke da an einen etwas neutraler gehaltenen, allgemein menschlich verständlichen Text, der selbstverständlich den Requiemsgedanken festhalten müsste und die allgemein christliche Grundhaltung durchaus nicht zu verleugnen bräuchte. Die im lateinischen Text vorkommenden Begriffe „Sion“ und „Jerusalem“ könnten vermieden werden, ohne die christliche Gesamtidee irgendwie zu zerstören. Das Requiem hätte dann die Chance auch bei offiziellen Trauerfeiern ausserhalb der Kirche häufiger aufgeführt zu werden.« Dabei solle es sich allerdings nicht um eine willkürliche textliche Umgestaltung handeln, sondern »nur um eine Art deutscher Auslegung des Requiem-Gedankens. Der lateinische Text dürfte also unter keinen Umständen unterschlagen werden.«<sup>59</sup> Verlagsleiter Hellmuth von Hase selbst verfasste diesen deutschen Text, mit welchem der Satz Ende November 1939<sup>60</sup> als Veröffentlichung Nr. 2 (Partitur und Orchesterstimmen) bzw. 3 (Klavierauszug von Ulf Scharlau) der Max Reger-Gesellschaft erschien. Die ursprünglich für den 18. März 1939 geplante Erstaufführung dieser Ausgabe mit deutscher Textunterlegung fand wegen der Veröffentlichungsverzögerungen erst an Regers 67. Geburtstag, dem 19. März 1940, im Münchner Odeon statt; Ausführende waren Lya Eger (Sopran), Grete Magg (Alt), Otto Borkholder (Tenor), Hans Meyr (Bass) und der Münchner Domchor unter der Leitung von Ludwig Berberich, dem Elsa Reger später den Entwurf des ersten Satzes schenkte. In einer überregionalen Kritik stand zu lesen: »[...] Und wieder ist man ergriffen von der Ausdruckstiefe eines Werkes, das selbst im Fragment eine Ausgewogenheit und Rundung der Form von imponierender Kühnheit offenbart. Schon die mystischen Eingangs- und Schlußakte mit dem Orgelpunkt der tiefen Bässe sind kennzeichnend für die ungebrochene Klangphantasie Regers, der in den Mittelpunkt dieses Satzes ein inbrunstvoll ausgeweitetes Gebet für die Ruhe der Toten stellt. Chor und Soloquartett sind hier vor eine Aufgabe gestellt, die das Höchste an Intensität und Innerlichkeit des Vortrags verlangt. Der Münchener Domchor unter Professor

---

der Musikhochschule Berlin.

<sup>59</sup> Brief von Joseph Haas an den Musikverlag Breitkopf & Härtel, 26. November 1938; Durchschlag im Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 3395. Haas hatte bezüglich der deutschen Textfassung bereits mit Ludwig Berberich konferiert und nennt in seinem Brief als weitere Beispiele deutsche Übersetzungen des Verdi-*Requiem*s und der *C-Dur-Messe* op. 86 von Ludwig van Beethoven.

<sup>60</sup> Brief des Musikverlages Breitkopf & Härtel an Elsa Reger, 29. November 1939; Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 3396.

Ludwig Berberich bewältigte das Werk mit einer stimmlichen Leuchtkraft und Kultur, die der Bedeutung der Aufgabe entsprachen.«<sup>61</sup>

Das unvollendete *Dies irae* erschien erst 1975 im Rahmen der Breitkopf & Härtel-Gesamtausgabe im Druck, ediert von dem Verlagslektor Ulrich Haverkamp (1914–1982<sup>62</sup>), der 1966 auch schon den ersten *Requiem*-Satz für die Gesamtausgabe ediert hatte. Die Aufführungsmaterialien (Klavierauszug Ulrich Haverkamp) folgten erst vier Jahre später, anlässlich der Uraufführung (zusammen mit dem ersten *Requiem*-Satz) am 3. November 1979 in der Hamburger Hauptkirche St. Jacobi, dieselben Kräfte spielten kurz darauf die Weltersteinspielung ein: Yoko Kawahara (Sopran), Marga Höffgen (Alt), Hans-Dieter Bader (Tenor), Nikolaus Hillebrand (Bass) und NDR Chor und Sinfonieorchester unter der Leitung von Roland Bader. »Regers „Dies irae“ ist ein Chorwerk apokalyptischer Visionen«, schrieb Hans Christoph Worbs in seiner Besprechung. »Nur kurz, beim „Recordare Jesu pie“, reißt die emotionale Hochspannung ab. [...] Der schon von Zeitgenossen Regers wiederholt gemachte Vorwurf bloßer Bombastik und Floskelhaftigkeit kann jedoch bei dem Stück keineswegs verfangen. [...] Wie bei den anderen Chorkompositionen<sup>63</sup> hätte sich auch hier kaum eine ähnlich starke Wirkung eingestellt, wenn nicht ein Reger-Kenner wie Roland Bader am Pult gestanden hätte. Wie er das Kunststück fertigbrachte, durch sorgsame dynamische Abstufung und Akzentuierungen den zahlenmäßig gar nicht einmal starken Chor nicht vollends von den Klangexzessen des Orchesters erdrücken zu lassen, das allein nötigt einem höchste Bewunderung ab.«<sup>64</sup> Klaus Blum schrieb über die Tonträgerinspielung: »Das Werk ist ungemein dicht gesetzt. Einzelheiten zu erfassen, ist ohne Noten sehr schwierig. [...] Über Strecken schrieb Reger „zeitgenössische“ Musik. Mit dem ersten Kyrie und dann mit einzelnen „Dies irae“-Abschnitten greift er – ohne das tonale System zu verlassen – in musikalisches Neuland hinein. Hier werden Aufruhr, Erregungen und tiefste Erschütterungen in damals unerhörter (und heute nur selten gehörter!) musikalischer Sprache geschrieben: Apokalyptische Visionen ohne Beispiel, wie sie später m. W. nur noch Franz Schmidt im „Buch mit sieben Siegeln“ tonal zu formulieren vermochte. Wir haben es mit einem Zeit- und Personaldokument allerersten Ranges zu tun, das mich persönlich von einem Alptraum befreit. Immer wieder hatte ich mich nämlich gefragt: „Hat denn jener Erste Weltkrieg, der Remarques ‚Im Westen nichts Neues‘ hervorrief und von dem mein Vater noch nach mehr als 40 Jahren träumte, in der deutschen Musik keinen direkten Niederschlag gefunden?“ Hier liegt er nun vor, klaffende Kenntnislücken füllend.

---

<sup>61</sup> Friedrich W. Herzog, *Max Regers unvollendetes Requiem. Uraufführung in München*, veröffentlicht u.a. im Münsterschen Anzeiger, 20. April 1940 und im Hamburger Tageblatt, 3. April 1940 (laut Zeitungsausschnittsbuch Elsa Regers; Max-Reger-Institut, D. Ms. 272).

<sup>62</sup> Freundliche Auskunft von Dr. Andreas Sopart, Archiv Verlag Breitkopf & Härtel.

<sup>63</sup> Im selben Konzert wurden auch das Hebbel-*Requiem* op. 144b und der *Gesang der Verklärten* op. 71 aufgeführt und später alle drei Werke auf Langspielplatte vorgelegt.

<sup>64</sup> Hans Christoph Worbs, *Musik von abgrundtiefer Trauer. Uraufführung eines Requiem-Satzes von Max Reger in Hamburg*, General-Anzeiger (Bonn), 13. November 1979.

