

REGER-STUDIEN online  
– ein Angebot des Max-Reger-Instituts Karlsruhe



Stefan König

Bearbeitungen als Original: Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*, ihre Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen von Josef Rheinberger (1883) und deren Revision durch Max Reger (1915)

veröffentlicht 21. März 2025  
als Teil der *Festschrift für Thomas Seedorf zum 65. Geburtstag*  
mit dem *Beititel »Zeichen zu Klängen«*,  
herausgegeben von Alexander Becker

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

STEFAN KÖNIG

## Bearbeitungen als Original: Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*, ihre Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen von Josef Rheinberger (1883) und deren Revision durch Max Reger (1915)

„Meine Bearbeitung der Bach'schen (Goldberg) Variationen zu 2 Clavieren ist jetzt erschienen. Die Steigerung, welche Bach durch die 30 Variationen einzuhalten versteht, ist ganz einzig. Das Werk dauert eine Stunde und acht Minuten – das waren doch Componisten von Überlebensgröße!“<sup>1</sup>

Aus Josef Rheinbergers Worten an seinen Freund, den Komponisten und Direktor des Kölner Konservatoriums Ferdinand Hiller, spricht die Entdeckerfreude. Gab es doch, wir schreiben das Jahr 1883, tatsächlich eine Zeit, in der Johann Sebastian Bachs *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988, die sogenannten *Goldberg-Variationen*, noch nicht zum Konzertkanon weltweit gehörten. Das erstmalig 1741 als vierter und letzter Teil von Bachs *Clavierübung* erschienene Werk besaß zwar noch für Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms als Meisterwerk polyphoner Musik Vorbildcharakter, öffentlich erklungen ist es im 19. Jahrhundert jedoch kaum noch. Das offensichtlichste Hindernis hierfür nennt Rheinberger im Vorwort seiner Bearbeitung, die Ende 1883 bei Fr. Kistner in Leipzig erschien:

„Zu dem Bedeutendsten, was J. S. Bach für Klavier geschrieben, zählen die ‚Goldbergschen Variationen‘ – Aria mit 30 Veränderungen. Wenn dieses grossartige Werk bis auf den heutigen Tag mehr nur theoretisch gewürdigt als gespielt wurde, so hat dies seinen triftigen Grund in dem Umstande, dass es für ein Clavier mit zwei Manualen geschrieben ist – ein Instrument, das man längst nicht mehr kennt. Möge nun vorliegende pietätvolle Bearbeitung für zwei Claviere dazu dienen, Musiker und Musikfreunde mit diesem Schatze echter Hausmusik bekannt und vertraut zu machen.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Brief von Franziska und Josef Rheinberger an Ferdinand Hiller von 13. 12. 1883, zitiert nach *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Harald Wanger u. Hans-Josef Irmen, Bd. V, Vaduz 1984, S. 181.

<sup>2</sup> *Aria mit 30 Veränderungen (die „Goldberg'schen Variationen“) von Joh. Seb. Bach für zwei Pianoforte bearbeitet von Josef Rheinberger*, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner [1883], Vorwort.

Neben der zweimanualig konzipierten Anlage, die freilich nur für 11 Variationen explizit vorgeschrieben ist,<sup>3</sup> ist es ferner die für ein reines Instrumentalstück ungewöhnliche Länge, die einer Konzertfähigkeit auch um 1880 noch entgegenstand: Mit den bei Bach obligaten Wiederholungen in jeweils beiden Teilen aller Variationen dauert das Werk immerhin länger als eine Stunde (siehe oben). Rheinbergers Bearbeitung, die das Ziel hatte, aus „diesem Schatze echter Hausmusik“ ein gefragtes Konzertstück zu machen, fiel in eine Zeit, in der das instrumentale Œuvre von Johann Sebastian Bach in zahllosen Klavier-Arrangements zum Spielfeld für Pianisten geworden war. Rheinberger wählte die diesbezüglich eher seltene Besetzung von zwei Konzertflügeln zu vier Händen, die ihm Raum bot, um den dichten Notentext Bachs mit all seinen polyphonen Verwicklungen und Verknüpfungen zu verteilen. Ab 1909 gelangte Rheinbergers Bearbeitung in das Repertoire von Max Reger, der einen Ruf als ausgezeichneter Kammermusikpianist genoss. Wie kaum ein zweiter Interpret trug er (mit wechselnden Duo-Partnern) zur Popularisierung dieser Fassung bei und hielt schließlich – als Ergebnis seiner Konzerterfahrungen – seine spezifische Art, diese Bearbeitung zu spielen, in einer eigenen, praktisch eingerichteten, „revidierten“ Fassung fest, die im Juli 1915 auf den Markt kam.<sup>4</sup>

Die Bearbeitung Rheinbergers und Regers Revision stehen im Zentrum dieses Aufsatzes, der ein kleiner Beitrag zu Studien der Bach-Rezeption um 1900 sein soll. Beide Partituren sind von Ann-Helena Schlüter bereits ausführlich beschrieben worden<sup>5</sup> und Birger Petersen hat sie zudem unlängst vergleichend charakterisiert.<sup>6</sup> Im Folgenden steht hingegen die historische Kontextualisierung im Vordergrund: Die Arbeiten Rheinbergers und Regers werden in eine kleine Editions- und Bearbeitungsgeschichte der *Goldberg-Variationen* von ca. 1800 bis 1915 eingeordnet und in ihren wesentlichen Bearbeitungsaspekten porträtiert. Ferner werden Dokumente zur Aufführungs- und Wirkungsgeschichte eingebunden.

## Historischer Kontext von Josef Rheinbergers Bearbeitung

Als Rheinberger im Jahr 1883 seine Bearbeitung erstellte, galten die *Goldberg-Variationen* noch als Werk für Kenner und Liebhaber, im Konzertleben waren sie noch nicht präsent. Peter Williams schreibt hierzu pointiert: „For many pianists throughout the century, the *Goldberg* must have seemed as alien to the new concert-halls as a baroque organ did

<sup>3</sup> In den Variationen 8, 11, 13, 14, 17, 20, 23 und 25 bis 28. Die Variationen 5, 7 und 29 sind bei Bach alternativ für eines oder zwei Manuale bezeichnet.

<sup>4</sup> *Aria mit 30 Veränderungen (die Goldbergschen Variationen) von Joh. Seb. Bach* für zwei Klaviere bearbeitet von Josef Rheinberger, revidiert von Max Reger [Bach-H13], Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1915.

<sup>5</sup> Ann-Helena Schlüter, *Die Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung von Josef Rheinberger und Max Reger. Eine Vergleichsstudie*, Magisterarbeit Würzburg 2011, Hamburg 2011.

<sup>6</sup> Birger Petersen, *Regers Glanz. Bachs „Goldberg-Variationen“ für zwei Klaviere*, in *Max Reger und das Klavier*. Tagungsbericht Bern 2023, Druck in Vorbereitung. Ich danke dem Autor für die Bereitstellung des Artikels vor dessen Drucklegung.

to neo-gothic churches“.<sup>7</sup> Der Notentext des Werkes immerhin wurde im 19. Jahrhundert in mehreren Editionen aufgelegt.

