

Neuartige Musik in traditionellem Gewand

Christoph Staude *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel*

Seit Längerem liegt ein ziemlich ungewöhnliches Orgelwerk Christoph Staude vor, das an den Interpreten außerordentlich hohe Ansprüche stellt und dessen Titel sich ganz explizit auf Max Reger bezieht. *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel* (1991/1998) erinnert an frühe Werke des jungen „Wiesbadener“ Max Reger, an *Fünf Lieder für Singstimme und Klavier* op. 12 (1893) [„Den Manen Franz Schuberts“] und natürlich an die *Orgelsuite e-Moll* op. 16 (1895, uraufgeführt von Karl Straube am 4. März 1897 in Berlin), die Reger mit „Den Manen Johann Sebastian Bachs“ überschrieben hat. Auch Christoph Staude komponierte sein *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel* in Wiesbaden, wo es 1991 in einer Frühfassung erstmals aufgeführt wurde.



Der junge Christoph Staude

Der 1965 in München geborene Komponist und Pianist Christoph Staude war von 1987 bis 1991 Schüler des Frankfurter Komponisten Rolf Riehm (1937–2026). Schon früh bekam er mehrere Auszeichnungen bei Kompositionswettbewerben und war zusammen mit dem Klarinettenisten Daniel Roy Mitbegründer der *Wiesbadener Max-Reger-Gesellschaft*, die von 1993 bis 1997 bestand.¹ Im Jahr 2000 hat der Deutsche Musikrat in Koproduktion mit dem WDR eine Porträt-CD mit Werken von Christoph Staude in der Reihe „Wergo“ (Schott-Verlag) publiziert. Seit 2025 liegt in der Edition Roy eine weitere Porträt-CD unter dem Titel *WerkWegeWelten* (Kammermusik Lieder Klaviermu-

sik) vor. Der Komponist lebt seit 1994 auf der „Raketenstation“/Museum Insel Hombroich bei Neuss.

In der Wiesbadener Max-Reger-Gesellschaft erklangen in regelmäßigen Konzerten Werke Regers mit zeitgleich entstandener Klavier- und Kammermusik des russischen Futurismus² und neuer Musik von Christoph Staude.

Den Manen ist als Orgelwerk im unmittelbaren Vorfeld 1991 entstanden. Anlass war eine Kontroverse zwischen dem Komponisten Christoph Staude und dem befreundeten

¹ Über die Wiesbadener Max-Reger-Gesellschaft siehe IMRG 13 (2006) S. 27–29.

² In diesen Kontext gehört auch eine CD-Publikation der Edition Roy, in der Christoph Staude Klavierwerke von Mikalojus K. Ciurlionis, Ivan Wyschnegradsky, Nikolaj Obuchov, Nikolaj Roslavec, Sergej Protopopov und Julian Skrijabin spielt.

Wiesbadener Organisten Tobias Breitner, einem Meisterschüler von Franz Lehrndorfer (1928–2013), über Petr Ebens *Sonntagsmusik*. Die unmittelbare Folge war die Entstehung einer ersten Fassung von *Den Manen* auf acht Partitur-Seiten im DIN A3-Format. Sie wurde von Tobias Breitner, dem sie auch gewidmet ist,³ 1991 in der Wiesbadener St. Bonifatius-Kirche uraufgeführt. Erst 1998 entstand auf der „Raketenstation“/Museum Insel Hombroich der noch fehlende Schluss als neunte Partiturseite. Die Uraufführung der nun komplettierten Komposition spielte Tobias Breitner ebenfalls in Gegenwart des Komponisten im Münchner Frauendom am 26. August 1998, zusammen mit Max Regers *Phantasie und Fuge über BACH* op. 46, dem „Adagio“ aus Anton Bruckners siebter Symphonie und Werken von Johann Sebastian Bach. In dieser neunseitigen Fassung ist *Den Manen* seitdem auch in der „Tre Media Edition“ (mittlerweile Universal Berlin) verlegt. Man spielt das Werk direkt aus einer Kopie des Autographs.