[...] Alle Ausführenden, an der Spitze Roland Bader, setzen sich mit äußerstem Engagement für dieses Werk ein. Sie und die Aufnahm[e]technik standen vor einer 1979 schier unlösbaren und auch vorbildlosen Aufgabe: die Klangmassen zu ordnen und faßbar zu machen. Da gibt es gelegentlich Intonationsschwächen und wohl auch Koordinationsprobleme. Es spricht aber für diese Produktion, daß sie trotz solcher „Haare in der Suppe“ spontan aufs Höchste fesselt, bestürzt aufhorchen läßt, und einen mit dem Eindruck entläßt, mit einem Geschehen konfrontiert worden zu sein, das musikalisch faszinierend, human überwältigend wirkte.<sup>65</sup> Seither hat es nur vergleichsweise wenige Aufführungen der anspruchsvollen Komposition gegeben, fast alle nur in Deutschland.<sup>66</sup>

## V.

Schon Susanne Popp hat darauf hingewiesen, dass »das *Requiem* jenes erste, abendfüllende oratorische Hauptwerk „größten Stils“<sup>67</sup> hätte werden sollen, zu denen selbst der *100. Psalm* op. 106 nur eine Vorarbeit gewesen wäre.<sup>68</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass Reger die Komposition des *Requiem* nicht nach dem *Dies irae* hätte beenden wollen, auch wenn für ein vollständiges *Requiem* mit den weiteren Sätzen *Offertorium* („Domine Jesu Christe“), *Sanctus–Benedictus* und *Agnus Dei* (ggf. auch der *Communio* „Lux aeterna“ und dem *Responsorium* „Libera me“) keinerlei Quellenmaterial zur Verfügung steht, nicht einmal eine Entwurfsübersicht über die vorgesehenen Sätze.<sup>69</sup>

Über die genauen Gründe, warum Reger die Komposition des *Requiem* abbrach, ist vielfach spekuliert worden. Nimmt man die Formulierungen, die Elsa Reger Fritz Stein gegenüber nutzte, als unmittelbare Äußerungen, so wäre zu vermuten, dass es tatsächlich kompositionsimmanente oder -semantische Gründe waren, die zum Abbruch führten, wie dies auch 1910 beim *Vater unser* WoO VI/22 für drei gemischte Chöre a cappella möglich gewesen sein mag.<sup>70</sup> Genauere Details über

<sup>65</sup> Klaus Blum, *Plattenpremiere zweier Fragmente. Uraufführung des Dies irae. Reger, Lateinisches Requiem, Dies irae op. 145a.*; Yoko Kawahara (Sopran), Marga Höffgen (Alt), Hans-Dieter Bader (Tenor), Nikolaus Hillebrand (Baß), Chor des Sinfonieorchesters des NDR, Alexander Sumski, Sinfonieorchester des NDR, Roland Bader; Schwann AMS 3527 (1 S 30), Fono Forum 25. Jg. (1980), II. Heft, S. 75.

<sup>66</sup> Freundliche Auskunft von Sabine Mahn (Verlag Breitkopf & Härtel). Außerhalb Deutschlands war das Werk in der Schweiz (1966 und 1968), in Frankreich (1982 und 1995), in Tschechien (1995) und Pennsylvania (USA, 1966) zu hören.

<sup>67</sup> Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, a.a.O., S. 246.

<sup>68</sup> Das *Requiem* hätte allenthalben noch deutlich ausladendere Dimensionen gehabt als das ebenfalls geplante *Te Deum*.

<sup>69</sup> Klar ist lediglich, dass das für den *Einsiedler* und das *Hebbel-Requiem* verwendete Notenpapier (siehe oben) für den Rest des *Dies irae*-Satzes ausgereicht hätte.

<sup>70</sup> Bernhard M. Huber fasst drei mögliche Gründe für den Abbruch des *Vater unser* zusammen: »ein

eine mögliche Einflussnahme Straubes bei dieser früheren Komposition sind nicht dokumentiert, wohl aber sprach sich Straube, wie beim *Requiem*, gegen eine posthume Veröffentlichung aus.<sup>71</sup> Beim *Requiem* könnte ein ähnlicher Fall vorliegen

Roman Brotbeck schreibt: »Die Abbruchstelle kennzeichnet den Übergang von der Bitte um Gnade zur Aufteilung zwischen Verdammten und Seligen. Will man nicht äußere Umstände als Ursache für den Abbruch an dieser Stelle akzeptieren, so könnte man zwei Hypothesen wagen: Möglich wäre es, daß Reger an dieser Stelle, an der er die Verdammten direkt mit den Feinden Deutschlands hätte gleichsetzen können, die Schwierigkeiten einer solch einfachen Lösung erkennt, zumal nach der intensiven Vertonung der Bitten um persönliche Gnade. Die zweite, wahrscheinlichere Hypothese wäre, daß Reger wie im Vaterunser keine Lösung für den Schluß findet. Das Komponieren mit expressiven Klangballungen, aus einem Klangraum heraus verhindert eine logische Entwicklung der Form und damit auch einen selbstverständlichen Schluß. Gerade die formale Beliebigkeit im Fragment des Lateinischen Requiems, das viele Formprobleme des 20. Jahrhunderts bereits vorausnimmt, widersetzt sich einem Schluß im Sinn einer Lösung. So besehen, hat die apokalyptische Position die Komposition eingeholt: Apokalypse duldet nur sich selber, läßt nichts anderes zu, auch keinen befriedenden Schluß.«<sup>72</sup> Dem widerspricht Susanne Shigihara: »Die abschließenden Strophen 16 und 17 „*Confutatis maledictis*“ sowie 18 bis 20 „*Lacrimosa dies illa*“ nehmen einerseits Bezug auf den Sequenzbeginn und führen mit ihrem Schluß „*Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.*“ andererseits zurück zum Inhalt des Introitus [...]. Diese textlichen Rekurse wurden von den Komponisten in der Regel zu musikalisch-formalen Rückbezügen und zyklischer Integration genutzt. So ist es üblich, im *Confutatis* und *Lacrimosa* vom musikalischen Ausdrucksgestus her auf die Schreckensvisionen des *Dies irae*-Beginns zu verweisen, die letzten Strophen demnach in gewisser Weise reprisenartig zu gestalten.«<sup>73</sup> Eine solche reprisenartige Gestaltung ist, wie wir heute wissen, auch in Regers Fall durchaus möglich.

Die Besonderheiten in Blick auf Regers Textbehandlung hat Petra Zimmermann, aufbauend auf Susanne Shigiharas Untersuchungen zum *Requiem*,<sup>74</sup> ausführlicher zu untersuchen versucht, auch hat sie die Formgestaltung des ersten

---

kontrapunktisches Problem bei der Einführung der Chormelodie „Jesus, meine Zuversicht“ in die Schlussfuge, ein Wunsch Regers, das Werk in größerem Rahmen für Soli, Chor und Orchester zu vertonen oder eine Einwirkung Karl Straubes.« (Bernhard M. Huber, *Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels*, a.a.O., S. 217.)

<sup>71</sup> Das *Vater unser* erschien erstmals im Oktober 1957 (also sieben Jahre nach Straubes Tod) mit einer zwei Jahren zuvor erstellten Ergänzung von Regers ehemaligem Schüler Karl Hasse.

<sup>72</sup> Roman Brotbeck, *Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse*, Wiesbaden 1988 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VIII), S. 88–89.

<sup>73</sup> Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, a.a.O., S. 34.

<sup>74</sup> Petra Zimmermann, *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Stils‘*, Wiesbaden u.a. 1997 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XII), S. 128–146.

Requiemsatzes »durch die Zusammenfügung zweier Formprinzipien der Spiegelsymmetrie und der Reihung « überzeugend dargelegt.<sup>75</sup> Vor allem weist sie darauf hin, dass »Reger, wenn er einen lateinischen Text vertonte, vor allem seine klangliche Außenseite berücksichtigte und insgesamt die Musik der Sprache überordnete.«<sup>76</sup> Dies wurde im 20. Jahrhundert keine Seltenheit, war aber bei der Vertonung von Texten des Messordinariums und damit auch jenem der *Missa pro defunctis* im späten 19. Jahrhundert durchaus noch keine akzeptierte Praxis. In diesem Zusammenhang zu sehen ist auch die von Roman Brotbeck angesprochene »Sinnverweigerung« bezüglich des Verhältnisses von Text und Musik,<sup>77</sup> der bewusste Verzicht auf musikalische Textfloskeln zugunsten einer geschlossenen vor allem musikalischen Konzeption. Der Hörer »kann den Text nicht zur Orientierung benutzen und wird dadurch in Verwirrung gebracht, daß musikalische und textliche Wiederholungen nicht parallel verlaufen. Die schwere Erfäßbarkeit wird innerhalb der Wirkungsabsicht Regers, ein ‚populäres‘ Werk zum Andenken der Kriegsgefallenen zu komponieren, zum Problem. Dies mag Reger selbst bewußt gewesen sein und seine Entscheidung zum Abbruch der Komposition und zur Neugestaltung im *Hebbel-Requiem* erleichtert haben.«<sup>78</sup>

Ähnlich argumentiert Susanne Shigihara – sie weist darauf hin, dass die durch den Ersten Weltkrieg inspirierten Requiemkompositionen eben nicht auf den lateinischen Text rekurren, der »angesichts der 1914 zum ersten Mal zutage tretenden modernen Kriegsgreuel« als letztlich nicht mehr adäquat angesehen wurde.<sup>79</sup> »Im Lichte der durch den Weltkrieg verursachten Gattungsproblematik gewinnt der Abbruch des *Lateinischen Requiems* eine Dimension, die über den Bereich persönlicher Unsicherheit angesichts der Monumentalform weit hinausreicht und, wie so oft, auch in diesem Falle zur Charakterisierung des Regerschen Komponierens als einer Art seismographischer Niederschrift von Umbrüchen der Zeit reizt. In dieser Perspektive hätte die Straubesche Kritik an dem Werk, wodurch auch immer sie motiviert war, den Punkt in Reger getroffen, an dem er die Brüchigkeit der tradierten Gattung der *Missa pro defunctis* angesichts des Kriegsschocks wohl tiefer verspürte als ihm im Interesse seines „Herzblutwerks“ lieb sein konnte.«<sup>80</sup>

Susanne Popp hat zwei weitere mögliche Gründe für den Abbruch des Werkes ins

---

<sup>75</sup> Ebda., S. 143.

