

„Junge heiße Seelen singen in die stille Nacht hinein“ Max Reger: *Die Nonnen* op. 112 und das Oratorium¹

Max Reger und das Oratorium – eine lange und schwierige Geschichte. Im Laufe seines Lebens unternahm der Komponist immer wieder neue Anläufe, Vokalwerke „größten Stils“ zu schaffen, und scheiterte dabei oft an seinen eigenen Ansprüchen. Texte, die nicht seinen Intentionen entsprachen, Kompositionsprozesse, die ihn vor Schwierigkeiten stellten,³ Diskrepanzen zwischen der ursprünglichen Idee und dem kompositorischen Resultat,⁴ auseinandergehende Vorstellungen von Wegbegleitern wie Dichtern⁵ oder Freunden und nicht zuletzt

¹ Ich danke Jürgen Schaarwächter vom Max-Reger-Institut sehr herzlich für die Anregungen und Kommentare zu diesem Beitrag.

² Reger am 9.4.1914 an Karl Straube, zit. n. Susanne Popp (Hrsg.), *Max Reger. Briefe an Karl Straube* (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts / Elsa-Reger-Stiftung, Bd. 10), Bonn 1986, S. 235. Bei Briefzitatens folge ich der aktuellen Vorgehensweise des Max-Reger-Instituts, nach der in Briefausgaben, wonach einfache Unterstreichungen Regers einfach, mehrfache Unterstreichungen doppelt unterstrichen sind.

³ Wie etwa der Abschluss des unvollendeten *Dies irae* seines lateinischen *Requiem*s WoO V/9 von 1914 (nach der These von Roman Brotbeck, „4. Diskurs. Die Werke ‚großen Stils‘. Eine Episode“, in: ders., *Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse* [Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VIII], Wiesbaden 1988, S. 88–89), oder die Einführung des Chorals „Jesus, meine Zuversicht“ in das ebenfalls Fragment gebliebene *Vater unser* WoO VI/22 für drei gemischte Chöre a cappella von 1910 (Bernhard Huber, *Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken* [Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XX], Stuttgart 2008, S. 217). Zum lateinischen *Requiem* vgl. vor allem Jürgen Schaarwächter, *Einleitung zur Neuausgabe mit der Vervollständigung des „Dies irae“ zum Konzertgebrauch von Thomas Meyer-Fiebig*, Musikproduktion Höflich, München 2017.

⁴ Wolfgang Fuhrmann, „Ein Requiem zu Kriegsbeginn? Max Regers Fragment WoO V/9 (op. 145a) und die ‚Ideen von 1914‘“, in: Simone Hohmaier (Hrsg.), *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2016, Mainz u. a. 2019, S. 105–137, hier S. 129.

⁵ So etwa 1901 bei Friedrich Spitta (1852–1924) *Osterspiel* (Susanne Popp [Hrsg.], *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen*, Bd. 2, München 2010, S. 1165, im Folgenden *RWV*), das später von diesem als „Osteroratorium“ bezeichnet wurde (Friedrich Spitta, „Max Reger und die Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“, *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 21 [1916], Heft 8, S. 287).

eine mögliche „persönliche [...] Unsicherheit angesichts der Monumentalform“⁶ sind nur einige der Probleme, mit denen sich Reger konfrontiert sah. Dennoch wagte er sich wiederholt an die Gattung Oratorium und ähnliche chorsymphonische Formen heran – ein Zeichen, dass der Gedanke an ein abendfüllendes Chorwerk als zentraler Wunsch in seinem Leben verankert war. Das Resultat ist dabei eine äußerst heterogene Sammlung an Werken, die sich in den meisten Fällen nur schwer kategorisieren lassen und auch von Reger selbst meist nur vage als „Gesänge“ bezeichnet wurden.⁷ Dass sich die Gattung Oratorium zur Zeit der Jahrhundertwende längst in einer Krise befand, in der kaum mehr einheitliche gattungskonstituierende Merkmale auszumachen sind, darf an dieser Stelle als bekannt vorausgesetzt werden.

Warum Max Reger die Komposition eines großen abendfüllenden Oratoriums so schwer fiel, hat unter anderem bereits Susanne Popp erläutert,⁸ sich dabei jedoch auf die Kompositionspläne und -fragmente beschränkt. Die tatsächlich komponierten chor- und vokalsymphonischen Werke Regers ungeachtet ihrer Länge auf deren „Oratorienhaftigkeit“ hin zu untersuchen, unterblieb in der bisherigen Forschung jedoch, was angesichts der Relevanz der Gattung für den Komponisten verwundern muss. Diese Forschungslücke soll durch den vorliegenden Beitrag zumindest für ein Werk geschlossen werden, das für die Thematik „Reger und das Oratorium“ wichtiger als andere Werke erscheint: *Die Nonnen* op. 112, ein etwa halbstündiges Vokalwerk für gemischten Chor und Orchester.⁹

⁶ Susanne Shigihara, „Spannungsfelder. Max Regers Requiemkompositionen im Kontext der Gattungsgeschichte“, in: dies. (Hrsg.), *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*, Wiesbaden u. a. 1993 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. X), S. 333–368, hier S. 354.

⁷ Man denke etwa an den *Gesang der Verklärten* op. 71, den *Römischen Triumphgesang* op. 126 und die *Zwei Gesänge* op. 144.

⁸ Susanne Popp, „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, in: Rainer Cadenbach, Helmut Loos (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn 1986, S. 379–406. Ich zitiere im Folgenden die erweiterte und überarbeitete Fassung: dies., „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, in: Shigihara, *Reger-Studien 5*, S. 269–294.

⁹ Im vorliegenden Beitrag verwende ich zum Teil Abschnitte aus meiner Masterarbeit mit dem Titel *Die Nonnen* op. 112. *Geschichte, Historizität, Analyse und Verflechtungen eines ‚Herzblutwerkes‘ von Max Reger* (<<https://theses.univie.ac.at/detail/64522/>> (letzter Zugriff: 8.8.2023). Zur Standardliteratur über diese Komposition zählen Hermann Danuser, „Allgemeine oder konfessionelle Religiosität? Zu Max Regers *Gesang der Verklärten*, Der 100. Psalm, *Die Nonnen*“, in: Alexander Becker, Gabriele Gefäller, Susanne Popp (Hrsg.), *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XIII), Wiesbaden u. a. 2000, S. 173–188; Michael Kube, „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk: Max Regers *Nonnen* op. 112“, in: ebd., S. 273–286; Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, S. 208–213; der entsprechende Abschnitt in Popp, *RW V*, Bd. 1, S. 653–658 und Stefanie