Ein erster Blick auf die Partitur macht deutlich, dass sich hier in Analogie zu Reger traditionelle Formen mit neuartigen Inhalten verbinden. So stellt Staude's Werk einerseits eine Verbeugung vor dem „wilden Reger“, dem Schöpfer titanischer und zugleich frühmoderner Orgelwerke wie der *Symphonischen Phantasie und Fuge d-Moll* op. 57 („Inferno“) und den *Variationen fis-Moll* op. 73 dar, verknüpft aber dann den „Reger-Gestus“ (ohne dabei zu einer bloßen Stilkopie zu werden) mit neuartigen Satztechniken, einer paraphrasierenden Motivik und einer frei flottierenden Harmonik in Auseinandersetzung und Weiterentwicklung von avantgardistischen Positionen des späten Alexander Skrjabin (1872–1915) und des russischen Futurismus im frühen 20. Jahrhundert. Es entsteht auf aufregende Weise eine neuartige Musik im traditionellen Gewand.

Als historisches Vorbild sei hier Max Regers Reise nach St. Petersburg im Dezember 1906 auf Einladung von Alexander Siloti angeführt. In drei Konzerten wurden zahlreiche aktuelle Kompositionen von Reger vorgestellt,⁴ darunter auch die äußerst progressive *Introduktion, Passacaglia und Fuge h-Moll* op. 96. Ein Werk, das Reger und Siloti gemeinsam am 19. Dezember 1906 vor zahlreichen Gästen aus dem Umfeld des St. Petersburger Konservatoriums vortrugen. Zur „Regergemeinde in St. Petersburg“⁵ gehörte nicht nur der junge Sergej Prokofjew (1891–1953), sondern auch Alexander Glasunov (1865–1936), der in seinen *Präludien und Fugen* op. 62 und op. 101 avancierte kompositorische Positionen von Reger (und Busoni) mit moderner russischer Harmonik verbindet.

Dieser zur Reger-Zeit noch selbstverständliche homogene mittel- und osteuropäische Kulturraum ist mit der historischen Entwicklung seit 1917 auseinandergerissen und zerstört worden. Weltkriege und Diktaturen trugen das Ihrige dazu bei. Insofern knüpft Christoph Staude an die frühe Moderne zur Reger-Zeit an, wenn er deutsche Tradition mit Elementen der russischen Avantgarde zu etwas Neuartigem verbindet.

Bei einem ersten Blick auf die Partitur fällt sofort die zweiteilige Grundkonzeption auf. Schweifend-entfesselte hochexpressive Klangmassen bestimmen einen ersten improvi-

3 Die Widmung lautet wie folgt: „Tobias Breitner[,] dem Freunde zum 24.2.1991 [dem Geburtstag des Interpreten] zugebracht“.

4 Susanne Popp, *Max Reger – Werk statt Leben*, Wiesbaden 2015, S. 260–261.

5 Max Reger an Vincenz Czerny: „Die Regergemeinde in St. Petersburg ist viel, viel größer als ich glaubte“, a.a.O., S. 261.



Max Reger, op. 57, Takt 1

satorisch-phantasieartigen Teil, der in seiner abundanten Überfülle an Regers „*Inferno*“-*Phantasie* op. 57 gemahnt und die ersten sechs Partiturseiten umfasst. Ihm schließt sich auf den folgenden drei Seiten ein zweiter Abschnitt an, der den extrovertierten Gestus des ersten Abschnitts dynamisch und agogisch völlig zurücknimmt und in dessen abgründig-agonalen Vielstimmigkeit der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ in Erscheinung tritt, den Reger in vielen seiner Werke (z.B. im langsamen Satz des *Klavierkonzerts f-Moll* op. 114) zitiert.⁶

Exemplarisch soll hier nun die für *Den Manen* bezeichnende spezifische Vernetzung von traditionellen musikalischen Gesten des „wilden Regers“ im „Gewand einer neuartigen Harmonik und neuartigen Satztechniken“ unter Einbeziehung einer „paraphrasierenden Harmonik“ gezeigt werden. Hilfreich ist hierbei ein Blick auf den Anfang von Regers „*Inferno*“-*Phantasie* op. 57. Bei Reger erscheint zu Beginn ein völlig neuartiger Klang, der sich als verkürzter Dominantseptnonakkord mit zweifacher Vorhaltbildung deuten lässt.