<sup>76</sup> Ebda., S. 142.

<sup>77</sup> Roman Brotbeck, *Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse*, a.a.O., S. 89.

<sup>78</sup> Petra Zimmermann, *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Stils‘*, a.a.O., S. 146.

<sup>79</sup> Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, a.a.O., S. 40. Vgl. auch ebda., S. 37 und 39 sowie Susanne Shigihara, *Schnittpunkte abendländischer Geschichte. Zu Frank Martins Requiem*, in *Frank Martin. Das kompositorische Werk. 13 Studien. Bericht über das Internationale Frank-Martin-Symposium, 18.–20. Oktober 1990 in Köln/Brauweiler*, hrsg. von Dieter Kämper, Mainz 1993 (Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd. 3), S. 163–184.

<sup>80</sup> Ebda., S. 40.



Gespräch gebracht: in einer Publikation von 1998 hält sie es für möglich, dass der Abbruch des *Dies irae* als »Erschrecken vor der eigenen Kühnheit zu deuten« sei,<sup>81</sup> als Erschrecken vor der von ihm selbst zuvor für unmöglich erachteten radikalen Veränderung seiner Klangsprache: »er hatte die Musik an die Grenzen seiner Sprachmittel gebracht, indem er Struktur und Sinnzusammenhang nicht mehr aus der Konstruktion, sondern aus neuen Kategorien – Dichte, Klangschichtung, radikaler Expression, verstörender Emotion – stiftete. Vielleicht wurde ihm diese Kühnheit erst durch das Unverständnis Straubes bewusst.«<sup>82</sup> Zweitens scheint es Popp möglich, dass das *Requiem* als »Bild des Herzens« im Sinne Joseph Gantners<sup>83</sup> Torso habe bleiben müssen, »gerade weil es ein Zentralthema seines Schaffens betraf. Die Verwirklichung eines Bildes, das so lange im Gebiet der vorbereitenden Fantasietätigkeit gewesen war, konnte nie seiner Vision entsprechen, weil schließlich jeder Abschluss Verzicht auf eine Fülle von Verwirklichungen bedeuten musste.«<sup>84</sup> In diese Richtung geht auch Susanne Shigiharas Erklärungsversuch: »Es ist vielleicht nicht gänzlich fruchtlos, auf eine andere, ebenfalls mögliche Sichtweise von Regers *Lateinischem Requiem* hinzuweisen. So könnte man sagen, daß es gerade deshalb eine vollgültige Aussage darstellt, weil es nicht vollendet ist. Seine Wahrhaftigkeit läge in dieser Perspektive gerade darin, daß es Reger bei aller sicher vorhandenen Sehnsucht nach einer persönlichen musikalischen Auseinandersetzung mit dem Tod, der ihm selbst ja zu dieser Zeit bereits sehr nahe getreten war, doch letztlich nicht gelang, in der Komposition etwas zu verschmelzen, was im realen Leben zutiefst auseinanderklaffte: die christliche Tradition und der moderne Krieg. Betrachtet man das *Lateinische Requiem* in seiner fragmentarischen Form als vollendet, so ist evident, daß Reger inmitten der Apokalypse innehielt – in der Tat eine Art musikalischer Wiedergabe der Weltkriegssituation, vor einer Ästhetisierung des Krieges geschützt gerade in ihrer Unabsichtlichkeit.«<sup>85</sup> So gewinnt auch der Torso eine ganz eigene ästhetische Qualität: »Ein reizvoller Gedanke – der Torso als geeignete Kunstform für ein Requiem und angemessene Reaktion auf den zerstörenden Weltkrieg [...]«.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Susanne Popp, *Im historischen Kontext. Regers Requiem*, a.a.O., S. 192.

<sup>82</sup> Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, a.a.O., S. 78.

<sup>83</sup> Joseph Gantner, „Das Bild des Herzens“. *Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze*, Berlin 1979.

<sup>84</sup> Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, a.a.O., S. 79.

<sup>85</sup> Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, a.a.O., S. 46.

<sup>86</sup> Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, a.a.O., S. 79.

## Zur vorliegenden Edition

Mehrfach äußerten Musiker auf unterschiedlichste Weise Interesse daran, Regers Fragment weiterzuführen. Gerade dadurch, dass die Entwürfe an derselben Stelle abbrechen wie die ausgearbeitete Partitur der Sequenz (wobei die »rote Schicht« der dynamischen und agogischen Auszeichnung sowie der Tempoangaben vollständig fehlt),<sup>87</sup> wurde der Elan mancher dann aber doch immer wieder deutlich gebremst. Wie soll ein Werk weiter ausgearbeitet werden, wenn keinerlei Skizzenmaterial zur Verfügung steht? Soll es – in einer Art »Kontrastprogramm« – im eigenen Personalstil fortgeführt werden? aber in welcher Gesamtgestalt? ist doch unklar, welche Sätze Reger womöglich noch vertont hätte. Thomas Meyer-Fiebig hat – von Regers Torso ausgehend – nur wenige Takte von eigener Hand ergänzt, vielmehr aus Elementen des original von Reger Vorhandenen eine Art Reprise anlegt, die das Fragment zu einem befriedigenden Abschluss bringt – ganz der Argumentationslinie Susanne Shigiharas gemäß. Meyer-Fiebig legt mit seiner intimen Kenntnis von Regers Schaffen Wert darauf, einen Stilbruch zu vermeiden und sich ganz in den Dienst Regers zu stellen. So sehr wir also weiterhin bedauern müssen, dass ein abendfüllendes Requiem von Regers Hand nicht vorliegt, so sehr können die zwei jetzt vorliegenden Sätze für sich stehen und mit anderen Kompositionen in lebendigen Dialog treten.

Der erste Satz des *Requiem* ist in Art einer Urtextausgabe ediert – d.h. unter Berücksichtigung aller Quellen mit der handschriftlichen, voll ausgearbeiteten Partitur als Grundlage, die Reger (vermutlich mit nur wenigen weiteren Korrekturen) zum Druck hatte einreichen wollen.<sup>88</sup> Der zweite Satz bot durch seine fragmentarische Form ein mehrfaches Problem: Zum einen war er nicht final von Reger Korrektur gelesen worden, so dass leicht Schreibfehler stehen geblieben sein können (einige solche Fehler blieben in der 1975/1979<sup>89</sup> erschienenen Erstausgabe bestehen); diese Schreibfehler galt es zu ermitteln und zu korrigieren. Zweitens war, mit aller gebotenen Vorsicht und nur andeutungsweise, die im zweiten Satz vollständig fehlende »rote Schicht« der dynamischen und agogischen Auszeichnung zu ergänzen – zugegebenermaßen eine ähnlich spekulative Arbeit wie die Kompletierung des Satzes selbst. Naturgemäß war es Ziel der Herausgeber, Regers Techniken so nahe wie möglich zu kommen und in Zweifelsfällen lieber zu wenig vorzugeben, als zu stark einzugreifen. Die bislang greifbaren Tonträger einspielungen und Rundfunkmitschnitte mit teilweise konträren

---

<sup>87</sup> Zur Quellsituation der Komposition vgl. *Thematisch-chronologisches 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 und Stefanie Steiner, München 2010, S. 995–997.

<sup>88</sup> Wir wissen, dass Reger auch in einer derart späten Phase des Kompositionprozesses teilweise extreme Eingriffe in ein Werk vornehmen konnte – etwa in den Fällen der *Ballett-Suite* op. 130 für Orchester und der *Phantasie und Fuge d-moll* op. 135b für Orgel.