Tabelle 1. Ausgaben der *Goldberg-Variationen* 1803–1883

1803	<i>Exercices pour le Clavecin par J. S. BACH. Œuvre II</i> , Wien bzw. Leipzig: Hoffmeister & Comp. bzw. Hoffmeister & Kühnel (= Œuvres complètes, Cah. XII–XIV)
1809	<i>Variationen für das Clavier von Johann Sebastian Bach</i> , Zürich: Hans Georg Nägeli (= Musikalische Kunstwerke im Strengen Style von J. S. Bach u andern Meistern)
1840	<i>Compositions pour le Piano-Forte sans et avec accompagnement par Jean Sebastien Bach</i> , Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures des temps (d'après le Métronome de Maelzel) et accompagnée d'une préface par Carl Czerny, Bd. VI, Leipzig: C. F. Peters
1854	<i>J.S. Bachs Werke</i> , hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Bd. 3: <i>Joh. Seb. Bach's Clavierwerke</i> , Heft 1, hrsg. von Carl Ferdinand Becker, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
1856	<i>Sammlung der Clavier-Compositionen von Johann Sebastian Bach</i> , hrsg. von Friedrich Chrysander, II. Band enthaltend die <i>Clavierübung in 10 Heften</i> , Heft 10: <i>Aria mit 30 Veränderungen</i> , Wolfenbüttel: L. Holle
ca. 1866	<i>Compositions pour clavecin seul par J. Seb. Bach</i> , Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement, doigtée, métronomisée et enrichie de notes sur l'exécution par C. Czerny, F. C. Griepenkerl et F. A. Roitzsch, Bd. 6: <i>Thème avec 30 variations</i> , Leipzig u. Berlin: C. F. Peters
1868	<i>Johann Sebastian Bach. Klavierwerke</i> , mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke, Bd. 4: <i>Der „Clavierübung“ 2. Theil</i> , Leipzig: Breitkopf & Härtel
1883	<i>Joh. Seb. Bach's Klavierwerke</i> , Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen versehen von Dr. Hans Bischoff, Bd. 4, Leipzig: Steingraber

Zu Beginn des Jahrhunderts kursierten zwei Ausgaben: die Publikation von Bachs gesamter vierteiliger *Klavierübung* (*Exercices pour le Clavecin*) innerhalb der bei Hoffmeister erscheinenden Gesamtausgabe (1803) sowie eine bei Nägeli in Zürich herausgegebene Einzelausgabe (1809). Nägelis Edition ersetzt gegenüber dem Erstdruck von 1741 auf dem Titelblatt das nicht mehr gebräuchliche „Clavicimbal mit 2 Manualen“ durch „Clavier“. Während im Erstdruck passagenweise auch Alt- und Tenorschlüssel zur Anwendung kommen, beschränkt sich Nägelis Ausgabe in moderner Weise auf Violin-

<sup>7</sup> Peter Williams, *The Goldberg Variations*, Cambridge 2001 (= Cambridge Music Handbooks), S. 95.

und Bassschlüssel. Die entsprechenden Hinweise des Erstdrucks in Variationen, die auf zwei Manualen auszuführen waren, sind entfallen. Ferner ist die mit Rücksicht auf die Darstellung dieser Zweimanualigkeit erfolgte Notierung mit häufigen Schlüsselwechsellern und Systemtausch bei Lagenwechsellern aufgelöst. Eine Einrichtung des Notentextes zur Ausführung auf dem modernen, einmanualigen Instrument, dem (Hammer-)Klavier, findet freilich nicht statt. Stattdessen werden die Stimmenverläufe schematisch in die beiden Systeme gezwungen, wodurch es bei Passagen, in denen sich nun die Hände kreuzen, zu einem verschlungenen, schwer lesbaren Notenbild kommt (siehe insbesondere T. 11f.; siehe Beispiele 1a und 1b).

Im Jahr 1840 kam dann beim Verlag C. F. Peters die von Carl Czerny erarbeitete Edition im Rahmen seiner Gesamtausgabe der Klavierwerke Bachs auf den Markt. Diese richtete sich erstmals an die musikalische Praxis seiner Zeit. Im Vorwort zur Ausgabe bezeichnet Czerny das Spiel der Variationen „auf einem Clavier-Instrumente der neuern Zeit“ zwar als „etwas schwierig“, fügt aber hinzu: „jedoch dürfte sie einem geübten Spieler wohl möglich sein, wenn er die bequemste Haltung der Hände, bei dem Über- und Ineinandergreifen, durch einiges Nachdenken ausgemittelt und sich angeeignet hat.“<sup>8</sup> Zwar gibt Czerny nur an einer Stelle einen Hinweis zur Ausführung einer Handkreuzung (*mano sin. sopra*; Variation 8, T. 12, Beispiel 1c), jedoch erhält der Spieler durch Fingersätze Mittel zur technischen Bewältigung der *Goldberg-Variationen*.

Darüber hinaus versieht er alle Variationen mit Metronom-Angaben und Vortrags- und Charakterangaben gemäß den lyrischen Charakterstücken seiner Zeit (*Andante espressivo*; *Allegro leggiero, e non legato*; *Allegro brillante*).<sup>9</sup> Den Klangcharakter der Variationen schärft er zudem durch Artikulations-Angaben wie den Staccato-Punkten und (seltener) den Akzenten. Bögen zur Bezeichnung des Legato-Spiels setzt Czerny nur punktuell und beispielhaft, wobei er zumeist die wenigen, im Bach'schen Erstdruck vorhandenen Bögen aufnimmt und auf analog strukturierte Figuren überträgt. Czernys Ausgabe, in der die Variationen erstmals interpretatorisch erschlossen werden, erfuhr unter der Mitarbeit von Friedrich Konrad Griepenkerl und (später) Ferdinand August Roitzsch mehrere revidierte Auflagen.<sup>10</sup> Noch zur Zeit Rheinbergers und auch Regers sollte diese „Peters-Ausgabe“ von Bachs Klavierwerken für Interpreten eine Referenzausgabe darstellen.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Carl Czerny, *Inhalt* [Vorwort], in J. S. Bach, *Compositions pour le Piano-Forte*, Bd. VI, Leipzig 1840, S. [2].

<sup>9</sup> Im Erstdruck von 1741 sind lediglich die 15. Variation mit *Andante* und die 22. mit *Alla breve* bezeichnet. Czerny übernimmt das *Andante* der Variation 15, bezeichnet die 22. Variation zunächst mit *Allegro*; in späteren Auflagen (siehe unten) ist diese Angabe durch das originale *Alla breve* ersetzt.

<sup>10</sup> Nachdem es zu heftiger Kritik an Czerny gekommen war, übernahm 1842 Friedrich Konrad Griepenkerl, Professor für Philosophie und schöne Wissenschaften in Braunschweig, die Redaktion der *Œuvres complètes*. Der Klavierlehrer Ferdinand August Roitzsch hatte die Funktion des Korrektors, d. h. Verlagslektors inne und führte nach Griepenkerls Tod 1849 mit Siegfried Dehn die Ausgabe als Herausgeber fort (vgl. Karen Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe 1901–1865*, Hildesheim u. a. 2004 [= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, Bd. 6], S. 147ff.). Czerny hatte insgesamt acht Bände ediert, von denen einige bereits früh in revidierter Auflage durch Griepenkerl erschienen. Der Band mit den *Goldberg-Variationen*, von denen bereits um 1841/42 und 1846 die ersten Titelaufgaben erschienen (vgl. ebenda, S. 239), war noch nicht darunter. Spätere Auflagen, die Überarbeitungen aufweisen, nennen auch Griepenkerl und Roitzsch auf dem Titelblatt.