Erste Pläne – das *Christusoratorium*

Wovon handeln *Die Nonnen*, denen ein gleichnamiges Gedicht von Martin Boelitz (1874–1918) zugrunde liegt? Erzählt wird in drei Strophen von einer Gruppe Nonnen, die im nächtlichen Kloster wiederholt zur Gottesmutter Maria und Jesus Christus betet. Die Frauen geraten dadurch in Ekstase und erleben eine Christusvision, bei der der Heiland sie berührt und damit ein Wunder in deren Herzen auslöst:

Helle Silberglocken schwingen
durch den kühlen Tempelhain,
junge heiße Seelen singen
in die stille Nacht hinein:
„O süße Mutter des Einen,
um den wir beten und weinen,
Maria, nimm dich unser gnädig an!“

Wieder tönt das Liebeszagen
voll unsäglich bangem Laut,
zitternd, wie das ängstige Klagen
einer sterbenden Braut:
„O süßer Sohn der Einen,
wir beten zu dir und weinen,
Christ, unser Herr, hör’ deiner Mägede Flehn!“

Sieh, und aus dem goldnen Rahmen
tritt der Heiland nun herfür,
dass er ihre Stirn berühr’,
und die Lippen hauchen Amen!
Tiefer noch beugen die Reinen
das Knie und lächeln und weinen –
in roten Herzen blüht ein Wunder auf.

Steiner-Grage, „Max Regers *Die Nonnen* op. 112 – das ‚katholische Gegenstück zum protestantischen 100. Psalm‘ op. 106?“, *Musica sacra. Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* 136 (2016), Heft 4, S. 204–206. Musikalische Analysen finden sich darüber hinaus vor allem bei Hugo Holle, *Regers Chorwerke* (Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, Heft 3), München 1922, S. 48–56; Albertus Jakobus Johannes Troskie, *Die Koorwerke van Max Reger*, unveröffentlichte Dissertation Universität van Suid-Afrika 1975, S. 240–250 und Sun Woo Cho, *Die Chorwerke Max Regers*, unveröffentlichte Dissertation Georg-August-Universität Göttingen 1986, S. 188–194.

Die ersten Pläne für dieses Werk tauchen im Frühjahr 1901 auf, acht Jahre vor der tatsächlichen Komposition. Reger korrespondierte mit dem Dichter Boelitz über dessen unveröffentlichtes Gedicht „Die Nonnen“, das er zu vertonen beabsichtigte.¹⁰ Kurze Zeit später schreibt Reger an seinen Freund Karl Straube (1873–1950):

„Nun zu der Sache ‚Christusoratorium‘ mit Herrn Boelitz! Ich wollte gerne sowas machen; der Text müßte mir aber Gelegenheit zu grandiosen Tonmalereien geben z. B. den Tod Christi etc. [...] Außerdem ist Mangel an wirklich gutem Text für ein weltliches Chorwerk großer Dimension! Aber nur keine Heiligenlegende oder Rittergeschichte! Solche haben wir bis zum Überdruß! [...] Wie gesagt, die Hauptsache sind dramatische Höhepunkte; nur nicht lyrisch so breit ausgesponnen, an welch letzterem Fehler nach meinem Empfinden Spitta's Osterspiel¹¹ krankt.“¹²

Anders als bisher in der Forschung dargestellt¹³ legen es die zeitliche Nähe und das christlich-religiöse Sujet (Christus spielt in Boelitz' Dichtung eine zentrale Rolle, nicht zuletzt auch inhaltlich für die gläubigen Nonnen) nahe, *Die Nonnen* als das genannte *Christusoratorium* zu identifizieren. Die Bezeichnung *Christusoratorium* findet sich nur in diesem einen Brief und kann als vorläufiger Arbeitstitel der Komposition verstanden werden. Mit dieser These böte sich auch eine nachvollziehbare Erklärung, warum Reger die Vertonung der *Nonnen* nicht sofort umsetzte: Der Text entsprach, wie aus dem oben zitierten Schreiben an Straube hervorgeht, zu der Zeit nicht Regers Vorstellungen einer Vorlage für ein „weltliches Chorwerk großer Dimension“. Die Textform bot Reger nicht jene Elemente, die ihm bei einem Oratorientext wichtig erschienen. So hielt er offenbar den Tod Christi für besser geeignet als eine Christusvision um „grandiose Tonmalereien“ zu komponieren.

¹⁰ Vgl. die Briefe Regers von Ende April und vom 8. Juni 1901 an Martin Boelitz, zit. n. Else von Hase-Koehler, *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig 1928, S. 88–89.

¹¹ Siehe Anmerkung 5.

¹² Reger am 7.5.1901 an Karl Straube, zit. n. Popp, *Straube-Briefe*, S. 20.

¹³ Weder das *RWV* (Bd. 2, S. 1163) noch Susanne Popp ziehen in Betracht, dass dabei dasselbe Werk gemeint sein könnte: „Er [der Plan des *Christusoratoriums*] wird nur in diesem einen Brief an Straube erwähnt; Schreiben Regers aus der Zeit an Boelitz beziehen sich auf den erst 1909 als op. 112 vertonten Text *Die Nonnen*, während Hinweise auf ein *Christus-Oratorium* fehlen“ (Popp, „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, S. 273). Einzig im Vorwort zum 2022 in der *Reger-Werkausgabe* erschienenen Klavierauszug der *Nonnen* wird Ähnliches angedeutet: „Der Oratorien-Plan wurde wohl verworfen, doch sandte ihm [= Reger] Boelitz vermutlich noch im Mai sein möglicherweise zu diesem Zweck geschriebenes Gedicht *Die Nonnen*.“ (Max Reger, *Chorwerke mit Klavierbegleitung* [Max Reger, Werkausgabe, Bd. II/11], hrsg. von Christopher Grafschmidt und Claudia Seidl unter Mitarbeit von Knud Breyer und Stefan König, Stuttgart 2022, S. XXII).