<sup>89</sup> Die Datierung bezieht sich auf Publikation von Partitur und Stimmenmaterial.

Lösungen bestimmter Passagen legten ein entsprechend zurückhaltendes Vorgehen nahe.<sup>99</sup>

Aufführungsmaterial ist von *Musikproduktion Höflich* ([www.musikmph.de](http://www.musikmph.de)), München, zu beziehen.

---

<sup>99</sup> Die einzige Studioproduktion des *Requiem* erfolgte im November 1979 durch Yoko Kawahara (Sopran), Marga Höffgen (Alt), Hans-Dieter Bader (Tenor), Nikolaus Hillebrand (Bass) sowie Chor und Sinfonieorchester des NDR unter der Leitung von Roland Bader (LP Schwann AMS 3527 bzw. CD KOCH Schwann 313 004 H1). Die Mehrzahl der weiteren dem Max-Reger-Institut vorliegenden mitgeschnittenen Aufführungen der Komposition erfolgten durch Helmuth Rilling und seine Gächinger Kantorei sowie folgende Kräfte: 9. Mai 1973 Gerti Zeumer (Sopran), Julia Hamari (Mezzosopran), Werner Hollweg (Tenor), Peter Meven (Bass), Südfunkchor Stuttgart und Sinfonieorchester des SDR (nur erster Satz); 2. September 1984 Edith Wiens (Sopran), Marga Schiml (Alt), David Gordon (Tenor), Wolfgang Schöne (Bariton) und Bach-Collegium Stuttgart; 13. September 1998 Sibylla Rubens (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), James Taylor (Tenor), Andreas Schmidt (Bariton), Bach-Collegium Stuttgart; 7. September 2008 Simone Schneider (Sopran), Daniela Sindram (Mezzosopran), Dominik Wortig (Tenor), Markus Marquardt (Bassbariton) und Stuttgarter Philharmoniker. Wir danken der Robert Simpson Society (Richard Edwards†), dem SWR Karlsruhe (Dr. Kerstin Unseld/Brigitte Biallas) und Albert Pöllath für die Bereitstellung der vier Aufführungsmitschnitte. Der jüngste Mitschnitt (nur des fragmentarischen *Dies irae*), mit Katharina Persicke (Sopran), Anna Maria Dur (Mezzosopran), Ferdinand von Bothmer (Tenor), Florian Plock (Bass), Kammer- und Oratorienchor der Christuskirche Karlsruhe und der Kammerphilharmonie Karlsruhe unter Carsten Wiebusch, entstand am 11. Mai 2014 in der Karlsruher Christuskirche.

Max Reger (1873–1916)

## Requiem WoO V/9

Completion of the sequence for concert purposes by  
*Thomas Meyer-Fiebig*

### Introduction

#### I.

As is well known, death and mortality were a central theme in Max Reger's thinking and work.<sup>91</sup> As early as in the slow movement of the 1894–5 Organ Suite in E minor, Op. 16, several Protestant chorale tunes are found, apart from those on *Es ist das Heil uns kommen her* (*Salvation unto us has come*) and *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (*From deep affliction I cry out to thee*) the eighth verse of the chorale *O Haupt voll Blut und Wunden* (*O Sacred Head, Now Wounded*), »My Savior, be Thou near me when death is at my door« (»Wenn ich einmal soll scheiden«); some twenty years later, the timeliness of this chorale verse had not become any less, as Reger stated in a letter to critic Arthur Seidl. Even in the period of engagement to be married, Reger created numerous chorale preludes that are close to the theme: »In the last few days I have written several pieces, almost all of them dealing with death! Do not be angry, I'm just so gravely! You have "brightened me up", slowly replace my gloom and pessimism & I know that you, but you alone, will succeed!«<sup>92</sup> A repeatedly brightened mood should only be temporary in this highly sensitive musician, as not only musically his thoughts frequently circled around death and mortality.

Well before the beginning of World War I, during his stay at the mineral springs of the sanatorium Martinsbrunn near Merano, Reger considered writing »a Te Deum, a Mass & a Requiem«.<sup>93</sup> But even before then Reger had made plans for Masses, a *Te Deum* and a *Vater unser*. For a long time the eventual result seemed rather

---

<sup>91</sup> Cf. Rainer Cadenbach, *Memento und Monumentum. Der Gedanke an den Tod in der Musik Max Regers*, in *Vergänglichkeit und Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur*, ed. Jutta Schuchard & Horst Claussen, Bonn 1985 (Schriften des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute, vol. 4), pp. 239–246.

<sup>92</sup> Letter from Reger to Elsa von Bercken, [7–]8 October 1902.

<sup>93</sup> Fritz Stein's diary, entry of 1 April 1914.

unspecified; one central aspect however was clear, as Susanne Popp points out: »They should be vocal works “on the grandest scale”, both in their extent and their cast, containing choir, orchestra, mostly organ, not necessary including soloists; as by their content and subject that should be liturgically bound or free, religious or secular, in any case suitable for setting “on the grandest scale”, “on the grandest scale” in particular through the compositional means.«<sup>94</sup> During this time the genre of the oratorio itself was in an extreme phase of transition, so that none of the projects envisaged by Reger reached stages further than initial drafts. In April 1914, the *Te Deum* plans were first taken up again. Elsa Reger reported to the close family friend Hans von Ohlendorff: »Only to you, in the strictest confidence; if we win, as we pray to God, Max will write a Te Deum & dedicate it to the Emperor. But please do keep this all to yourself; don’t mention anything to Max; I just wanted to let you know, because I know you will be pleased.«<sup>95</sup>

Just a few days before finishing work on the *Vaterländische Ouvertüre (Patriotic Overture)*, Op. 140, Reger still hoped, after the five-day Battle of Marne in September, for an early end of the war. He had never been euphoric about the prospect of war or had stated hatred against the enemies publicly, which was indeed perceived by intellectuals of his time. Alban Berg wrote to Reger’s former student Ervín Schulhoff: »To continue in your letter: why do you mention Dehmel, Hauptmann, „Strauss!!!“, and not those German names that have not been campaigning for the war!! Should I repeat them. Eg.: Kraus, Altenberg, Loos, Schoenberg, Zemlinsky, Reger, us (do you believe that Webern is less than eg. Picasso, Kandinsky, Skryabin!). And do you believe that there are & were no French Dehmels & Hauptmann (Maeterlinck eg., Bergson). Yes, Debussy captioned in 1915 or 16 one of his works, “En blanc et noir”, with an old French poem of hatred against the enemies of France.«<sup>96</sup>

## II.

Just a few days before the war began on 1 August, Reger had hoped that a military conflict could be avoided. Then, when he himself was involved in the preparations for war (his physical examination, when he was found »unfit in every respect«,<sup>97</sup> took place on 18 August), he constantly expressed his hope that the fighting would be as brief as possible. At the same time he also stressed, quite chauvinistically, that now »but finally the German composers [must] be recognized on the programmes of

---

<sup>94</sup> Susanne Popp, *Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers*, in *Beiträge zum Oratorium seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, ed. Rainer Cadenbach & Helmut Loos, Bonn 1986, p. 379.

<sup>95</sup> Letter from Elsa Reger to Hans von Ohlendorff, 22 August 1914.

<sup>96</sup> Letter from Alban Berg to Ervín Schulhoff, 27 November 1919.

<sup>97</sup> Postcard from Reger to N. Simrock music publishing, 18 August 1914.

the German concert institutes, after decades when we Germans had to stand back in favour of foreigners.<sup>98</sup> That same month, Reger took an unequivocal stand with his *Hymnus der Liebe* (*Hymn of [Humanist] Love*), Op. 136, for baritone (alto) and orchestra. While he usually urged his publishers to print his compositions quickly, Reger deliberately granted Simrock more time for publishing in this case. The work handed in on 4 September 1914 was not before him in proof before the beginning of June of the following year, which he didn't work on until April 1916 so that the work was not published until shortly after his death. »It would be paradoxical«, Reger wrote to mezzo-soprano Anna Erler-Schnaudt, »if a “hymn of love” [appeared right now] the text is very sensibly about humane love i.e. altruism!<sup>99</sup> Over the course of the following weeks more compositions developed Twelve Sacred Songs, Op. 137, for voice and piano, harmonium or organ, and Eight Sacred Songs, Op. 138, for mixed choir which only follow a patriotic tone to a very small extent perhaps mostly *Schlachtgesang* Op. 138 no. 7 and *Kreuzfahrerlied* Op. 138 no. 5; but in both cases Reger lines any idea of war with Christian values. The *Vaterländische Ouvertüre* struck patriotic tones in a more obvious way, but still it was important to Reger not to compose something for the cause of war; he remained completely true to himself in developing the thematic material contrapuntally and using contrapuntal interweaving of the Deutschlandlied, the songs *Die Wacht am Rhein* and *Ich hab mich ergeben* as well as the protestant chorale *Nun danket alle Gott* as a climactic finale. Using the latter during the war led to some orchestras and concert organizers not adding the work to their programmes; to others the partially extremely fragmented processing of thematic material was not sufficiently affirmative.