<sup>11</sup> Vgl. Peter Williams, *The Goldberg Variations* (siehe Anm. 7), S. 95.

Beispiel 1a–c. Variation 8, T. 9–16

Erstdruck Bachs, Nürnberg: Balthasar Schmid, 1741, S. 8



Ausgabe Zürich: Hans Georg Nägeli, 1809, S. 18



Ausgabe Czerny, Leipzig: C. F. Peters, 1840, S. 47



Das philologische Pendant hierzu ist die Edition von Carl Ferdinand Becker innerhalb des 1854 publizierten dritten Bandes der (ersten) Bach-Gesamtausgabe, dem zugleich ersten, die gesamte *Clavier-Übung* enthaltenden Band der Klavierwerke. Die von der 1850 gegründeten Bach-Gesellschaft in Leipzig ins Leben gerufene Reihe *Johann Sebastian*

*Bach's Werke* zielte darauf, Notentexte „in genauer Uebereinstimmung mit den Originalen des Meisters“<sup>12</sup> herauszugeben (im Falle der Variationen gab es zum Vergleich freilich nur den Erstdruck). Mit diesem Anspruch, der modernisierende Anpassungen, wie sie Czerny wagte, ausschloss, avancierte die bei Breitkopf & Härtel erscheinende Ausgabe zur Publikation für „connoisseurs“.<sup>13</sup> Sie wurde von den Mitgliedern der Bach-Gesellschaft in Subskription bezogen, zu denen neben zahlreichen maßgeblichen Musikinstitutionen unter anderem seit 1856 Johannes Brahms gehörte. Beckers Edition bleibt dem Notentext des Erstdrucks abzüglich wiederum der alten Schlüsselungen weitestgehend treu. In zweimanualigen Passagen verzichtet Becker zugunsten des Originaldrucks zwar auf das unglücklich „verschlungene“ Notenbild Nägelis, Hilfestellungen etwa zur Realisierung auf dem Klavier gibt er aber nicht.<sup>14</sup>

1856 lagen die Variationen dann in der *Sammlung der Clavier-Compositionen von Johann Sebastian Bach* vor, die Friedrich Chrysander in 10 Bänden herausgab. Chrysander, der noch im selben Jahr mit Georg Gottfried Gervinus die *Deutsche Händel-Gesellschaft* gründen und nach deren Auflösung in Eigenregie die 100bändige Händel-Ausgabe realisieren sollte, stand zu dieser Zeit noch am Anfang seiner Editoren-Karriere. Seine Ausgabe der *Aria mit 30 Veränderungen*, die auch als Einzelheft zu kaufen war, reproduziert bis in die Organisation von Schlüsselwechslern hinein den Notentext der Breitkopf'schen Gesamtausgabe, die er als Mitglied der Bach-Gesellschaft der ersten Stunde bezog.<sup>15</sup> Zumindest in diesem Heft hatte sein Ansinnen, „die Texte rein zu geben“ und eine „Vergleichung älterer und neuerer Drucke“<sup>16</sup> vorzunehmen, kaum neue Lesarten zutage gefördert; Abweichungen gegenüber der Breitkopf-Ausgaben beziehen sich fast ausschließlich auf Einfügung bzw. Fortlassung von Warn-Akzidenzien.<sup>17</sup> Da die beim Verlag Holle in Wolfenbüttel im (oft spielerunfreundlich eng gesetzten) Typendruck herausgegebene Ausgabe allgemein erschwänglich war und darauf zielte, „Kenntniss und Würdigung Bach's auch in den Kreisen anzubahnen, welche seiner Kunst bisher ferner standen“,<sup>18</sup> trug sie sicherlich

<sup>12</sup> *J. S. Bachs Werke*, Bd. 3: *Joh. Seb. Bach's Clavierwerke*, Heft 1, hrsg. von Carl Ferdinand Becker, Leipzig 1854, Vorwort, S. [III].

<sup>13</sup> Peter Williams, *The Goldberg Variations* (siehe Anm. 7), S. 95.

<sup>14</sup> Das sehr knapp gehaltene Vorwort gibt nur einige Hinweise zur Ausführung von Verzierungen. Ein Kritischer Bericht mit Lesarten-Abgleich, wie er in späteren Bänden der Reihe zum Standard gehört, gibt es in diesem dritten Band noch nicht.

<sup>15</sup> Siehe das Mitglieder-Verzeichnis der Bach-Gesellschaft in Band I von Breitkopfs Bach-Gesamtausgabe (*Kirchencantaten. Erster Band*, Leipzig Dezember 1851). Chrysander firmiert dort noch als Lehrer und einziges Mitglied aus der Stadt Schwerin (S. VIII). Chrysander sollte bis zum Ende der Unternehmung der Gesamtausgabe 1899 Mitglied bleiben, ab Band 14 (*Clavierwerke. Dritter Band: Das Wohltemperiertes Clavier*, Leipzig 1866) war er Ausschussmitglied der Bach-Gesellschaft.

<sup>16</sup> Friedrich Chrysander, *Vorbemerkungen*, in *Sammlung der Clavier-Compositionen von Johann Sebastian Bach*, Bd. II, Wolfenbüttel 1856, S. [I].

<sup>17</sup> Siehe z. B. die Takte 11–13 von Variation 25: Chrysander fügt in Takt 11 in der letzten 32stel-Figur des I. Systems oberhalb der Note ein Auflösungszeichen vor *f* ein, in Takt 12 tilgt er im II. System (4. Achtel) ein – zur Orientierung des Spielers durchaus sinnvolles – Auflösungszeichen vor *g*, in Takt 13 kommt in Chrysanders Ausgabe ein Auflösungszeichen vor *g* hinzu (diesmal ohne Hervorhebung als Herausgeberzusatz oberhalb der Note).

<sup>18</sup> Friedrich Chrysander, *Vorbemerkungen* (siehe Anm. 16).

dazu bei, den zuvor nur im akademischen und institutionellen Umfeld kursierenden Notentext der Bach-Gesamtausgabe weiter zu verbreiten. Mit seinem Plädoyer für den „reinen“ Notentext opponierte Chrysander dabei offen gegen Herausgeber, die „Fingersatz, Vortragszeichen und Alles, was sie bei der Composition zu erläutern hatten, unbedenklich in den Text schrieben“.<sup>19</sup> Auch wenn sich in seinen *Vorbemerkungen* lobende Worte für Czerny und Griepenkerl finden, konnte diese Bemerkung als Spitze gegen die modernisierende Peters-Ausgabe gelesen werden (welche Ausgabe sollte er sonst meinen?) – der Tonfall zwischen den Verfechtern philologisch und denen praktisch orientierter Ausgaben sollte sich in den kommenden Jahrzehnten weiter verschärfen. Trotz des Anspruchs einer „reinen“ Wiedergabe des Originalwerkes findet sich auf dem Titelblatt von Chrysanders Heft der *Aria mit 30 Variationen* im Inhaltsverzeichnis der (eingeklammerte) Untertitel „(Die sogenannten Goldbergischen Variationen)“, der in bisherigen Ausgaben noch nicht verwendet wurde. Er bezieht sich auf die berühmte Anekdote um Johann Theophilus Goldberg, den Hauscembalisten von Graf Hermann Carl von Keyserlingk, dem russischen Gesandten in Dresden, die Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biografie von 1802 überliefert. Keyserlingk, der schwer krank war, soll bei Bach bekanntlich Klavierstücke „sanften und etwas muntern Charakters“ bestellt haben, die ihm Goldberg in seinen schlaflosen Nächten vorspielen konnte. Daraufhin soll er die Variationen erhalten haben, die er mit einem mit 100 Louisdor gefüllten Becher bezahlte.<sup>20</sup> Diese – wie wir heute wissen – legendarisch verkürzte Entstehungsgeschichte<sup>21</sup> dürfte durch Forkels Biografie eine gewisse Verbreitung gefunden haben. Da eine Widmung an Keyserlingk in Bachs Originaldruck, auf den sich nicht zuletzt die Bach-Gesamtausgabe bezog, nicht existiert, geschweige denn ein Hinweis auf Johann Theophilus Goldberg, hatte der Populärtitel *Goldberg-Variationen* bis dato noch nicht Eingang in Notenausgaben gefunden. Wohl mit Chrysanders Edition war er wohl nun erstmals auf einem Titelblatt präsent – und sollte es auf dem Musikalienmarkt fortan bleiben.