Gleichwohl Boelitz' Gedicht – wie noch zu zeigen sein wird – Reger Jahre später durchaus die Gelegenheit dazu gab, schien ihm der Text 1901 wohl noch zu lyrisch, zu arm an „dramatische[n] Höhepunkte[n]“. Zudem scheint auch grundsätzlich der Stoff ein Problem für Reger gewesen zu sein: Boelitz' Text kam möglicherweise dem sehr nahe, was Reger mit Blick auf die Viten von christlichen Mystikerinnen als „Heiligenlegende“ ablehnte. Poetische Differenzen zwischen dem Dichter Boelitz und dem Komponisten Reger und das Ringen um eine endgültig passende und gefällige Textform sind durch einige Textänderungswünsche Regers belegt, die zwar in die spätere Vertonung (und sogar in den Erstdruck des Gedichts im Band *Frohe Ernte*)¹⁴ übernommen wurden, den Komponisten zu diesem Zeitpunkt jedoch offenbar dennoch nicht überzeugten. Die vielen Vorschläge zu Umdichtungen betrafen vor allem die erste Strophe: Die von Reger gedichteten mystisch-erotischen Verse „junge heiße Seelen singen in die stille Nacht hinein“ waren in Boelitz' ursprünglicher Fassung mit „junge Mädchenlippen singen“ nicht weniger sexuell aufgeladen, der Begriff „Seelen“ macht jedoch eine allgemeinere Identifikation mit den Protagonistinnen des Gedichts möglich. Auch die ersten Worte der Dichtung waren Anlass für einen lyrischen Diskurs: Während Boelitz versuchte, dem Komponisten mit den Ausdrücken „dumpfe Feierglocken“ und „hundert helle Glocken“ entgegenzukommen, brachte Reger die seiner Empfindung nach stimmungsvolleren Begriffe „wehmutsweiche Glocken“ und „traumhaft verschleierte Glocken“ in die Diskussion ein.¹⁵ Das „Christus-Nonnen-Oratorium“ wurde schließlich trotz ausführlichem Austauschs mit Boelitz vorerst ad acta gelegt.

Neuer Anlauf – Nonnen als Liedsujet

Erst 1909, als er abermals auf der Suche nach einem geeigneten Text für ein großes Chorwerk war, wandte sich Reger wieder ernsthaft den „Nonnen“ zu.¹⁶ Straube teilte er freudig mit: „Text wundervoll zum Chorwerk hab' ich – höchst

¹⁴ Martin Boelitz, *Frohe Ernte. Noch einmal Verse*, J. C. C. Bruns' Verlag, Minden in Westfalen 1905, S. 49.

¹⁵ Vgl. die Briefe Regers von Ende April und vom 8. Juni 1901 an Martin Boelitz, zit. n. Hase-Koehler, *Meister-Briefe*, S. 88–89.

¹⁶ Reger hatte dieses Vorhaben in der Zwischenzeit zwar einmal erwähnt (Reger am 3.12.1903 an Josef Hofmiller [Münchner Stadtbibliothek, Monacensia; Reger, Max A III/Konv., Zugangsnummer 817 / 61]), eine Durchführung der Komposition kam jedoch nicht zustande. Laut Fritz Stein (1879–1861), der den Komponisten seit seinen Studienjahren in Leipzig (1904–1906) persönlich kannte, regte das Gedicht Reger bereits im letzten Münchner Sommer, demnach also bereits 1906, zu musikalischen Skizzen an (Fritz Stein, *Max Reger* [Die großen Meister der Musik, Bd. 7], Potsdam 1939, S. 56). Über diese Skizzen ist jedoch nichts Weiteres bekannt; außer einem Verlaufsentswurf von 1909 (Karlsruhe, Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 177) sind keine weiteren Vorstudien überliefert.

eigenartig! Ganz neu in der Stimmung! Er ist von Boelitz!“¹⁷ Doch was brachte Reger auf die Idee, das jahrelang liegengebliebene Gedicht nun endlich doch zu vertonen? Aufschlussreich ist hierbei ein Blick auf die Konzerttätigkeit Regers, die als nicht zu unterschätzender Faktor die Themenauswahl für sein op. 112 beeinflussen haben dürfte: Am 8. März 1909 leitete Reger in der Neuen Musikhalle in Hamburg das XI. Philharmonische Konzert, bei dem unter anderem fünf Lieder von Franz Schubert (1797–1828) erklangen, die von der Sopranistin Ernestine Schumann-Heink (1861–1936) gesungen wurden.¹⁸ Darunter befand sich auch das Lied *Die junge Nonne* op. 43,1 (D 828), welches Schubert 1825 auf einen Text von Jakob Nikolaus Craigher de Jachelutta (1797–1855) komponiert hatte. Es handelt von einer Nonne, die während eines Sturms über ihr Leben reflektiert und Christus bittet, sie zu sich zu holen. Die Aufführung dieses von Franz Liszt (1811–1886) orchestrierten Schubert-Lieds dürfe Reger wohl an das Gedicht von Martin Boelitz erinnert haben, mit dem er sich bereits intensiv beschäftigt hatte. Ein Argument für diese Annahme ist die ursprüngliche Betitelung seines neuen Chorwerkes als „Die jungen Nonnen“ gegenüber seinen Verlegern,¹⁹ die deutlich auf den Einfluss Schuberts verweist.

Die junge Nonne kann zusammen mit Schuberts 1815 komponiertem Lied *Die Nonne* (D 208) gewissermaßen als Auftakt für ein neues Liedsujet gelten, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entfaltete. In zahlreichen Liedern und Chorsätzen dieser Zeit liegt der Fokus auf Ordensfrauen, wobei sich eine Tendenz zu bestimmten Themen beobachten lässt, die immer wieder aufgegriffen werden. Gedichte rund um die Sehnsucht einer Nonne zu einem weltlichen Geliebten oder einem Leben außerhalb des Klosters lassen sich am häufigsten unter der vertonten Lyrik finden. Beiträge hierzu lieferten etwa Robert Schumann mit *Stirb, Lieb' und Freud'* op. 35,2 (Julius Kerner), *Die Nonne* op. 49,3 (Abraham Emanuel Fröhlich) und *Klosterfräulein* op. 69,3 (Kerner) sowie Johannes Brahms mit *Die Nonne* op. 44,6 (Ludwig Uhland) und *Klosterfräulein* op. 61,2 (Kerner). Neben der problematischen Darstellung von Nonnen als unglückliche, unfreiwillig im Kloster lebende Frauen ist in diesen Gedichten auch klar eine sexuelle Ebene wahrnehmbar, am deutlichsten vermutlich in Craigher de Jacheluttas *Die junge Nonne*. Schubert stellt die erotische Sehnsucht der Nonne musikalisch durch das bebende Tremolo der Klavierbegleitung dar. Auf ähnliche Weise versuchte auch

¹⁷ Reger am 27.4.1909 an Karl Straube, zit. n. Popp, *Straube-Briefe*, S. 172.

¹⁸ Ingeborg Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 2. Programme der Konzerte Regers* (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung, Bd. 7,2), Bonn 1981, S. 337.

¹⁹ Reger am 23.5.1909 an Hugo Bock, zit. n. Herta Müller und Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote und G. Bock* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXII), Stuttgart 2011, S. 81. Siehe auch das Zitat weiter unten, Anmerkung 20.