While Reger performed military service from his desk, a dozen cousins of his wife's Elsa who was born into a military family fought »in the field, my brother-in-law as well«. <sup>100</sup> Elsa Reger and her cousin Berthel Sensburg made themselves available for the medical service and had to watch 2750 young men from Silesia going off to war on a November day in 1914.<sup>101</sup> Many former students of Reger's were called in or volunteered, among them Fritz von Borries, Hugo Daffner, Hermann Grabner, Karl Hasse, Hugo Holle, Karl Hoyer, Hermann Poppen, Wilhelm Rettich, Ervín Schulhoff and Hermann Unger; the foreign students had to leave Germany so only few students remained in Reger's composition class at the Leipzig Conservatoire. Many former students were killed during the war or taken prisoner. On 11 November 1914 Reger wrote to his publisher: »I have just heard that Fritz Busch fell // hopefully this news is incorrect.«<sup>102</sup> In May 1915 in the meantime the Regers had moved to Jena in conversation with Fritz Stein the composer weighed

<sup>98</sup> Letter from Reger to Reinhold Anschütz, 25 September 1914.

<sup>99</sup> Letter from Reger to Anna Erler-Schnaudt, 19 December 1914.

<sup>100</sup> Letter from Reger to C.F. Peters music publishing, 17 October 1914.

<sup>101</sup> Elsa Reger's diary, entry of 17 November 1914.

<sup>102</sup> Postcard from Reger to N. Simrock music publishing, 11 November 1914.

in »on the political and ethical issues of our time, indeed,« Elsa Reger writes, »with such serenity, almost prophetically, that Stein once told me that it often seemed curious to his wife and himself how all that Reger had foreseen really happened.«<sup>103</sup> Only considering the duration of the war Reger, who did not live to the end of it, was mistaken – and this effected the dedication of the *Vaterländische Ouvertüre*. On 29 September 1914 he wrote to his publisher, Simrock: »whether we print as dedication of the work, To our glorious or victorious German army, will ultimately be defined just before publishing the composition. Please do not yet fix the text of the dedication!«<sup>104</sup> The manuscript bears the dedication »To our glorious German army« while the printed version which was published in December 1914 merely reads »To the German army!«

Almost simultaneously, work on the *Requiem* made good progress, even though the Regers accommodated Elsa's cousin Berthel Sensburg from October on, and in November took in a twelve-year-old girl that had fled from East Prussia. By mid-November, the first movement was nearly finished, and on 10 November Reger had already started drafting the second movement. As early as 26 October the composer and Simrock had agreed the work to be submitted movement by movement, »then the engraving can be made without hurrying, so that the work is readily available for the 1915/16 season; I'm doing the vocal score myself; this is certainly the best.«<sup>105</sup> While Elsa Reger had to watch injured men and fear for her brother's and cousins' lives daily (one of them reported fallen as early as September 1914), the »fatherland cripple«<sup>106</sup> Reger lived his art. It is not surprising that the auxiliary nurse's nerves were on edge occasionally and she took her traumas out on her husband through verbal attacks. He took the statements of his wife to heart and, in the middle of working on the tumultuous *Dies irae*, wrote to his friend Fritz Stein, who was working in the field hospital in Jena: »By the way, I am more "human" than my immediate surroundings believe! You will understand when you receive the next letter from my wife. [...] It's downright inane to now claim I am not human enough; However, I won't join in the endless lamenting; I know better than those around me that this war costs us enormous sacrifices of valuable human material.«<sup>107</sup> Perhaps the domestic unrest and the constant circling around the war dead actually stimulated Reger's inspiration. While he already made many deletions during the

---

<sup>103</sup> Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, p. 150.

<sup>104</sup> Letter from Reger to N. Simrock music publishing, 29. September 1914.

<sup>105</sup> Letter from Reger to N. Simrock music publishing, 26 October 1914. It is possible that Reger applied from this far-sighted perspective the work on the first page of the autograph score the otherwise unexplainable opus number 145.

<sup>106</sup> Letter from Reger to Reinhold Anschütz, 25 September 1914.

<sup>107</sup> Postcard from Reger to Fritz Stein, 6 December 1914. Reger prohibited his wife to attend a fashion show in Jena 1915 with the words, »Well, here in side the ladies inspect the dresses, and out there the men inspect the corpses.« (Reported in Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger*, *ibid.*, p. 150.)

planning stage of the first movement,<sup>108</sup> there are no such deletions in the draft of the Sequence<sup>109</sup> – it may be assumed that before the brake-off in bar 239 (verse 15, »statuens in parte dextra«) the composition made good progress.

### III.

After Reger had completed the first movement of the *Requiem*, containing *Introit* (*Requiem aeternam*) and *Kyrie*, he brought the score with him to Leipzig when he met Karl Straube, first on 19 or 20 November and then again on 30 November or 1 December for examination and discussion. On the occasion of the second meeting he handed over the manuscript to Straube, to submit it for printing soon thereafter. The next meeting of Reger and Straube, on Monday, 14 December 1914 at the Leipzig Café Hannes, was to seal the fate of the composition. Straube, who had earned so many merits by performing particularly Reger's early organ works, had always been hostile towards Reger's concept of choral orchestral music. As early as in the case of the *Gesang der Verklärten*, Op. 71, he had played an active role in preventing such works from being printed. In the case of the *Requiem* Straube's behaviour proved even more devastating. Elsa Reger writes to the confidants and family friends Margarete and Fritz Stein: »Max has just arrived from Leipzig & tells me that he won't complete the Requiem; Straube has proven to him that he isn't competent enough to tackle the subject, and now he can't finish it. I am deeply appalled. Straube, with his cool, subversive spirit, robs us of a wonderful work. I have been hearing it for 1/4 year, and I know that it is great and beautiful. I know of at least 5 6 times that Straube has condemned pieces by Max that eventually became great and delightful & went their way. Straube's influence is not good for Max; I cannot take it that he took his belief in creating such a piece. When a master creates a new work, he should work on it and remain silent at home until it is finished, in order to not undergo any external influence. Who but Reger can provide us with a Requiem? Is it not sin to awaken doubts in a master and call an almost finished work futile? He will never complete this work, originated in this great time, as St. has killed his zest. Your Fritz writes from the field "do not let yourself get upset by anything & detracted from this great work", now it lies smashed on the ground & Max is quite prostrate. Such mental moods are, in other respects too, so unspeakably dangerous; St. doesn't take this into account in the least. He is just a cold, ever brooding nature. I shall never forgive St. this deed. Do send Fritz my letter; he should see clearly how immeasurably sad & outraged I am by St., but he should not write accordingly to Max. Fritz may write to him via myself, please, what he feels about the Requiem's deathblow committed by St.

---

<sup>108</sup> Compositional draft, 8 pages; Münchner Stadtbibliothek, Musikbibliothek, Mpr L Y 11 2699/76.

<sup>109</sup> Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 171 and 169.



St.'s influence on Max is not a blessing.«<sup>100</sup>

»Dear friend!