In den 1860er-Jahren erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig neben der weiter fortgesetzten Bach-Gesamtausgabe eine weitere Ausgabe von Bachs Klavierwerken, innerhalb derer die *Aria mit 30 Veränderungen (Goldbergsche Variationen)* im vierten Band der in zwei Teilen herausgegebenen *Klavierübung* herauskam. Die vom Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister und Professor für Klavierspiel und Komposition Carl Reinecke erstellte Edition war, so das Titelblatt, „mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig“ konzipiert und legte daher das Augenmerk darauf, ein spielbares Notenbild zu liefern. Im Fokus standen einmal mehr die ursprünglich zweimanualig gedachten Stellen mit ihren auf dem Klavier unvermeidlichen Engstellen und Handkreuzungen, die Reinecke in sehr pragmatischer Weise gewissermaßen „handgerecht“ macht. In der bereits betrachteten Passage innerhalb von Variation 8 (Takte 12f.)

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802, S. 51–52; zitiert nach Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen*, Kassel 2013, S. 11.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu ebenda, S. 13.

Beispiel 2. Vergleich (links) Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977 und (rechts) Ausgabe Reinecke, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1868

Beispiel 2a. Variation 8, T. 12f.: Neue Bach-Ausgabe, S. 78

Ausgabe Reinecke, S. 51

Beispiel 2b. Variation 11, T. 1–4: Neue Bach-Ausgabe, S. 80

Ausgabe Reinecke, S. 54

Beispiel 2c. Variation 17, T. 5–8: Neue Bach-Ausgabe, S. 92

Ausgabe Reinecke, S. 64

etwa werden Töne, die sich bei Überschneidung der Linien gegenseitig aufheben, in einer Stimme fortgelassen und stattdessen Pausen ergänzt. Vielfach werden, zur Anzeige der Handverteilung, die Töne neu auf die Systeme verteilt (vgl. Variation 11, T. 1ff., bisweilen kommt es zum Wechsel der satztechnischen Faktur – so in einer Passage von Variation 17 (T. 5ff.), in der die im Original durch Linienkreuzung entstehenden Zweiklänge in einem System akkordisch geschrieben und die Linien durch Pausen durchbrochen werden<sup>22</sup> (siehe Beispiel 2a–b; zu Vergleichszwecken ist jeweils der Bach'sche Notentext in der Edition der Neuen Bach-Ausgabe mitgegeben).<sup>23</sup>

Die originale Stimmführung geht an solch neuralgischen Stellen im Notenbild freilich verloren, bisweilen muss Reinecke bei seinen Umschichtungen auch Abstriche bei den originalen Tonlängen machen. Eine Veränderung des Notenbildes ergibt sich nicht zuletzt durch das Ausschreiben der Verzierungen, die somit auch eine interpretierende Festschreibung erfahren (vgl. insbesondere die *Aria*). Mit seinen Kompromissen der pianistischen Einrichtung geht Reinecke weiter als die Peters-Ausgabe, mit der sie die Einfügung von Vortrags- und Tempoangaben sowie von Fingersätzen gemeinsam hat (auf Metronom-Angaben verzichtet Reinecke).

Von jener ursprünglich von Czerny angelegten Ausgabe war Mitte der 1860er-Jahre eine weitere, von Ferdinand August Roitzsch redigierte Auflage erschienen,<sup>24</sup> die Czernys Entscheidungen bezüglich Tempo und Vortrag an vielen Stellen in Nuancen, an einigen auch merklich modifiziert.<sup>25</sup> Der reine Notentextes der Czerny-Ausgabe bleibt hingegen nahezu unangetastet – Roitzschs Revisionen betreffen also nur eine nachträglich hinzugefügte Schicht der Ausdrucksbezeichnungen, die nicht auf Bach zurückgeht. Ob Reinecke die neueste Auflage der Peters-Ausgabe konsultierte, ist nicht bekannt; seine Vortragsanweisungen am Anfang der Variationen sind zumeist ähnlich, in sechs Fällen identisch.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Den umgekehrten Weg geht Reinecke in Variation 23, in der sich am Ende (T. 27–32) der einzige *Ossia*-Vorschlag der Ausgabe findet. Das „*Ossia più facile*“ bringt eine lineare Auflösung der schnellen, in linker und rechter Hand abwechselnd notierten Ketten von Zweiklängen.

<sup>23</sup> Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 2: *Zweiter Teil der Klavierübung / Vierter Teil der Klavierübung / Vierzehn Kanons*, hrsg. von Walter Emery u. Christoph Wolff, Leipzig 1977.

<sup>24</sup> Auf dem Titelblatt steht neben Czerny auch Friedrich Griepenkerl, der jedoch 1849 gestorben war. Über Griepenkerls Anteil an der Revision der Ausgabe ist nichts bekannt (siehe Anm. 10).

<sup>25</sup> Insbesondere im Bereich der Dynamik verfährt Roitzsch kleinteiliger (mit mehr Binnendynamik), so etwa in der Variation 6, aber vor allem in Variation 13, in der Roitzsch in den Takten 15–17 eine zu Czernys Version gegenläufige Dynamik einsetzt. Er beginnt mit einem *Crescendo* zum *f*, dann folgt eine Rücknahme zum *p* und hierauf ein Neuanfang im *mf*. Bei Czerny war *Diminuendo* von *sf* zu *p* notiert, das auch die Ausgangsdynamik des Neuanfanges ist. Die Vortrags-, Charakter- und Metromangaben sind in den allermeisten Fällen geringfügig geändert. So wird etwa in Variation 13 aus *Andante ma non troppo* ♩ = 72 nun *Andantino* ♩ = 69, in Variation 17 aus *Allegro. Leggiermente e non legato* ♩ = 116 mit Dynamikanweisung *f* nun *Allegro* ♩ = 112 mit Dynamikanweisung *f leggiermente*. Czernys Anweisungen zum Legato- bzw. non-Legato-Spiel sind bei Roitzsch allesamt getilgt; auch die Fingersätze hat er punktuell modifiziert. – Zu einem signifikanten Wechsel des Tempos und damit auch des Klangcharakters kommt es in der *Ouverture* (Variation 16), in der Roitzsch das Tempo von ♩ = 100 in ♩ = 80 ändert (aus *Allegro moderato e maestoso* wird *Maestoso*) sowie in der Variation 27 (aus *Molto Allegro* ♩ = 100 wird *Un poco vivace* ♩ = 84).