Reger die erotisch aufgeladene Stimmung im Kloster seiner *Nonnen* erfahrbar zu machen. Boelitz' Gedicht lässt sich zweifelsohne ebenfalls der Kategorie der erotisierten Nonnenlyrik zuordnen: Man beachte das verzweifelte „Liebeszagen“ der „Bräute“, die Anrede der Gottesmutter und Christi als „süß“, das unterwürfige „Flehen“ um eine Christusvision und nicht zuletzt die Berührung der Nonnen durch den Heiland, die ebenfalls sexuell gedeutet werden kann. Dass es auch Reger auf diese Bedeutungsebene ankam, zeigen die von ihm geschaffenen Verse der ersten Strophe „junge heiße Seelen singen in die stille Nacht hinein“, die die Nonnen als jugendliche, heißblütige, weltliche Frauen zeichnen.

Werkgenese

Reger knüpfte also an eine nahezu einhundertjährige Tradition an, als er im April 1909 beschloss, *Die Nonnen* als sein neues op. 112 zu vertonen. Seinen Verlegern *Bote & Bock* schrieb er darüber Folgendes:

„Das neue Chorwerk [...] hat einen ganz einzigartigen Text; es ist das ein Stimmungsbild, wie wir es in der gesamten Chorliteratur bis jetzt noch nicht haben! Es ist ein Text von ganz wundervoller Poesie – ‚Die jungen Nonnen‘!“²⁰

Tatsächlich ist die Form der Komposition, das plakative Nebeneinanderstellen verschiedener Klangwelten und historischer Schichten, bei Reger einzigartig. Wenige Tage später äußerte sich Reger ausführlicher zu seinen Vorstellungen bezüglich des neuen Werkes:

„Anbei sende ich Ihnen den Text zu dem Chorwerk ‚Die Nonnen‘. Ich hoffe, dass er Ihnen ebenso ausnehmend gut gefallen [wird] wie mir! [...] Der Gesang der Nonnen wird im Gegensatz zu dem mystisch-sinnlichen Stimmungsgehalt des übrigen Gedichtes in bewusst ganz alter Art so z. B. in einer alten Kirchentonart im Style des 14[.]–15. Jahrhunderts gehalten, was dem Werke einen ganz aparten Reiz geben wird und muss! Diesen 2maligen Gesang der Nonnen werde ich nur für Frauenchor und nur mit Begleitung von Bratschen (geteilt diese!) [...] komponieren und wird durch diese Begleitung ein höchst herber ‚jungfräulicher‘ Klang erzielt, der sich ganz enorm von der Klangfarbe der anderen Verse abheben muss. Eine ganz grosse Steigerung kann man bei den Worten: ‚Sieh, und aus dem goldenen Rahmen tritt der Heiland nun her-

²⁰ Reger am 23.5.1909 an Hugo Bock, zit. n. Müller, Schaarwächter, *Bote & Bock-Briefe*, S. 81.

für‘ erzielen! Der Schluss dann in höchster Verklärung! Ich freue mich schon sehr darauf, wenn ich zum Schaffen dieses Werkes komme!“²¹

Diese detaillierten Vorstellungen die Gestaltung des Werkes betreffend offenbaren, wie weit Reger *Die Nonnen* bereits kurz nach dem Entschluss zur Vertonung in seinem Kopf geplant und konzipiert hatte. Die Folge war, dass die Komposition mit schnellem Tempo voranging: Zwar verbrachte Reger im Sommer sechs Wochen in Kolberg an der Ostsee und wollte die Partitur bis zum Ende des Jahres fertigstellen,²² tatsächlich konnte er seinen Verlegern und Freunden jedoch von raschen Fortschritten berichten. Am 12. Juli war er fast mit der Einleitung fertig,²³ am 22. Juli mit der ersten Strophe²⁴ und am 26. Juli mit der Hälfte der Partitur.²⁵ Die Vertonung der dritten Strophe, der Schilderung der sich ekstatisch steigernden Christusvision, schien Reger am wenigsten Arbeit zu bereiten, informierte er doch ebenfalls am 26. Juli seinen Verleger Hugo Bock (1848–1932): „Mit den ‚Nonnen‘ liege ich in argen Geburtswehen! Bitte: verstehen Sie das nur bildlich, es wäre sonst zu unmoralisch.“²⁶ Knappe zwei Wochen später, noch bevor er überhaupt den Sommerurlaub an der Ostsee begonnen hatte, teilte Reger Straube zufrieden mit: „Thue Dir hiermit kund u. zu wissen, daß die ‚Nonnen‘ fix u. fertig sind.“²⁷ Am Ende der Partitur ist der 5. August 1909 vermerkt, womit Reger die Vollendung des Notentextes der Komposition meinte. Die „rote Schicht“ (also die Vortragsbezeichnungen und Dynamikangaben) sowie die Erstellung eines Klavierauszuges folgten erst während seines Aufenthaltes in Kolberg.²⁸ Seinem Freund Fritz Stein gibt Reger Hinweise darauf, wie er die 51 Seiten umfassende Orchesterpartitur in nur wenigen Arbeitswochen fertigstellen konnte. Stein berichtet in seiner Reger-Biografie von 1939:

²¹ Reger am 28.5.1909 an Hugo Bock, zit. n. ebd., S. 84–85.

²² „‚Die Nonnen‘ erhalten Sie Ende des Jahres sicher. Früher ist mir nicht möglich, wenn nicht der liebe Herr Gott, 48 Arbeitsstunden pro Tag mir ‚extra‘ verleiht. Ich arbeite ja so wie so schon wie ein Vieh!“ (Reger am 13.6.1909 an Hugo Bock, zit. n. Müller, Schaarwächter, *Bote & Bock-Briefe*, S. 93).

²³ Reger am 12.7.1909 an Hugo Bock, zit. n. Müller, Schaarwächter, *Bote & Bock-Briefe*, S. 101.

²⁴ Reger am 22.7.1909 an Karl Straube, zit. n. Popp, *Straube-Briefe*, S. 178.

²⁵ Reger am 26.7.1909 an Adolf Wach, zit. n. Hase-Koehler, *Meister-Briefe*, S. 215.

²⁶ Reger am 26.7.1909 an Hugo Bock, zit. n. Müller, Schaarwächter, *Bote & Bock-Briefe*, S. 107.

²⁷ Reger am 7.8.1909 an Karl Straube, zit. n. Popp, *Straube-Briefe*, S. 179.

²⁸ Vgl. Susanne Popp, „Rot und Schwarz. Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers“, in: dies. und Susanne Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VI), Wiesbaden 1988, S. 183–199.