I must confess to you that I opened your letter to Max; it is a great indiscretion, but I had to commit it. I want to write everything to you in detail & you will understand me & my doing. Well, Max wanted to write a Requiem in German, because he believed he could speak better from his own language to the human heart. Unfortunately he discussed this with Straube who dissuaded him; it would just be a poor copy of the Brahms Requiem. So Max took the Latin text & worked & worked. Sadly he often took his work to Leipzig & talked it through with St.; he did this also 8 days ago. St. told him that he had not exploited the Latin text sufficiently, that he were not able to treat the text properly. Of course St. always apologizes to Max for openly speaking his mind, but he does. Now Max has lost his faith in being able to write a Requiem & so all joy of working is gone. He can't find the thread anymore and gave the 3/4 finished work to St. Now St. is supposed to find him a German text from the Bible. Dear Fritz, Max is so unspeakably easy to influence and is currently entirely under St.'s spell. What you write to Max is so right but I must not give him your letter. He would be angry that I wrote to you and there would be great strife and your letter with your judgment about St. would make him furious. You can only ask about the Requiem and if he writes about the facts, then get started. Of the Requiem, which was developing wonderfully, no note is written anymore, my pleading won't change anything, I cried and begged in vain, and you won't achieve anything either, for he has given the work to St. [...] St. was wrong about the organ piece *Wie schön leuchtet der Morgenstern* [Op. 40 No. 1], the *Serenade* [Op. 95], *Schlichte Weisen* [Op. 76] etc.; he deterred Lauterbach and Kuhn from acquiring the modulation treatise and caused Max grave monetary damage, which Max always forgets and so he primarily listens to St. [...]«<sup>101</sup>

It may be significant that Straube after the fatal meeting on 14 December apparently first shunned any contact with Reger, who complained on 16 December, and immediately after his return to Meiningen, that he had unsuccessfully waited for the organist the previous evening for further discussion. It is not known whether deliberate absence was a regular strategy by Straube to keep Reger on a short leash. The creative crisis caused by Straube advising Reger against the *Requiem* made only very little creative work possible for several months, rather only the three Cello Suites, Op. 131c, emerged during this period. The Violin Sonata in C minor, Op. 139, which he began writing in December 1914, remained unfinished and had to be newly drafted and scored quickly in April 1915 with freshly strengthened compositional energy only after the housemove to Jena. Reger's famous statement »now Reger's free, jenaisch style begins« marks the returning inspiration. But Reger continues: »You will be amazed at how different the whole technique is in the new

---

<sup>100</sup> Letter from Elsa Reger to Margarete Stein, 16 December 1914.

<sup>101</sup> Letter from Elsa Reger to Fritz Stein, 19 [or 20] December 1914.

Sonata.«<sup>112</sup>

It is characteristic of Reger's pragmatism that he re-used the score paper that had already been prepared for the now abandoned *Requiem* WoO V/9 for two new compositions for chorus and orchestra, *Der Einsiedler* (*The Hermit*), Op. 144a (with baritone solo), and *Requiem*, Op. 144b (with alto solo), to texts by Joseph von Eichendorff and Friedrich Hebbel respectively, adjusting the scoring specifications by shaving within the manuscript.<sup>113</sup> The Hebbel *Requiem* may be considered a »fulfilment« of the Requiem idea, on a text which already had inspired Reger for composition as early as March 1912 (as the last one of the Ten Part-songs Op. 83 for men's choir). While working on the Hebbel *Requiem* in August 1915, the composer asked Straube to return the manuscript of the first movement of his »crashed Requiem«,<sup>114</sup> for what purpose is not known, nor whether Straube complied with Reger's wish (it seems unlikely). It is striking how hesitant Straube must have responded to Reger's request; the latter later sums up their relationship in a postcard: »Your old Reger, who sends you 10! cards until you send him only 1 card!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!«<sup>115</sup> In 1938 the manuscript of both movements was still in Straube's possession, from where Fritz Stein acquired it in 1954. The Max Reger Institute eventually acquired both manuscripts from Stein's estate in 1988 and 1998 respectively.<sup>116</sup>

#### IV.

In the *Requiem* Reger placed importance on the same qualities he had emphasized in his preceding choral orchestral works: »The text should give me ample opportunity for great tone painting e.g. the death of Christ, etc., etc. [...] As I said, the main thing are dramatic climaxes.«<sup>117</sup> »[...] The Psalm must go brilliantly, so that everyone is simply "knocked over"! [...] Afterwards the listeners must stick to the wall like a "relievo"; I want the Psalm to have a devastating effect!«<sup>118</sup> However, the applied techniques differ greatly from the ones he used for his other choral-symphonic works. There is no counterpoint in the foreground and motivic treatment is much less strongly profiled. In fact everything is »motivated through the soundscape, details recede, expressive sound development and concentration

---

<sup>112</sup> Letter from Reger to Karl Straube, 7 April 1915.

<sup>113</sup> Susanne Popp, *Im historischen Kontext. Regers Requiem*, 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*, ed. Susanne Popp & Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, p. 194.

<sup>114</sup> Postcard from Reger to Karl Straube, 28. September 1915.

<sup>115</sup> Postcard from Reger to Karl Straube, 28 September 1915.

<sup>116</sup> Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 123 und 124.

<sup>117</sup> Letter from Reger (on the *Christus* oratorio) to Karl Straube, 7 May 1901.

<sup>118</sup> Postcard from Reger (on the 100th Psalm, Op. 106) to Fritz Stein, 24 June 1908.

dominate the composition; Dissonances are cumulated to the utmost extreme, reaching the limits of tonality.«<sup>119</sup> Oskar Söhngen once called Reger »the biggest apocalypticist of our time«.<sup>120</sup> In 1937 the publishers Breitkopf & Härtel, who had secured exclusive rights to Reger's musical estate, considered publishing the first movement. However, Karl Straube discouraged them »outright« to do so: »Straube doesn't think the "Requiem" to be significant enough. Reger knew exactly why he hadn't finished it. Despite all efforts he never managed to build a proper relationship with the Latin requiem text. It wasn't death that had stopped Reger from working on both pieces [the *Requiem* and the *Vater unser* WoO VI/22], he had deliberately decided to stop working on them.«<sup>121</sup> Fritz Stein however had the movement performed from copyist's performing material for the first time in the following year (28 May 1938, at the Great Hall of the Berlin Academy of Music as the final concert of a German Reger Festival of the Max Reger Society in connection with the Berlin Art Weeks<sup>122</sup>). After having looked at a photocopy of the score Joseph Haas, Elsa Reger's consultant, clearly voted in favour of publishing it: »A great composition where you just regret that the work wasn't finished. I have not just no qualms about publishing this movement as it is, I would think it quite irresponsible to withhold it from the public.« However, due to the present times, he suggested that »in the interest of spreading this posthumous work much farther [...] there should be a corresponding German text alongside the Latin one. I am thinking of a more neutral, universally understandable text, which would, of course, hold on to the thoughts of the Requiem and which wouldn't deny the general Christian attitude either. Words like "Sion" and "Jerusalem" could be avoided without destroying the idea of Christianity. Thus the Requiem could also be performed at official obsequies outside the church.« It should not be an arbitrary textual transformation, however, but »just a kind of German interpretation of the Requiem thought. The Latin text must not be misappropriated under any circumstances.«<sup>123</sup> Hellmuth von Hase, head of Breitkopf & Härtel, himself provided this German text, which was published together with the movement, as publication no. 2 (score and orchestral parts) and 3 (piano score by Ulf Scharlau) of the Max Reger Society, in late November 1939.<sup>124</sup> Because of the publishing delay the premiere (originally scheduled for 18 March 1939) of the work with the German text

---

<sup>119</sup> Susanne Popp, *Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers*, in *Beiträge zum Oratorium seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, ed. Rainer Cadenbach & Helmut Loos, Bonn 1986, p. 394.

<sup>120</sup> Oskar Söhngen, unpublished *Ansprache über Max Reger* on the occasion of a concert on 12 April 1924.

<sup>121</sup> Letter from Hellmuth von Hase to Fritz Stein, 23 November 1937.

<sup>122</sup> The exact cast of this performance is not known, it is only stated that the Chorus of the Musikhochschule Berlin was augmented by additional singers.

<sup>123</sup> Letter from Joseph Haas to Breitkopf & Härtel music publishing, 26 November 1938. Haas had conferred in this matter with Ludwig Berberich and mentions in his letter as similar cases of German translations Verdi's Requiem and Beethoven C major Mass, Op. 86.