Reger löst diesen Klang dann in den verkürzten Dominantseptnonakkord zu d-Moll auf. Entscheidend ist bei der hochdissonanten Wirkung dieses Akkords das Rahmenintervall der großen Septime. Man fühlt sich inwendig auf eine Art „Prokrustes-Bett“ gespannt. Der Bezug zu Dantes „*Inferno*“ in der „*Divina Commedia*“ ist durch eine Regersche Briefnotiz belegt.⁷

Bei Christoph Staudes *Den Manen* hingegen erscheinen nach einem achttönig-modalen Unisono-Lauf bitonale chromatische Rückungen in vollgriffigen Akkorden (bis zu zwölf Tönen!) im Manual,⁸ deren expressive Wirkung den Gestus des inwendigen Zerreißens aus dem berühmten „*Inferno*“-Akkord zu Beginn von Regers op. 57 wieder aufnimmt. Es erfolgt dann aber keine Rücknahme in einen tradierten Klang, sondern ein progredierendes *Espressivo* zu einem maximal unversöhnten Klang zu Beginn des dritten Taktes.

⁶ Vgl. dazu „Sublimierung: Das große Thema Tod“ in: Rainer Cadenbach, *Max Reger und seine Zeit*, Wiesbaden 1991, S. 167–178.

⁷ „Op. 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno‘! Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir zu sehr widerstrebt, ‚Programme‘ zu meinen Sachen zu liefern.“ (zitiert aus Regers Brief vom 18.8.1904 an Gustav Beckmann, dem Widmungsträger des op. 57).

⁸ Christoph Stauda im Gespräch mit dem Autor am 6.3.2026: „Was können die Pfoten noch greifen?“



Christoph Staude, *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel*, Takte 1–4

Das Abundant-Überbordend-Schweifend-Phantastische erfährt, ähnlich wie in Regers op. 57, eine formale Rückbindung durch eine paraphrasierende Motivik. So erscheint in Takt 3 in der Pedalstimme ein Motiv (H-B-A-c-cis-G), das imitatorisch von den Stimmen im Manual aufgenommen wird und in augmentierter Form dann in den Takten 9–11 erklingt. Mit paraphrasierender Motivik ist gemeint, dass das Motiv nicht in einem konstruktivistischen Sinne wörtlich zitiert wird, sondern auch verkürzt oder anderweitig variiert erscheinen kann, mithin also nur der Gestus beibehalten wird.⁹ Christoph Staude sagt dazu: „Ich benutze Krücken, stoße sie dann von mir, bin dann auf freiem Felde ... [beim] Visionäre[n], [bei] Horizonte[n], die sich auftun.“ (Gespräch am 6.3.2026)

Die Fülle der musikalischen Erscheinungen im ersten Abschnitt kann hier nur angedeutet werden. Wer das „Entgrenzt-Maßlose“ an Regers „Inferno“-Phantasie schätzt, kommt auch bei „Den Manen“ bei exorbitant-hohen spieltechnischen Anforderungen, die an Sorabjis „berühmte“ Orgel-Symphonien gemahnen, auf seine Kosten. Auf „knifflige“ „Ganzton“-Akkordschläge in den Takten 17 und 18 (vgl. 7. Variation in Regers op. 73) und an die Vorbilder Liszt und Busoni erinnernde Oktavläufe folgt eine sechsstimmige Struktur mit Doppelpedal (Takt 21–23), die dann in eine verkürzte Quasi-Reprise (Takt 24–25) einmündet.

Hingewiesen sei hier noch auf eine fünfstimmige komplexe Kanon-Struktur ab Takt 29, die dann in den Takten 35 und 36 in augmentierter Form im Pedal erscheint und die zugleich eine Allusion an eine thematische Struktur aus dem Kopfsatz von Alexander Skrjabin 3. *Symphonie* Es-Dur op. 43 („Le divin poème“) darstellt.

Nach einem fünfstimmigen hochexpressiven Stimmengeflecht (Takt 40), das an den Mittelteil der Introduction aus Regers op. 73 erinnert, und hochvirtuosen Läufen (Großtakt 41) endet der erste Abschnitt in monumentalen Akkordblöcken (Takt 43), in denen sich der Komponist von seinen Vorbildern aus dem russischen Futurismus löst – und die

⁹ Diese Vorgehensweise spielt eine zentrale Rolle in Max Regers „freier Variation“.