„Bei größeren Werken trug er oft jahrelang nach der ersten Konzeption den Plan mit sich herum, um dann das bis in alle Einzelheiten im Kopfe fertige Werk in einem Zuge, in späteren Jahren meist ohne jede vorausgegangene Skizze, hinzuschreiben. Wörtlich sagte er mir einmal: ‚Jahrelang reift ein Werk in meinem Hirn. Über kurz oder lang platzt die Geschichte, und ich sitze eines Tages am Schreibtisch und schreibe Noten.‘“²⁹

Dass die obige Aussage auch auf *Die Nonnen* zutrifft, liegt nahe, gleichwohl zu diesem Werk ein umfangreicher Entwurf vorliegt. Das Werk wurde im Spätsommer 1909 vollendet und gelangte ein paar Monate später, beim Max-Reger-Fest 1910 in Dortmund, zur Uraufführung. Dieses Fest war bis dato das umfangreichste Musikfest, das sich Regers Schaffen widmete: An drei Tagen und einem Vorabend wurden acht Konzerte gegeben, die alle Gattungen umfassten, zu denen Reger Werke geschaffen hatte. Am zweiten Festtag, Sonntag den 8. Mai 1910 um fünf Uhr nachmittags, begann jenes Konzert, in dem *Die Nonnen* op. 112 unter dem Dirigat von Julius Janssen (1852–1921) das erste Mal öffentlich aufgeführt wurden. An der Uraufführung wirkten der Dortmunder Musikverein und das Philharmonische Orchester mit, das von Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters Berlin und des Städtischen Orchesters Essen verstärkt wurde. Insgesamt waren in Chor und Orchester rund 300 Personen an der Aufführung beteiligt.³⁰

Rezeption und Klang

Das Publikum war begeistert von diesem „sehr eigenartige[n] Ding“, wie Reger sein op. 112 selbst bezeichnete.³¹ In den Folgejahren wurden *Die Nonnen* in Deutschland und Österreich immer wieder in Konzertprogramme aufgenommen, zu Regers Lebzeiten gab es immerhin 16 nachweisbare Aufführungen,³² darunter

²⁹ Stein, *Max Reger*, S. 84–85.

³⁰ Namenslisten der Mitwirkenden finden sich in *Max-Reger-Fest Dortmund 7. 8. 9. Mai 1910. Festbuch*, Dortmund 1910, S. 165–167 und 169–170.

³¹ Reger am 22.7.1909 an Karl Straube, zit. n. Popp, *Straube-Briefe*, S. 178.

³² Hermann Wilske schreibt von 15 Aufführungen zu Regers Lebzeiten (Hermann Wilske, *Max Reger. Zur Rezeption in seiner Zeit* [Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XI], Wiesbaden u. a. 1995, S. 253) und bezieht sich dabei wohl auf die von Schreiber aufgelisteten Konzerttermine (Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 2. Programme*, S. 538). Dabei übersieht er jedoch den 1992 bei Jurriaan Harold Meyer vermerkten Termin in den USA aus dem Jahr 1911 (Jurriaan Harold Meyer, *Max Reger. Rezeption in Amerika* [Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts / Elsa-Reger-Stiftung, Bd. 11], Bonn 1992, S. 161), der der Liste Schreibers hinzuzufügen ist.

eine in den USA.³³ Besonders die konträren Klangwelten der Komposition reizten die Zuhörerinnen und Zuhörer:

„Das Gedicht gibt in jeder Strophe eine Art Teilung in Weltlichkeit und Gebet. Der ersteren widmet Reger sich mit Schwere und Kraft, während er dem letzteren keusche, kühle Harmonien gibt, die nicht wenig an die Gebetstunde in den katholischen Kirchen gemahnen.“³⁴

„Bewunderungswürdig ist gerade in diesem Werke die Durchdringung alter und neuer Harmonik, die organische Verbindung von altkirchlichen und neuweltlichen Tonalitäten, die unvergleichliche, an Brahms gemahnende Kunst, von der Überlieferung zu zeitgemäßen Errungenschaften eine natürliche Brücke zu schlagen, auf altmeisterlichen Fundamenten mit allen Mitteln der modernen Technik fort und fort zu bauen. Das ist der wahre Fortschritt.“³⁵

Die Absicht, in den *Nonnen* verschiedenartige Klangwelten und Stimmungsbilder zu erschaffen, hegte Reger bereits in der frühen Planungsphase, wie der oben zitierte Brief vom 28. Mai 1909 zeigt. Die Rahmenhandlung des Gedichts sollte einen „mystisch-sinnlichen Stimmungsgehalt“ aufweisen, der durch moderne Harmonik, Tonmalerei und Expressivität erreicht wird. Der zweimalige Gesang der Nonnen³⁶ sollte im Gegensatz dazu einen „höchst herbe[n] ‚jungfräuliche[n]‘ Klang“ haben, den Reger durch einen Frauenchor erzeugt, der lediglich von Bratschen und Holzbläsern begleitet wird. Modale Harmonik und

³³ Im Zuge meiner Recherchen konnte nun erstmals Näheres zu dieser Aufführung ermittelt werden: Arthur Mees (1850–1923) dirigierte am 27.9.1911 das 60 Personen starke Boston Symphony Orchestra. *Die Nonnen* waren dabei im ersten Konzert des 54th Music Festivals der Worcester County Musical Association in der Mechanics Hall in Worcester (Massachusetts) zu hören. Die erste Aufführung eines Chorwerkes von Reger in den USA wurde mit Spannung erwartet (siehe die Ankündigungen im *Worcester Telegram* [Nr. 25/26/27, 23.1911], S. 6 und [Nr. 112/113/114, 21.9.1911], S. 6), fand jedoch in der Presse nur bedingt Zuspruch.

³⁴ Hugo W. Draber, „Das Max-Reger-Fest in Dortmund“, *Hamburger Nachrichten* (14.5.1910), Nr. 222, S. 1.

³⁵ r. h., „Theater, Kunst und Literatur“, *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* (4.3.1912), Nr. 52, S. 6.

³⁶ Von Reger an einer Stelle als „Marienlied“ und „Jesuslied“ bezeichnet (siehe Anmerkungen Regers in einer fremden Abschrift des Gedichts; Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, Mappe „A. Lindner, Briefwechsel unsortiert“).

typische vorbarocke Klauseln und Kadenzen sind Elemente, die die Musik hier archaisch anmuten lassen.