<sup>124</sup> Letter from Breitkopf & Härtel publishing to Elsa Reger, 29 November 1939.

took place on Reger's 67th birthday on 19 March 1940 at the Munich Odeon; the performers were Lya Eger (soprano), Grete Magg (Alt), Otto Borkholder (tenor), Hans Meyr (bass) and the Munich Cathedral Choir under the direction of Ludwig Berberich, whom Elsa Reger later gave the draft of the first movement as a gift. A national critic review stated: »[...] And again one is taken by the depth of expression of a work that, even as a fragment, reveals a balanced and rounded form of impressive boldness. The mystical opening and closing bars with the deep pedal note in the low strings characterize Reger's unbroken sound imaginary, who puts an ardent prayer for the peaceful rest of the dead at the centre of this movement. The choir and solo quartet are placed before a task that requires the highest intensity and introspection of presenting. The Munich Cathedral Choir under the direction of Professor Ludwig Berberich mastered the work with a vocal brilliance and culture which corresponded to the importance of the task.«<sup>125</sup>

The unfinished *Dies irae* was not published until 1975, as part of the Breitkopf & Härtel Complete Edition, edited by Ulrich Haverkamp (1914 1982), who had prepared the first *Requiem* movement for the Complete Edition in 1966. The performing material (piano score by Ulrich Haverkamp) followed four years later on the occasion of its world premiere performance (together with the first *Requiem* movement) in Hamburg's main church St. Jacobi on 3 November 1979, shortly afterwards succeeded by the world premiere recording with the same forces: Yoko Kawahara (soprano), Marga Höffgen (contralto), Hans-Dieter Bader (tenor), Nikolaus Hillebrand (bass) and the NDR Choir and Symphonic Orchestra under the direction of Roland Bader. »Reger's *Dies irae* is a choral work of apocalyptic visions«, Hans Christoph Worbs wrote in his review. »The emotional suspense only wears off briefly during the "Recordare Jesu pie". [...] The accusations made by Reger's contemporaries that the piece is only bombastic and full of verbiage cannot be supported. [...] As with the other choral compositions<sup>126</sup> a similarly strong effect would not have been made possible if not a Reger-aficionado like Roland Bader had conducted the piece. The way he managed to achieve the feat of keeping the not really large choir from being overrun by the orchestra's sound excesses through dynamic graduation and accentuation, commands the highest admiration.«<sup>127</sup> Klaus Blum wrote about the recording: »The piece is very densely set. Registering details is very hard without the full score. [...] Over stretches Reger writes "contemporary" music. With the first Kyrie section and then with individual "Dies irae" sections he reaches into uncharted musical territory without abandoning the tonal system. Uproar, agitation and deep trepidation are written in a then unheard (and nowadays

<sup>125</sup> Friedrich W. Herzog, *Max Regers unvollendetes Requiem. Uraufführung in München*, published e.g. in the *Münsterscher Anzeiger*, 20 April 1940 and the *Hamburger Tageblatt*, 3 April 1940.

<sup>126</sup> In the same concert the *Requiem* Op. 144b (based on a poem by Hebbel) and the *Gesang der Verklärten* Op. 71 were performed; later all three works were issued on LP.

<sup>127</sup> Hans Christoph Worbs, *Musik von abgrundtiefer Trauer. Uraufführung eines Requiem-Satzes von Max Reger in Hamburg*, in *General-Anzeiger* (Bonn), 13 November 1979.

rarely heard!) musical language: apocalyptic visions without precedent, as only Franz Schmidt was able to formulate tonally in “Das Buch mit sieben Siegeln” [*The Book with Seven Seals*]. We are dealing with a first-rate contemporary and personal document, which frees me personally from a nightmare. Over and over again I had asked myself: “Hasn’t that First World War, which evoked Remarque’s *All Quiet on the West Front*, and of which my father would still dream more than 40 years later, found any direct expression in German music?” Now it is here, filling a huge knowledge gap. [...] All participants, Roland Bader ahead, advocate the piece with great commitment. They and the recording engineers faced an almost unsolvable and unprecedented task in 1979: arranging the sound masses and making them comprehensible. Sometimes there are a couple of weaknesses in intonation and also difficulties in co-ordination. Even if there is such a fly in the ointment, the fact that the recording is heavily gripping, makes one listen in a confounded way and leaves you feeling like you’ve been confronted with an incident that is musically fascinating and humanely overwhelming.<sup>128</sup> Since then there have been relatively few performances of this demanding composition, most of them in Germany.

## V.

Susanne Popp has pointed out that »the Requiem should have been this very first, full-length oratorio masterpiece “on the grandest scale”,<sup>129</sup> to which even the *100th Psalm*, Op. 106, would only have been preparatory work.<sup>130</sup> It is probable that Reger would not have wanted to end the composition of the *Requiem* after the *Dies irae*, even if no source material for a complete *Requiem* with the further movements *Offertorium* (“Domine Jesu Christe”), *Sanctus-Benedictus* and *Agnus Dei* (possibly also the *Communio* “Lux aeterna” and the *Responsorium* “Libera me”) exists, nor even a draft summary of the intended movements.<sup>131</sup>

The precise reason why Reger may have stopped composing the *Requiem* has been widely speculated. If the formulations Elsa Reger wrote to Fritz Stein are understood as direct statements, one has to believe that the reasons for quitting emanated from the composition itself, just as it may have happened in 1910 with the

---

<sup>128</sup> Klaus Blum, *Plattenpremiere zweier Fragmente. Uraufführung des Dies irae. Reger, Lateinisches Requiem, Dies irae op. 145a.*; Yoko Kawahara (Sopran), Marga Höffgen (Alt), Hans-Dieter Bader (Tenor), Nikolaus Hillebrand (Baß), Chor des Sinfonieorchesters des NDR, Alexander Sumski, Sinfonieorchester des NDR, Roland Bader; Schwann AMS 3527 (1 S 30), in *Fono Forum* 25/11 (1980), p. 75.

<sup>129</sup> Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, ed. Susanne Popp, Bonn 1986 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, vol. 10), p. 246.

<sup>130</sup> The *Requiem* would in any case clearly have had strongly more expansive dimensions than the equally considered *Te Deum* setting.

<sup>131</sup> It is only evident that the manuscript paper used for the scores of the *Einsiedler* and the Hebbel *Requiem* (see above) would have sufficed for the remainder of the *Dies irae* movement.

*Vater unser* WoO VI/22 for three mixed a cappella choirs.<sup>132</sup> It is not known whether Straube had a direct influence in the case of this earlier composition; it is only known that Straube repudiated its posthumous publication.<sup>133</sup> *Requiem* could be a similar case – Roman Brotbeck writes: »The end of the unfinished work marks the transition from the plea for mercy to the dividing of the damned and the blessed. If one may not accept external reasons, two other hypotheses can be postulated: It is possible that at this point, where he might have been able to put the damned on the same level as Germany’s enemies, Reger recognized the difficulties of such a simple solution especially after the intense setting of the plea for mercy. The second, more likely, hypothesis proposes that Reger simply didn’t find a solution for the ending, as with the Lord’s Prayer. Composing with expressive washes of sound out of a sound space prevents a logical formal development and thus a self-evident ending. Especially the random form of the fragment of the Latin Requiem, which already anticipates many formal difficulties of the 20th century, defies an ending offering a resolution. Seen in this light, the apocalyptic position has caught up with the composition: Apocalypse only tolerates itself, allows for nothing else – not even a satisfactory conclusion.«<sup>134</sup> Susanne Shigihara disagrees: »The final verses 16 and 17 “*Confutatis maledictis*” as well as 18 to 20 “*Lacrimosa dies illa*” refer to the beginning of the Sequence and with their ending “*Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.*” lead back to the content of the Introit [...]. Composers usually used these textual references as musical and formal references and for cyclical integration. It is common to refer in the *Confutatis* and *Lacrimosa* expressively and musically to the visions of horror of the beginning of the *Dies irae* and thus to some extent shape the last verses like a recapitulation.«<sup>135</sup> Such a reprise-like construction is, as we know today, certainly possible in Reger’s case.

Petra Zimmermann has tried to analyse the peculiarities of Reger’s treatment of text in detail, based on Susanne Shigiharas investigations of the *Requiem*. Furthermore she convincingly explained the design of the first Requiem movement »through the joining of two formal principles – symmetry and succession.«<sup>136</sup> She particularly points out that »Reger especially considered the sound qualities when setting a

---

<sup>132</sup> Bernhard M. Huber summarizes three possible reasons for the break-off of the *Vater unser*: »a contrapuntal problem introducing the chorale tune „Jesus, meine Zuversicht“ into the final fugue, Reger’s wish to set the text on a grander scale for soloists, choir and orchestra, or some kind of influence by Karl Straube.« (Bernhard M. Huber, *Max Reger. Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Stuttgart 2008 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. XX), p. 217.)

<sup>133</sup> The *Vater unser* received its first publication in October 1957 (seven years after Straube’s death), together with a 1955 completion by Reger’s former pupil, Karl Hasse.