<sup>26</sup> Neben den Angaben *Andante* (Variation 15) und *Alla breve* (Variation 22), die bereits in Bachs Erstdruck standen und in die Bach-Gesamtausgabe übernommen wurden, sind dies *Allegretto* (Variation 6), *Allegro*

Wohl nur wenige Wochen vor der Publikation von Rheinbergers Einrichtung für zwei Klaviere erschienen die Variationen innerhalb des vierten Bandes der Reihe *Joh. Seb. Bach's Klavierwerke* (1880–1888), herausgegeben vom Berliner Pianisten Hans Bischoff, der damals Lehrer am Stern'schen Konservatorium war. Bischoffs „Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen“ zeichnet sich – zu seiner Zeit ein Novum – durch Darstellung und Bewertung von Lesarten in Fußnoten zum Notentext aus und benutzt für Herausgeber-Zusätze zudem diakritische Auszeichnungen. An ursprünglich für zwei Manuale konzipierte Stellen, die auf einem modernen Konzertflügel zum Kreuzen der Hände führen, schlägt Bischoff „gelegentlichen Staccato-Anschlag“ bzw. „Erleichterungen in Gestalt eines besonderen Arrangements“<sup>27</sup> vor. Mit diesen „Erleichterungen“ sind etwa Auslassungen von Tönen oder *Ossia*-Passagen gemeint, die ebenfalls in den Fußnoten zu lesen sind.

## Rheinbergers Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier Händen

Als Hans Bischoff im April 1883 das Vorwort seiner Edition unterzeichnete, hatte Josef Rheinberger mit seiner Bearbeitung für zwei Klaviere bereits begonnen. Die früheste Datierung in den Skizzen betrifft den 29. März 1883; die autographe Reinschrift, die dem Verlag Fr. Kistner in Leipzig als Stichvorlage diente, war am 12. Mai vollendet. Der Erstdruck mit dem Titel *Aria mit 30 Veränderungen* (die „Goldberg'schen Variationen“) lagen dort spätestens im Dezember vor.<sup>28</sup> 2004 gab Uwe Wolf das Werk im Rahmen der Reihe *Sämtliche Werke* Rheinbergers (Band 48) gemeinsam mit den beiden anderen Bearbeitungen für zwei Klaviere, den *Variationen in B KV 500* und den *Variationen in F KV 613* von Wolfgang Amadé Mozart, heraus. Welche Vorlage(n) Rheinberger für seine Bearbeitung nutzte, ist nicht dokumentiert. Die Bach-Gesamtausgabe stand ihm, obgleich er persönlich wohl nicht Mitglied der Bach-Gesellschaft war,<sup>29</sup> als Professor für Komposition und Orgel sicherlich über die Königlich bayerische Musikschule in München zur Verfügung. Dass er zudem auch die praktischen Ausgaben von Reinecke und Czerny/Griepenkerl/Roitzsch (Peters) konsultiert haben dürfte, legen die Vortragsanweisungen nahe: Die Anweisungen

---

*moderato* (Variation 14), *Maestoso* (Variation 16) und *Con moto* (Variation 18). Zumeist liegen die Angaben nur in charakterlichen Nuancen auseinander, wie etwa bei der *Aria* (Roitzsch: *Andante espressivo*; Reinecke: *Andante*) oder in Variation 17 (*Andantino* vs. *Andantino con moto*). Die größten Unterschiede gibt es in den Variationen 24 und 25 (*Allegro con moto* vs. *Andantino* bzw. *Andante espressivo* vs. *Adagio espressivo*).

<sup>27</sup> *Joh. Seb. Bach's Klavierwerke*, Kritische Ausgabe, hrsg. von Hans Bischoff, Bd. 4, Leipzig 1883, S. 14.

<sup>28</sup> Zur Entstehung vgl. Uwe Wolf, *Vorwort*, in Josef Gabriel Rheinberger, *Bearbeitungen fremder Werke*, hrsg. von Uwe Wolf, Stuttgart 2004 (= Josef Gabriel Rheinberger, *Sämtliche Werke*, Bd. 48), S. VIII–IX, dort S. IX. – Die Skizzen und die Stichvorlage befinden sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Signaturen: Mus. ms. 4739 b-3, S. 103–124 bzw. Mus. ms. 4668). Sie sind dort in den digitalen Sammlungen online einsehbar unter <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00092824> bzw. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11463114>.

<sup>29</sup> In den Subskriptionslisten der Gesamtausgabe taucht der Name Rheinberger nicht auf, die Königlich bayerische Musikschule gehörte zu den Mitglieds-Institutionen der Bach-Gesellschaft.

der letzten zehn Variationen stimmen mit denen bei Reinecke überein, in den ersten beiden Dritteln gibt es sechs Entsprechungen zur Peters-Ausgabe.<sup>30</sup>

Doch Rheinberger geht in diesem Bereich auch neue Wege: Er fügt neue Charakterbezeichnungen wie *Energico* und *Con fuoco* (Variationen 4, 5 und 14) ein und macht aus dem *Andante* der Variation 15 – der neben dem *Alla breve* (Variation 22) einzigen Variation, die bei Bach mit Vortragsangabe bezeichnet ist – ein *Adagio*. In der *Ouverture* (Variation 16) ist zudem das Originalmetrum Bachs vom *Alla-breve*- in einen 4/4-Takt gewandelt, in Variation 26 löst er den 18/16-Takt des oberen Systems auf und gleicht an den 3/4-Takt des unteren Systems an (die 16tel-Noten sind somit triolisch notiert). Die Metronom-Angaben sind gegenüber den Zahlen der Peters-Ausgabe, die größtenteils auf den heute für seine „rasenden Bach-Tempi“<sup>31</sup> berücksichtigten Czerny zurückgehen, zumeist etwas gemildert. Vor allem aber geht Rheinbergers musikalische Artikulation, insbesondere in der Bogensetzung, weit über die bisherigen Ausgaben hinaus, in denen Bögen nur punktuell bei Sequenzierungen der in Bachs Erstdruck vorhandenen oder zur Darstellung von Kanon- oder Fugenthemen gesetzt wurden. Rheinberger hingegen durchzieht den Notentext mit ganz- oder mehrtaktigen romantischen Legato-Bögen. Am auffälligsten ist der Unterschied zu Bachs Original in der *Aria*, in der nicht nur die Bögen eingezogen, sondern auch die von Bach gesetzten Verzierungen und Vorschlagsnoten, die dem Stück seine unverwechselbare Physiognomie geben, getilgt sind: Aus der barocken *Aria* ist ein romantisches Charakterstück mit der – auf Czerny zurückgehenden – Vortragsanweisung *Andante espressivo* geworden.

Im Klangarchiv des Max-Reger-Instituts, kuratiert von Jürgen Schaarwächter, finden sich sieben CD-Einspielungen von Rheinbergers Bearbeitung aus den Jahren 1986 bis 2020 (die sich wiederum auf Regers Revision beziehen).<sup>32</sup> Nur vier von ihnen spielen das Thema, wie es bei Rheinberger (und dann auch Reger) notiert ist<sup>33</sup> – die Scheu der Interpreten, den (heute) berühmten Bach'schen Notentext in romantischer Anverwandlung und damit wirklich die Bearbeitung zu spielen, scheint noch immer spürbar.