Neu war in den *Nonnen* nicht nur die „musikalische Mehrsprachigkeit“³⁷ durch die Verbindung heterogener Klangwelten, sondern auch der Orchestersatz an sich. Hier wird in instrumentaler Hinsicht eine kompositorische Weiterentwicklung Regers deutlich: In keinem bisherigen chorsymphonischen Werk setzte er so gezielt verschiedene Klangapparate und Klangfarben als Mittel zur Schilderung von Stimmungen und Atmosphären ein. Er erzeugt einen „berauschenden Klang“ durch die Kombination von hohen Streichern, die durch ihre Akkordbrechungen, Läufe und Tremoli eine Art Klangteppich bilden.³⁸ Dem gegenüber stehen die elegischen, schwermütigen, melodietragenden Instrumente Oboe, Englischhorn, Bratsche und Cello. Die Auswahl dieser Instrumente ist charakteristisch für Reger: Wie Alexander Becker gezeigt hat, verwendet Reger Bratschen und Oboen häufig, um „Keuschheit und Wehmut und vielleicht auch [...] eine gewisse Altertümlichkeit“ auszudrücken.³⁹ Hinzu kommt, dass die Streicher oftmals geteilt sind, die Bratschen manchmal sogar vierfach. Stellenweise kommen Soloinstrumente zum Einsatz, die laut Reger jedoch nicht hervorstechen sollen, sondern als „Kolorit“ gedacht sind und den Klang anreichern sollen.⁴⁰ Statt einer undurchsichtigen und überbordenden Instrumentierung, wie sie etwa im früheren chorsymphonischen Werk *Gesang der Verklärten* op. 71 anzutreffen ist, verdoppelt das ausdifferenzierte Orchester in op. 112 nun weitgehend den Chor unterstützend. Auch „impressionistische Farbigkeit und Harmonik“ wurden dem Werk attestiert, die bei Reger bis zu diesem Zeitpunkt nicht anzutreffen waren.⁴¹ Manch einer mag in den *Nonnen* sogar einen ersten Vertreter eines „deutschen musikalischen Impressionismus“ erkennen.⁴²

³⁷ Danuser, *Weltanschauungsmusik*, S. 212–213.

³⁸ Holle, *Regers Chorwerke*, S. 49.

³⁹ Alexander Becker, *Untersuchungen zur Instrumentation in Max Regers Orchesterwerken*, Dissertation Karlsruher Institut für Technologie 2007, überarbeitete Fassung 2012, S. 107.

⁴⁰ Reger am 18.2.1910 an Philipp Wolfrum, zit. n. Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente einer Künstlerfreundschaft* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXV), Stuttgart 2021, S. 152.

⁴¹ Kube, „Überlegungen zu einem Schlüsselwerk“, S. 281. Vgl. auch Danuser, *Weltanschauungsmusik*, S. 211.

⁴² Wolfgang Rathert, „Der Komponist als Interpret – Überlegungen zu einem neuen Musiker-Typus bei Reger und Hindemith“, in: Becker, Gefäller, Popp, *Reger-Studien* 6, S. 366.

Überlegungen zur Gattung

Doch wie verhält es sich nun mit der Gattung der *Nonnen*? Um der Beantwortung dieser Frage näherzukommen, ist ein genauerer Blick auf die Art der Textvertonung hilfreich. Bei der Analyse der Musik fällt schnell auf, dass sich Reger ausgiebig der Tonmalerei bedient: So ließe sich etwa der leise Tremolo-Orgelpunkt auf *fis* in der symphonischen Einleitung, in der bereits wichtige Motive der Komposition vorweggenommen werden, als Andeutung der „stille[n] Nacht“ interpretieren, in der das Wunder passiert. Flageolett-Töne in der Harfe erinnern an „helle Silberglocken“ und stellen so eine Parallele zu Schuberts *Die junge Nonne* dar, wo Glockentöne durch zwei punktierte Viertelnoten auf derselben Tonhöhe im Klavier dargestellt werden.⁴³ In den unregelmäßigen Figuren der Flöten werden Vogellaute angedeutet, die das beschriebene Bild des Klosters auf dem Tempelhain evozieren. Das hier erzeugte Stimmungsbild ist äußerst farbenreich und in Regers Œuvre einzigartig. Darüber hinaus erklingt in der Einleitung ein Tonsymbol, das Reger noch an zwei weiteren Schlüsselstellen der Komposition zum Einsatz bringt: In der Einleitung in T. 28,⁴⁴ in T. 76 bei einem lokalen Kulminationspunkt bei den Worten „junge heiße Seelen“ und im Moment der größten Ekstase in T. 262 über dem Wort „Heiland“ ist ein Nonenakkord zu hören. Verständlicher wird dieses Symbol, wenn man sich vor Augen führt, dass Reger in seinen Briefen beim Wort „Nonnen“ stets die Abkürzung „Noñen“ mit einem Faulenzerstrich über dem mittleren „n“ statt einem Doppelbuchstaben schreibt.⁴⁵ Auch im weiteren Verlauf der Komposition lassen sich Beispiele für Onomatopoesie finden. Zu hören sind vor Chromatik überbordende Motive und dissonante Harmonien, als vom „Liebeszagen“ der Nonnen die Rede ist (T. 151–152), zögerliche Pausen, die die Angst der Frauen nachzeichnen (T. 164–167) und eine chromatische Abwärtsbewegung im Chor, als sich die Ordensschwwestern demütig tiefer niederknien (T. 285–188). Bewusst nüchtern und ohne Tonmalereien sind im Gegensatz dazu die beiden Nonnengesänge gehalten. Stattdessen liegt der Reiz dieser archaischen Stimmungsbilder wie bereits erläutert im Kontrast zu der übrigen spätromantischen Musik der *Nonnen*. Der historisierende Charakter ergibt sich dabei aus dem geringen Ambitus dieses choralartigen Satzes im $\frac{3}{4}$ -Takt, den kirchentonalen Klängen, Sekund- und Terzgängen und Molldominanten.

⁴³ Marjorie Wing Hirsch, *Schubert's Dramatic Lieder*, Cambridge 1993, S. 119–120.

⁴⁴ Max Reger, *Werke für Chor und Orchester: Die Nonnen op. 112* (Max Reger. Sämtliche Werke, Bd. 29), hrsg. von Ulrich Haverkamp, Wiesbaden 1967, S. 182–237.

⁴⁵ Vgl. etwa den Brief Regers am 7.8.1909 an Philipp Wolfrum, zit. n. Schaarwächter, *Wolfrum-Briefe*, S. 127.

Reger schuf hier eine „historische Aura“,⁴⁶ die den Anschein erweckt, die Gesänge der Nonnen seien jahrhundertealt.