<sup>134</sup> Roman Brotbeck, *Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse*, Wiesbaden 1988 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. VIII), pp. 88–89.

<sup>135</sup> Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75 (1991), p. 34.

<sup>136</sup> Petra Zimmermann, *Musik und Text in Max Regers Chorwerken ‚großen Stils‘*, Wiesbaden etc. 1997 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. XII), p. 143.

Latin text and altogether prioritized music over textual detail.<sup>137</sup> In the 20th century this has become quite common, yet when scoring texts of the mass ordinary and hence also those of the *Missa pro defunctis* in the late 19th century, it wasn't an accepted practice. Roman Brotbeck mentions a »denial of meaning« regarding the relationship between text and music,<sup>138</sup> the deliberate renunciation of musical clichés in favour of a coherent, mainly musical conception. The listener »cannot use the text as orientation and is confused because musical and textual repetitions don't proceed in parallel. The incomprehensibility becomes a problem within Reger's intended effect to compose a "popular" piece in remembrance of the war victims. Reger might have been aware of this and may have eased his decision to break of its composition and change to the *Hebbel Requiem*.«<sup>139</sup>

Susanne Shigihara argues similarly – she points out that the requiem compositions inspired by World War I expressly do not refer to the Latin text which »in view of the modern wartime atrocities, which first surfaced in 1914,« was eventually not considered adequate.<sup>140</sup> »In the light of the generic problems caused by the war the discontinuation of the Latin *Requiem* gains a new dimension which outreaches the area of personal uncertainty in the face of the monumental form and, as so often, induces an understanding of Reger's composing as a kind of seismographic denotation of historic upheavals.« In this perspective, Straube's criticism of the piece, caused by whatever, may have hit a point where Reger realized the brittleness of the genre of the *Missa pro defunctis*, in face of the shock of war, much deeper than was good to his interest of writing such a work.«<sup>141</sup>

Susanne Popp introduced two further possible reasons for discontinuing the composition: In a 1998 publication she argues that the discontinuation of the *Dies irae* might be understood as Reger being »startled by his own boldness«,<sup>142</sup> by the radical change of his musical language which he never thought possible: »he had brought the music to the limits of his linguistic devices, by creating structure and meaning not from the construction itself, but from new categories – denseness, layering of sounds, radical expression, disturbing emotion. Perhaps he became aware of this boldness due to Straube's lack of comprehension.«<sup>143</sup> Secondly, Popp

<sup>137</sup> Ibid., p. 142.

<sup>138</sup> Roman Brotbeck, *Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse*, ibid., p. 89.

<sup>139</sup> Petra Zimmermann, *Musik und Text in Max Regers Chorwerken „großen Stils“*, ibid., p. 146.

<sup>140</sup> Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, ibid., p. 40. See also ibid., pp. 37 and 39 as well as Susanne Shigihara, *Schnittpunkte abendländischer Geschichte. Zu Frank Martins Requiem*, in *Frank Martin. Das kompositorische Werk. 13 Studien. Bericht über das Internationale Frank-Martin-Symposium, 18.–20. Oktober 1990 in Köln/Brauweiler*, ed. Dieter Kämper, Mainz 1993 (Kölner Schriften zur Neuen Musik, vol. 3), pp. 163–184.

<sup>141</sup> Ibid., p. 40.

<sup>142</sup> Susanne Popp, *Im historischen Kontext. Regers Requiem*, ibid., p. 192.

<sup>143</sup> Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, in „... dass alles auch hätte anders kommen können.“ *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts* [Festschrift für Giselher Schubert], ed. Susanne Schaal-Gotthardt, Luitgard Schader & Heinz-Jürgen Winkler,

argues that the *Requiem*, as an »image of the heart« in Joseph Gantner's<sup>144</sup> sense, possibly had to remain just a torso »precisely because it relates to a central topic of his work. The realization of an image which had for so long been in his musical imagery, could never correspond to its vision, because ultimately it had to mean a final renunciation of a wealth of realizations.«<sup>145</sup> Susanne Shigihara's argument leads into a similar direction: »So one might say that it is a perfectly valid statement precisely because it is not completed. From this perspective its truthfulness would lie in the very fact that Reger, with all his surely existing longing for a personal musical confrontation with death, which had already come very close to him at this time, but ultimately failed to merge in the composition something that in real life profoundly gaped apart: Christian tradition and the modern war. When looking at the Latin *Requiem* in its fragmentary form as completed, it is evident that Reger stopped amid the apocalypse – in fact, a kind of musical reproduction of the World War situation, protected from an aestheticization of war just in its unintendedness.«<sup>146</sup> In this way also the torso achieves a unique aesthetic quality: »What an attractive idea – the torso as the appropriate art form for a requiem and as the adequate response to the destructive world war [...]«. <sup>147</sup>

#### The present edition

Several times musicians have expressed their interest to continue, in various ways, Reger's fragment. Yet through the fact that no material whatsoever gives evidence as to how Reger might have continued (the compositional draft and the full score stop at exactly the same moment within the Sequence),<sup>148</sup> the élan of most of them was clearly slowed down again. Should it – in a kind of contrast – continued within their own personal style? but in what total kind of concept, as it is not even known which other movements Reger might have set to music? Thomas Meyer-Fiebig has – starting from Reger's torso – supplemented only few bars of his own invention, but rather draws on existing material (from both movements) to create a kind of recapitulation that brings the fragment to a satisfactory conclusion – quite

---

Mainz etc. 2009 (Frankfurter Studien, vol. XII), p. 78.

<sup>144</sup> Joseph Gantner, „Das Bild des Herzens“. *Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze*, Berlin 1979.

<sup>145</sup> Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, *ibid.*, p. 79.

<sup>146</sup> Susanne Shigihara, *Spannungsfelder – Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte*, *ibid.*, p. 46.

<sup>147</sup> Susanne Popp, *Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption*, *ibid.*, p. 79.

<sup>148</sup> For the situation of sources of the composition cf. *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, ed. Susanne Popp in cooperation with Alexander Becker, Christopher Graftschmidt, Jürgen Schaarwächter & Stefanie Steiner, München 2010, pp. 995–997.



according to the line of argument of Susanne Shigihara's. With his intimate knowledge of Reger's output, Meyer-Fiebig aims at avoiding a break in style and to put himself completely in Reger's service. As much as we therefore still have to regret that a full-length Requiem of Reger's is not present, the two movements in their new state can now stand for themselves and enter into a lively dialogue with other compositions.

The first movement of the *Requiem* is edited in the manner of an "Urtextausgabe" that is, taking all sources into account on the basis of the handwritten, fully worked-out full score which Reger (probably with only few further corrections) had intended to submit for printing.<sup>149</sup> The second movement offered through its fragmentary form a multiple problem: Firstly, it had not been finally proof-read by Reger so that easily writing errors may have survived (some such errors were not corrected in the 1975/1979 editions);<sup>150</sup> such errors – several of them obvious – have now been corrected. Secondly, the dynamic and agogic markings which, together with all of Reger's "red layer", are altogether missing, had, with all due caution and only in outlines, to be amended – admittedly a highly speculative work not too dissimilar to the completion of the movement itself. Naturally, it was the editors' aim to come as close as possible to Reger's techniques and in cases of doubt to intervene too little rather than too strongly. The available sound recordings to date, with partly conflicting solutions of certain passages, suggested such an appropriately restrained approach.<sup>151</sup>

For performance material please contact *Musikproduktion Höfflich* ([www.musikmph.de](http://www.musikmph.de)), Munich.

---

<sup>149</sup> We know that occasionally Reger could, even at this late stage of composition, undertake severe »surgery« on a composition – as e.g. in the *Ballett-Suite* Op. 130 for orchestra and Fantasia and Fugue in D minor Op. 135b for organ.

<sup>150</sup> The dating refers to the publication of the score and parts respectively.

<sup>151</sup> The sole studio production of the *Requiem* to date was made in November 1979, with Yoko Kawahara (soprano), Marga Höffgen (contralto), Hans-Dieter Bader (tenor), Nikolaus Hillebrand (bass) and with the Chorus and Symphony Orchestra of the NDR conducted by Roland Bader (LP Schwann AMS 3527, CD KOCH Schwann 313 004 H1). The Max-Reger-Institut has in its archive sound recordings of five live performances, four of them conducted by Hellmuth Rilling (the first one featuring the first movement only), and another one conducted by Carsten Wiebusch.