Das Reger-Portrait von Tobias Breitner; davor stehend Christoph Staude am 7.3.2026

Christoph Staude, *Den Manen. Kurze Studie zu Reger für Orgel*, Takte 29–31

60

Handwritten musical score for measures 60-61. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is dense and includes various accidentals (sharps, flats, naturals).

62

Handwritten musical score for measures 62-63. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals. There are some markings like '1 3' and '2 3' under the notes.

64

Handwritten musical score for measures 64-65. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals. There are some markings like '7' and '11' under the notes.

66

Handwritten musical score for measures 66-68. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals. There are some markings like '23', '2', '11', '14', '32', and 'R.H.' (Right Hand) in the final measure.

zugleich zur technischen Ausführung bei den Organisten, die nicht über „Hände wie Klo-
deckel“ verfügen, eine „modifizierte Arpeggien-Technik“ (mit dem Diskant-Ton beginnen
– dann den „übrigen“ Akkord „hinterherklappen“) einfordern. Mit dem zweiten Abschnitt
ab Takt 46 werden gänzlich andere Gefilde betreten. Ab Takt 53 erscheint in der unter-
en Pedalstimme (Doppelpedal) in einer sechsstimmigen polyphonen Struktur der Choral
„Wenn ich einmal soll scheiden“. Die zunächst abwärts gerichteten chromatischen Linien
(Passus duriusculus!) über dem Choral verwandeln sich dann in eine stetige chromati-
sche Aufwärtsbewegung. Der Choral erscheint ab da nur noch einstimmig auf der Pedal-
klaviatur (siehe gegenüberliegende Seite).

Was dem Komponisten hier in einem sukzessiv aufsteigenden filigran-chromatisch-
polyphonen Stimmengeflecht gelingt, das sich von der Vierstimmigkeit in den Händen
gegen Schluss zur Fünf- und Sechsstimmigkeit (und darüber hinaus!) „weitet“, ist einzig-
artig und unvergleichlich! Das Spielgefühl für den Interpreten ist vergleichbar mit einem
Free-Climber an einer überhängenden Felswand: Ein falscher Griff – und er stürzt ins Nir-
wana. Diese satztechnisch einmalige „Jakobsleiter“ mündet in Takt 68 in einen originären
Zwölf-Ton-Akkord, der als solcher hier erstmalig in *Den Manen* erscheint.

„Sieben Jahre lang war hier das Stück zu Ende“, so Staude im März 2026. Erst 1998
entstand auf der „Raketenstation“ Insel Hombroich eine abschließende neunte Partitur-
Seite, der in einer ersten Fassung zunächst ein sukzessiver Stimmeneinsatz über den
Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ zugrunde lag. Die spätere endgültige Fassung,
datiert auf den 26. Juli 1998 (einen Monat vor der Uraufführung), verzichtet auf jegli-
ches Choralzitat und verarbeitet im ruhigen Ausklang ein sechstöniges neues Motiv. Auf
der Rückseite der neunten Seite findet sich eine Notiz des Komponisten (ebenfalls vom
26. Juli 1998): „Nun klopfte gegen Mittag kurz Maxl [Max Reger] an, an die Hirnschale von
innen (klingt besser). Also schnell mitstenographiert, das Ergebnis umseitig.“ Ein elfstim-
miger Terzenakkord beschließt im äußersten Pianissimo diese „kurze Studie zu Reger“.

Tobias Breitner, der Widmungsträger und Interpret der Uraufführungen in Wiesbaden
(1991) und im Münchner Frauendom (1998), malte in den späten Achtzigern ein ca. zwei
Meter hohes Reger-Porträt. Dieses großformatige Bild trug er ein paar Jahre später ge-
meinsam mit Christoph Staude durch die Wiesbadener Fußgängerzone, weil er es dem
Komponisten geschenkt hatte – eine burleske Szene im Kontext eines ziemlich unge-
wöhnlichen Orgelwerks und der vielfältigen Aktivitäten der damaligen „Wiesbadener Max-
Regel-Gesellschaft“.

Christian Schmeiser