Die Grundprinzipien von Rheinbergers Übertragung und Anreicherung des Notentexts für zwei Klaviere zu vier Händen lassen sich, mit Verweis auf die Darstellungen bei Schlü-

<sup>30</sup> Gemeint sind die Anweisung *Andante espressivo* für die *Aria* und die Variationen 2 (*Allegretto*), 8 und 9 (*Allegro* bzw. *Moderato*) sowie 16 und 17 (*Maestoso* bzw. *Allegro*). Hinzu kommt die Angabe *Alla breve* (Variation 22), die jedoch auf Bachs Erstdruck zurückgeht und sich auch in der Bach-Gesamtausgabe findet.

<sup>31</sup> Lorenz Gadiant, *Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet*, München/Salzburg 2010 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 45), S. 171. Czerny hatte jedoch in der Edition des *Wohltemperierten Klaviers* darauf hingewiesen, dass das *Allegro*-Tempo in Werken des 18. Jahrhunderts als ruhiger zu interpretieren ist, als es in seiner Zeit der Fall war (vgl. ebenda.).

<sup>32</sup> Adelheid Lechler & Ulrich Eisenlohr, Label RBM CD 463 087, 1986; Igljka Marinova & Marco Kraus, perc.pro 10282017, live 1994; Gérard Fallour & Stephen Paulello, assai 222062, 2000; Yaara Tal & Andreas Groethuysen, Sony 88697526962, 2009; Nina Schumann & Luis Magalhães, TwoPianists TP1039213, 2012; Jihye Lee & Peter von Wienhardt, organo phon 90148, 2016; Federica Monti & Fabio Bianco, Da Vinci Classics C00361, 2020. – Die einzige Einspielung der Rheinberger'schen Bearbeitung erfolgte 2022 durch Elena Valentini & Matteo Liva, Dynamic CDS8002.

<sup>33</sup> Lechler/Eisenlohr, Marinova/Kraus und Fallour/Paulello Lee/Wienhardt mit Verzierungen in der Wiederholung der *Aria*.

Joh. Seb. Bach.

*Aria.*

*Andante espress. ♩ = 72.*

Clavier I.

Clavier II.

*f*

*fred: \**

*mf*

*cresc: f*

*dolce*

*p*

*cresc: f*

V. 9.

BIBLIOTHECA  
REGIA  
MONACENSIS

Abbildung 1. Johann Sebastian Bach, *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988, bearbeitet für zwei Klaviere von Josef Rheinberger, autographe Stichvorlage, S. [3]. Bayerische Staatsbibliothek, München: Mus. ms. 4668.

ter und Petersen, wie folgt zusammenfassen: Bei der Umsetzung der Variationen für zwei Klaviere bleibt die Tonsubstanz von Bachs Werk weitestgehend unberührt, die Töne, die Bach geschrieben hatte, werden also erhalten und in der Regel auch nicht verändert – jedoch kommen neue hinzu. Einen Grenzfall bilden die Takte 27–29 in Variation 23, in der im II. Klavier die alternierenden Zweiklänge des zweimanualigen Originalsatzes in lineare Fortschreitungen im Terzabstand gebracht werden. Die Töne bleiben somit, die originale Satztechnik wird jedoch aufgegeben, wobei zudem „alles, was Klavier 1 spielt, komplett neu und frei erfunden ist, vor allem aber die klangliche Oberfläche dominiert.“<sup>34</sup>

Zwar entfernt sich Rheinberger selten so sehr von der Durchhörbarkeit der Linien wie in diesem (Extrem)-Beispiel, doch erhebt er die Hinzufügung zum Bach'schen Notentext in seiner Bearbeitung zum Prinzip. Und diese Hinzufügungen betreffen nicht nur die Vortragsebene, sondern auch die Ebene der Töne. Zunächst nutzt Rheinberger die Klangräume der beiden Konzertflügel, um Bachs Originaltext zu verteilen, Stimm- bzw. Handkreuzungen spielen nun keine Rolle mehr. Diese Bach'sche Originalschicht wird jedoch stets um eine Rheinberger'sche Schicht ergänzt, wobei diese Zusätze unterschiedliche Ziele verfolgen:

- Verstärkung oder Erneuerung der Klangcharakteristik
- Verstärkung und klangliche Erweiterung thematischer Linien („Orchestrierungseffekte“)
- klangliche Einbettung des Bach'schen Notentextes in andere harmonische oder (zusätzliche) kontrapunktische Strukturen
- Einfügung eigenständiger Melodieschichten, zumeist als Reminiszenz der *Aria*

Zu diesen vier Aspekten sei jeweils ein Beispiel genannt (zu Vergleichszwecken dient wiederum die Edition der Neuen Bach-Ausgabe).

#### Bearbeitungsaspekt 1. Neue Klangfarbe: Variation 3 (Kanon im Einklang)

Rheinberger zieht zu Beginn dieser Variation durch Verteilung der Kanon-Stimmen auf die rechten Hände beider Klaviere die originalen Stimmkreuzungen auseinander; die linke Hand des I. Klaviers erhält die originale Basslinie. Alle Linien sind mit Legato-Bögen versehen. Die neue Tonschicht befindet sich in der linken Hand des II. Klaviers: Eingefügt werden arpeggierte Akkorde in Staccato-Artikulation, die dem Legato der Bach'schen Tonschicht eine weitere klangliche Facette hinzufügen. Ob der durch Arpeggio und Staccato schnell abgerissene Klang gar eine Referenz an den silbrigen Cembalo-Klang ist, der in der Romantik verlorengegangen ist?

---

<sup>34</sup> Birger Petersen, *Regers Glanz* (siehe Anm. 6).

Beispiel 3a. Variation 3, T. 1–4. Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977, S. 72

Beispiel 3b. Variation 3, T. 1–4. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 10

**Canone all'unisono.**  
Andantino. ♩ = 60.

**VAR. 3.** *p dolce*

**Canone all'unisono.**  
Andantino. ♩ = 60.

**VAR. 3.** *p* *dolce*

## Bearbeitungsaspekt 2. „Orchestrierungseffekt“: Variation 20

Das nächste Beispiel zeigt einen virtuosen „Orchestrierungseffekt“. Wir sind in der 20. Variation, einer spieltechnischen Studie, der „bislang anspruchsvollsten“ innerhalb des Zyklus', die schon im Bach'schen Original durch die rhythmische Verzahnung zweier gegenläufiger Linien, die sich kreuzen und stetig von einer zur anderen Hand übergeben werden, den „Eindruck einer latenten Mehrstimmigkeit“<sup>35</sup> erzeugt. Rheinberger lässt die Linien dieser raschen Variation zwischen beiden Duo-Partnern hin- und herwandern; Schlüter, die selbst Pianistin ist, spricht von der „Illusion von überkreuzt springenden Händen wie im Original“.<sup>36</sup> Für die absteigende Linie fügt Rheinberger in der jeweils linken Hand als neue Schicht vorweggenommene Sechzehntel in der Unterterz bzw. -quart ein: Das Klangbild wird aufgefächert, die absteigende Linie durch diese schnellen Vorwegnahmen in schillernder Weise verstärkt. Die aufsteigende Linie erhält eine durchgängige Staccato-Notation, mit der sie von der absteigenden in diesem *Allegro-marcato*-Satz, der die Virtuosität des Zusammenspiels in den Vordergrund stellt, plastisch abgehoben ist.