Der lyrische Text von Boelitz bot Reger also ganz offensichtlich doch „Gelegenheit zu grandiosen Tonmalereien“ und „dramatische[n] Höhepunkte[n]“, ganz wie er es sich für ein „weltliches Chorwerk großer Dimension“⁴⁷ wünschte. Der für die Musik um 1900 so typische Hang zum Monumentalen ist auch bei den *Nonnen* spürbar, jedoch tritt er hier in deutlich reduzierter Ausprägung vor allem bei der Vertonung der zweiten und dritten Strophe in Erscheinung. Dramatik ist zusätzlich durch den narrativen Aufbau des Gedichts und die direkte Rede der Protagonistinnen (das musikalische Subjekt spaltet sich „kantatenhaft in Rollen“ auf)⁴⁸ gegeben, mehr noch als in allen vorangegangenen und folgenden Texten von Regers chorsymphonischen Werken. Damit erfüllen *Die Nonnen* jene Ansprüche an die Gattung Oratorium, die Reger selbst in jenem Brief an Karl Straube vom 7. Mai 1901 formuliert hatte. Anders als die geistlichen Oratorien des 19. Jahrhunderts stellt op. 112 jedoch weder eine konkrete Heiligenlegende dar, noch vermittelt es eine direkte christliche Botschaft; vielmehr geht es darin symbolistisch um die Themen Sehnsucht, Ekstase, Transzendenz und Verklärung, die in christliches Gewand gehüllt wurden. Daher ist es auch folgerichtig, *Die Nonnen* als weltliches Chorwerk zu bezeichnen, wie dies etwa auch schon im Programm-buch der Uraufführung erfolgte.⁴⁹ Bei op. 112 liegt ein Beispiel für „profane Musik mit religiösem Einschlag“⁵⁰ vor, ein Genre, das in erstaunlich vielen anderen Reger-(Chor-)Werken – wie etwa dem *Gesang der Verklärten* op. 71 und den beiden Chorgesängen *Der Einsiedler* op. 144a und *Requiem* op. 144b – begegnet und typisch für die Musik des Fin de Siècle ist, in der die Grenzen zwischen sakralem und profanem Oratorium längst verschwommen sind.

Sujet und Gestaltung passen also zu Regers Vorstellungen eines Oratoriums. Heikel ist auf den ersten Blick der lyrische Text, der trotz der immanenten Dramatik nicht dem gängigen Verständnis eines Oratorienlibrettos entspricht. Viel eher würde dazu etwa der Kompositionsplan zu dem nie ausgeführten Oratorium *Hymnus vom Tode und ewigen Leben* WoO V/5 passen, das Reger 1906 beschäftigte. Hierzu gibt es einen vollständigen Textentwurf und eine Beschreibung

⁴⁶ Danuser, *Weltanschauungsmusik*, S. 211.

⁴⁷ Reger am 7.5.1901 an Karl Straube, zit. n. Popp, *Straube-Briefe*, S. 20.

⁴⁸ Danuser, *Weltanschauungsmusik*, S. 211.

⁴⁹ Herman Roth, „Die Nonnen“, in: *Festbuch*, S. 81.

⁵⁰ Alfred Dürr, „Zur geistlichen Musik Max Regers“, in: Walter Wiora, Günther Massenkeil und Klaus Wolfgang Niemöller (Hrsg.), *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 51), Regensburg 1978, S. 195–219, hier S. 197.

der geplanten Gestaltung.⁵¹ Der Text, bestehend aus Passagen des Alten und Neuen Testaments, unterscheidet sich in der Anlage deutlich von jenem der *Nonnen*, trotz der Planung dieses Oratoriums in „einem Satze“,⁵² einer Gemeinsamkeit mit op. 112. Ein weiteres Oratorium mit dem Titel *Die letzten Dinge* (RWV Anhang B17, mit dem Alternativtitel *Jüngstes Gericht u. Auferstehung*) wollte Reger mit dem Theologen Johann Friedrich Hermann Gunkel (1862–1932) ab 1914 in Angriff nehmen.⁵³ Es ist davon auszugehen, dass Gunkel den Text ebenfalls aus der Bibel kompilieren sollte.

Gleichwohl Reger hierbei offenbar das episch-dramatische Modell der geistlichen Oratorien bedienen wollte, das vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich war, zeigen andere Kompositionspläne, dass er mit dem Begriff Oratorium mitunter frei umging.⁵⁴ So könnte man etwa, wenn man die ähnlichen Formulierungen in Briefen und Anforderungen Regers an diese Werke bedenkt, auch sein lateinisches *Requiem* WoO V/9 und das geplante *Te Deum* (RWV Anhang B19) – beides Werke mit liturgischen Texten – ebenfalls als „oratorische Werke“ bezeichnen. Das *Geburtstagsoratorium*,⁵⁵ das Susanne Popp als Richard Dehmels (1863–1920) Text *Schöpfungsfeier. Oratorium natale* identifizierte,⁵⁶ weist ebenfalls einen ausdrücklich heidnisch-profanen, weltanschaulichen Text auf und ist höchstens in seiner dramatischen Anlage mit verteilten Rollen eher als Oratorium zu bezeichnen als *Die Nonnen*.⁵⁷ In eine ähnliche Richtung dürfte auch das titellose Oratorienprojekt von Richard Braungart (1871–1963) gegangen sein, das Reger zunächst euphorisch aufnahm, jedoch nicht weiterverfolgte.⁵⁸

Reger widmete sich dem Oratorium, wie eingangs vorausgeschickt, ohnehin zu einer Zeit, in der die Gattung längst eine Öffnung weg von rein geistlichen hin zu

⁵¹ Der Text liegt in einer Abschrift von Elsa Reger (1870–1951) vor, in die Max Reger Erläuterungen eingefügt hat. Siehe den Brief von Elsa Reger vom 26.10.1906 an Fritz Steinbach, zit. n. Popp, „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, S. 289–91, Faksimile des Briefs abgedruckt in dies., *Straube-Briefe*, S. 119–21.

⁵² Reger am 22. September 1906 an Fritz Steinbach, zit. n. Hans Kühner, „Zu einem unbekannten Briefe Max Regers“, *Die Kirchenmusik* 3 (1940), S. 175–176, hier S. 176.

⁵³ Popp, „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, S. 282.

⁵⁴ Vgl. dazu auch die einleitenden Worte in Popp, „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, S. 269.

⁵⁵ Richard Dehmel am 31.3.1910 an Reger, zit. n. Hase-Koehler, *Meister-Briefe*, S. 226.

⁵⁶ Popp, „Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers“, S. 279–282.

⁵⁷ Der Text erschien in *Schöne wilde Welt. Neue Gedichte und Sprüche von Richard Dehmel*, Berlin 1913.

⁵⁸ Dieses Projekt wird nur einmal erwähnt: Reger am 7.4.1903 an Carl Lauterbach & Max Kuhn, zit. n. Susanne Popp (Hrsg.), *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn. Teil 1* (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts / Elsa-Reger-Stiftung, Bd. XII), Bonn 1993, S. 125.

weltlichen Stoffen vollzogen hatte, in der sie bereits im Zerfallen begriffen war und in der im Grunde alle ernstesten Vokalwerke, in denen der Chor eine tragende Rolle spielte, zu dieser Gattung hinzugezählt werden konnten. Warum Reger letztendlich an der Umsetzung eines derartigen mehrstündigen Chorwerks scheiterte, versuchte Susanne Popp anhand des lateinischen *Requiems* zu formulieren: „Die Verwirklichung eines Bildes, das so lange im Gebiet der vorbereitenden Fantasiertätigkeit gewesen war, konnte nie [Regers] Vision entsprechen, weil schließlich jeder Abschluss Verzicht auf eine Fülle von Verwirklichungen bedeuten musste.“⁵⁹ Dieser Gedanke lässt sich ebenso auf die anderen chorsymphonischen Projekte Regers anwenden, die wohl allesamt nie dem jahrelang immer weiter gesteigerten Ideal eines Oratoriums entsprechen konnten. Ausläufer dieses Ideals stellen manche der tatsächlich komponierten chorsymphonischen Werke Regers dar, die in verschiedener Hinsicht errahnen lassen, wie sein oratorisches Hauptwerk möglicherweise ausgesehen hätte. *Der Einsiedler* op. 144a und das *Requiem* op. 144b zeigen, wie Reger lyrische Texte in großen Chorwerken verarbeitet und den Text zwischen Solisten und Chor aufteilt. *Der 100. Psalm* op. 106 und der *Römische Triumphgesang* op. 126 konfrontieren den Hörer mit der niederschmetternden Wucht, auf die es Reger nach eigenen Aussagen bei einem Oratorium ankam. In *Die Nonnen* op. 112 vermittelt Reger, wie farbenprächtig er Stimmungen und Klangbilder erzeugen und einen glühenden Höhepunkt realisieren kann. Die beiden Orchestergesänge *An die Hoffnung* op. 124 und *Hymnus der Liebe* op. 136 geben einen Eindruck davon, wie Reger mit rezitativischen Prosatexten im großen Rahmen umgeht. Das unvollendete lateinische *Requiem* WoO V/9 deutet schließlich die unglaublichen Ausmaße des abendfüllenden Oratoriums an.

Was bedeuten diese Beobachtungen also für die Gattungseinordnung von Regers *Nonnen*? Zahlreiche Merkmale dieses Werkes weisen auf die klassische Gattung des geistlichen Oratoriums hin: Das religiöse Sujet, die dramatische Konzeption in Form einer Teilung in „Strophe“ und „Nonnengesänge“, die von Reger für die Gattung gewünschte Tonmalerei, der dramatische Höhepunkt der Ekstase sowie der Christusvision und nicht zuletzt Regers eigene Bezeichnung als *Christusoratorium* 1901. Andererseits lassen sich auch mehrere Charakteristika benennen, die dem „klassischen“ Oratorium entgegenstehen: der Symbolismus, der das religiöse Sujet auf den zweiten Blick als Fassade offenbart; die lyrische Form des Gedichts, die Reger wohl unter anderem 1901 noch davon abhielt, den

⁵⁹ Susanne Popp, „Max Regers Weltkriegskompositionen und die Zwangsläufigkeit ihrer Rezeption“, in: Susanne Schaal-Gotthardt, Luitgard Schader und Heinz-Jürgen Winkler (Hrsg.), „... dass alles auch hätte anders kommen können.“ *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Giselher Schubert* (Frankfurter Studien, Bd. XII), Mainz u. a. 2009, S. 58–81, hier S. 79.

Text zu vertonen; und schließlich schlicht die Dauer, die bei fast allen geplanten Oratorien Regers – soweit abschätzbar – um einiges länger gewesen wäre.

Es scheint, als würden sich *Die Nonnen* dem Bemühen entziehen, sie auf eine Gattung festzulegen. Sie sind weder eine „dramatische Kantate“ (so könnte man etwa die Chorbballaden Robert Schumanns [1810–1856] bezeichnen), noch eine „vokale Tondichtung“ (wozu Franz Liszts *Faust-Symphonie*, Emil von Rezniceks [1860–1945] *Der Sieger* oder vielleicht auch noch Gustav Mahlers [1860–1911] 8. *Symphonie* gezählt werden können). Am ehesten würde der Terminus „religiöse Szene“ passen, der auf diplomatische Weise musikalische Gattungsbegriffe vermeidet. Die eindeutig oratorischen Züge von Regers op. 112 lassen es aber auch durchaus legitim erscheinen, *Die Nonnen* als Oratorium zu bezeichnen, vor allem eingedenk der vagen Maßstäbe der Zeit, die unter anderem auch eine enorme Varianz beim Umfang von Oratorien tolerieren. Gleichwohl ist offenkundig, dass es sich hierbei nicht um das von Reger so ersehnte große, abendfüllende Oratorium handelt. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass *Die Nonnen* mit ihrem Sujet und ihrer Ausführung Regers Wunsch nach diesem oratorischen Hauptwerk im Vergleich zu den anderen chorsymphonischen Werken wohl am nächsten kommen. Eine Bewertung dessen, wie sich die übrigen chorsymphonischen Werke Regers zu ihnen nahestehenden Gattungen sowie dem großen, abendfüllenden Oratorium verhalten, wurde hier lediglich angedeutet. Eine genauere Untersuchung steht noch aus.

Abstract

Zeitlebens beschäftigte Max Reger die Idee, ein abendfüllendes Oratorium zu schreiben. Obwohl sich unter den chorsymphonischen Kompositionen Regers kein Werk findet, das er dezidiert als Oratorium bezeichnet, können – ausgehend von den Vorstellungen des Komponisten bezüglich der Gattung – Überlegungen über die „Oratorienhaftigkeit“ einzelner Werke angestellt werden. Im Fokus des vorliegenden Beitrags steht dabei das Chorwerk *Die Nonnen* op. 112 aus dem Jahr 1909, das aufgrund seines Stoffes und der Art der Vertonung wohl am ehesten dem entsprach, was Reger unter dem Begriff Oratorium verstand. Die ersten Pläne von 1901 tragen bereits den Arbeitstitel *Christusoratorium*, weitere Elemente der Gattung lassen sich in der Formkonzeption mit zu Wort kommenden Nonnen und zahlreichen Tonmalereien und -symbolen finden. Bedeutungsvoll sind *Die Nonnen* aufgrund ihrer neuartigen, impressionistisch anmutenden Orchestration, die einen Schlüsselpunkt in der Musik Regers darstellen. Zudem lässt sich op. 112 als eine Fortsetzung jenes Nonnensujets verstehen, das im 19. Jahrhundert Komponisten wie Schubert, Schumann und Brahms zu Liedern und Chorwerken anregte.