Beispiel 4a. Variation 20, T. 1–11. Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977, S. 96 (Fortsetzung umseitig)

<sup>35</sup> Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 103.

<sup>36</sup> Ann-Helena Schlüter, *Die Goldberg Variationen* (siehe Anm. 5), S. 96.

Beispiel 4b. Variation 20, T. 1–11. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 54

**VAR. 20.** *Allegro marcato.* ♩ = 100.

**VAR. 20.** *Allegro marcato.* ♩ = 100.

Bearbeitungsaspekt 3. Klangliche Einbettung: Variation 22

Beispiel 5a. Variation 22, T. 1–6. Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977, S. 99

The image shows the first six measures of Variation 22 from the Neue Bach-Ausgabe. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major and alla breve time. The tempo is marked 'alla breve'. The music features a complex interplay of rhythmic patterns and melodic lines between the two hands.

Beispiel 5b. Variation 22, T. 1–6. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 59

The image shows the first six measures of Variation 22 from Rheinberger's 1883 edition. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major and alla breve time. The tempo is marked 'Alla breve.  $\sigma = 92$ '. The score is divided into two systems, each labeled 'VAR. 22.'. The first system includes dynamics 'p' and 'mf'. The second system includes a dynamic 'f'. The music features a complex interplay of rhythmic patterns and melodic lines between the two hands, with a new melodic line in the right hand of the second system.

Zu einer klanglichen Einbettung durch eine neue, eigenständige melodische Linie kommt es in der Variation 22 (*Alla breve*). Der Bach'sche Originalsatz, den Rheinberger in das II.

Klavier legt, ist ein vierstimmiger imitatorischer Satz mit prägnantem, synkopisch angelegtem Kopfmotiv.<sup>37</sup> Der Chaconne-Bass liegt eindeutig hörbar in der linken Hand. Für das I. Klavier erfindet Rheinberger eine zwischen den Händen aufgeteilte melodische Linie, die nicht eigenständig ist, sondern den Bach'schen Notentext bisweilen stützt, bisweilen sich in Gegenbewegung zu diesem befindet. Rheinbergers Zusätze sind mit romantischen ganztaktigen Bögen versehen, der gravitatische Bach'sche Satz bleibt ohne Bögen. Es kommt auf diese Weise zu einer Verdichtung des Satzes und zu einer sanften Überzeichnung der Bach'schen Musik.<sup>38</sup>

#### Bearbeitungsaspekt 4. Phantasie über die Aria: Variation 1

Die virtuosesten und komplexesten Ergebnisse seiner Bearbeitungskunst liefert Rheinberger in den Variationen 1, 8, 19 und 29. Wurde Bachs Notentext durch die Zusätze in den zuvor gezeigten Beispielen mit neuen Klangfarben grundiert, orchestral verstärkt oder satztechnisch verdichtet, so kommen in diesen vier Variationen eigenständige Melodien hinzu, die mit der Bach'schen Schicht verwoben werden. Diese Melodien sind vernehmliche Reminiszenzen an den melodischen Verlauf der *Aria*, kleine Phantasien über das eingängige Thema. In den Variationen Bachs spielt dieses kantable Sarabanden-Thema aus dem Notenbuch für Anna Magdalena Bach keine exponierte Rolle, stattdessen ist Beispiel 6a. Variation 1, T. 1–11. Neue Bach-Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1977, S. 70

<sup>37</sup> Zur Anlage der Variation siehe Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 110–111.

<sup>38</sup> Schlüter schreibt: „Die strenge, vokale Variation *La Maestosa* bekommt bei Rheinberger durch die zusätzlichen Legatoachtelketten im ersten Klavier ein weicheres Gesicht.“ (Ann-Helena Schlüter, *Die Goldberg Variationen*, siehe Anm. 5, S. 103).

der aus 32 Tönen bestehende Chaconne-Bass „der eigentliche Träger des Variationsgeschehens“<sup>39</sup> und als Fundament-Linie durchgehend vorhanden (auch wenn man einzelne Töne bisweilen detektivisch im Tonsatz aufsuchen muss). Rheinberger fügt mit seinen Reminiszenzen dem meisterhaften Beziehungsgeflecht, das Bach um die Chaconne-Töne aufspannt, eine weitere Ebene hinzu. Die offensten Anklänge an die *Aria* finden sich bereits in der ersten Variation, in der Rheinberger das Thema, das zuvor gerade erklungen ist, in gleichsam entkernter, etwas veränderter Form zunächst im II., dann (ab T. 17) im I. Klavier nochmals durchlaufen lässt. Parallel dazu spielt sich das Bach'sche Vari-

Beispiel 6b. Variation 1, T. 1–9. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 5

8208

<sup>39</sup> Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 46.

ationsgeschehen im I., dann II. Klavier in denselben Klangstärken (zunächst *f*, dann *p*) ab. Rheinbergers Entscheidung, das *Aria*-Thema ohne die charakteristischen Bach'schen Verzierungen zu bringen, scheint auch durch diese Reminiszenzen motiviert, zumal der Fokus dort auf der Durchhörbarkeit des melodischen Kernsatzes (mit dreitönigem Aufstieg und Dreiklangs-Abstieg) liegt.

Die Schichten von Bach und Rheinberger sind zumeist klanglich gleich gewichtet: Zu Beginn von Variation 8 sind die *Aria*-Anklänge, die bis Takt 8 im II. Klavier liegen, eine dynamische Stufe höher angelegt als die Bach-Schicht (*mf* vs. *p*), in der jedoch sogleich *Crescendo*-Folgen notiert sind. Im weiteren Verlauf, in dem die Reminiszenz zunächst in die jeweils linke Hand beider Klaviere wandert (T. 9ff.) und schließlich (nach T. 17) immer fragmentarischer wird, sind beide Schichten in der Dynamik synchronisiert. Die klangliche Austarierung zwischen Variationen-Geschehen und *Aria*-Reminiszenz in einem kontrapunktisch verdichteten Satz gehört zu den spannenden Herausforderungen an die Interpreten.

Zu den ersten Interpreten seiner Bearbeitung gehörte Rheinberger selbst. Noch im Dezember 1883 – das Werk war gerade erschienen – präsentierte er es in einer akademisch-musikalischen Matinee auf zwei Blüthner-Flügeln im Duo mit Joseph Giehl, seinem Kollegen an der Königlich bayerischen Musikschule.<sup>40</sup> Der Rezensent der *Allgemeinen Zeitung* in München stellte zunächst Rheinbergers Leistung heraus, mit seiner Einrichtung die *Goldberg-Variationen*, die zuvor nur in Lehrbüchern für Komposition Erwähnung gefunden hätte, für das moderne Musikleben verfügbar gemacht zu haben: „Bachs Ideen erscheinen in neuem, prächtigem, goldenem Gewande, und dasselbe bekundet die sichere Hand des trefflichen Contrapunktisten.“<sup>41</sup> Doch kam er, entgegen Rheinbergers Zielsetzung einer Popularisierung des Werkes, noch zu dem Fazit:

„Die Composition ist freilich für das große Publicum schwer zu verwerthen, wir dürfen wohl sagen unzugänglich und unfablich. Nur der kleine Kreis Auserwählter mag sich an der Summe contrapunktistischer Kunst und der genialen Vielgestaltung des kurzen Thema's erfreuen, Anregung und Belehrung finden. [...] Durch das neue Arrangement ist das ursprüngliche Conversationsstück in die Sphäre der classisch-didaktischen Clavier-Literatur gehoben, und dient nunmehr zu akademischen Studien für welche es nicht genug empfohlen werden kann.“<sup>42</sup>

In jener Sphäre sollte Rheinbergers Bearbeitung jedoch nicht bleiben, sein Wunsch, mit dieser den *Goldberg-Variationen*, „diesem Schatze echter Hausmusik“, einen Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen, sollte sich immer mehr erfüllen. Knapp zwei Jahre nach der Matinee folgten beim dritten „Uebungsabend“ und beim ersten „Productionsabend“ des Tonkünstler-Vereins zu Dresden am 4. November und 4. Dezember 1885 zwei weitere öffentliche Aufführungen. Sie wurden gespielt von Emil Höpner und Paul Janssen, den

<sup>40</sup> Joseph Giehl (1857–1893) unterrichtete an der Königlich bayerischen Musikschule bis zu seinem frühen Tod Klavierspiel, Rheinberger seit 1867 Komposition und Orgelspiel.

<sup>41</sup> W. F., *Die Goldberg'schen Variationen von J. S. Bach*, in *Allgemeine Zeitung* (München) Nr. 360 vom 28. 12. 1883, 2. Beilage, S. 1.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 1f.

Organisten der Kreuz- bzw. der Frauenkirche.<sup>43</sup> Das *Musikalische Wochenblatt* lobte die „wenn auch nicht leichte, so doch für die Instrumente der Jetztzeit die Ausführung ermöglichende Bearbeitung“ und deren „feinsinnige und wirkungsvolle Benutzung des Originals“.<sup>44</sup> Als die Bearbeitung dann im April 1886 erneut in München erklang, wurde Giehl von Rheinbergers ehemaligem Schüler Ludwig Thuille begleitet. Thuille veranstaltete im Museumssaal des Palais Portia ein Konzert, in dem er eigene Werke mit Werken anderer Komponisten kombinierte, wie es Jahre später dort auch Max Reger tun sollte. Für den Rezensenten der *Allgemeinen Zeitung* war der Vortrag von Rheinbergers Einrichting „ein so exquisiter und unvergeßlicher Genuß, daß wir die ungewöhnliche Dauer des Concertes mit Freuden in den Kauf nahmen.“<sup>45</sup> Überregionale Beachtung erregte dann vor allem die Aufführung beim Heidelberger Musik-Fest zur Einweihung der Stadthalle Ende Oktober 1903. Sie fand als Matinee im Kammermusiksaal auf zwei Bechstein-Flügeln statt, die vom Düsseldorfer städtischen Musikdirektor Julius Buths und von Philipp Wolfrum gespielt wurden, der für das Konzert auch einen kurzen, enthusiastischen Programmtext zu den *Goldberg-Variationen* schrieb.<sup>46</sup> Wolfrum, Universitätsmusikdirektor und Leiter des Heidelberger Bach-Vereins, einst ebenso ein Schüler Rheinbergers (von 1876–1878), galt seinerseits als *enfant terrible* der modernen Bach-Pflege (siehe unten) und stand mit seiner Interpretation im „Mittelpunkt des Interesses“. Wolfrum und Buths erzielte dabei einen „so hinreißendem Erfolg, daß sie die letzten Teile wiederholen mußten. Das über die Maßen großartige und reichhaltige Werk diente Wolfrums Bach-Propaganda als unwiderstehlicher Sturmbock.“<sup>47</sup>

## Historischer Kontext von Max Regers Revision

Als Josef Rheinberger 1883 seine Bearbeitung der *Goldberg-Variationen* niederschrieb, war Max Reger zehn Jahre alt. Sechs Jahre später hätte sich die Möglichkeit ergeben, beim berühmten Kompositionslehrer an der Königlichen Musikschule in München zu studieren, bescheinigte dieser ihm nach Durchsicht einiger Jugendwerke doch „trotz deren Unreife genügendes Talent“.<sup>48</sup> Reger jedoch wurde letztlich Schüler Hugo Riemanns und gelangte zunächst für ein Semester nach Sondershausen (1890), dann nach Wiesbaden (bis Anfang 1893). Auf Vermittlung des Künstlerfreundes Karl Straube, dem Hauptinterpreten seiner

<sup>43</sup> Vgl. *Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden erstattet vom Gesamtvorstande*, Zweiunddreissigstes Vereinsjahr von Ende Mai 1885 bis Ende Mai 1886, Dresden 1886, S. 13 bzw. 21.

<sup>44</sup> E. W. S., *Berichte*. [...] Dresden, in *Musikalisches Wochenblatt* 17. Jg. (1886), 9. Heft (25. Februar), S. 116.

<sup>45</sup> [Mü], (*Concert Thuille*), in *Allgemeine Zeitung* (München) Nr. 108 vom 18. 4. 1886, 2. Beilage, S. 2.

<sup>46</sup> Vgl. Philipp Wolfrum, *Johann Sebastian Bach, Aria mit 30 Veränderungen. (Die sogenannten Goldberg'schen Variationen)*, in *Text- und Programmbuch zum Heidelberger Musik-Fest 24.–26. Oktober 1903*, Heidelberg 1903, S. 53–55; das Programm zur Matinee vom 25. Oktober findet sich auf S. 17.

<sup>47</sup> Karl Grunsky, *Das Heidelberger Musikfest*, in *Neue Musik-Zeitung* XXV. Jg. (1903/04), 3. Heft (19. November 1903), S. 59.

<sup>48</sup> Brief Regers an Adalbert Lindner vom 30. 8. 1889, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Regers-Instituts, Bd. XV), S. 54.

ab 1898 entstandenen großen Orgelwerke, konnte Reger den Kontakt zu Rheinberger nochmals reaktivieren. Straube legte diesem im November 1899 Regers bis dahin komponierte Choralphantasien (Opera 27, 30, 40 Nr. 1 und 2) ans Herz, deren Kompositionstechnik „auf Bach, als den Urquell jeder Orgelkunst“ verweise.<sup>49</sup> Nach dieser Einführung durch den Freund wandte sich Reger selbst brieflich an Rheinberger, ließ ihm Drucke seine aktuellen Orgelkompositionen zukommen und widmete dem großen Bach-Enthusiasten die im September 1900 erschienene *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* für Orgel op. 46.<sup>50</sup> Auch eine von Regers vierhändigen Bach-Bearbeitungen – Präludium und Fuge e-Moll BWV 548 (Bach-B2 Nr. 8) – erhielt Rheinberger zugesandt,<sup>51</sup> und möglicherweise haben sich beide in Rheinbergers Todesjahr 1901 noch persönlich kennengelernt.<sup>52</sup>

Wie Rheinberger, so hat sich auch Reger lebenslang in das Werk Johann Sebastian Bachs vertieft. Bach war Leitstern und Impulsgeber des eigenen Komponierens<sup>53</sup> und bei seiner umfangreichen Tätigkeit als Bearbeiter von Werken anderer, die im 2024 gestarteten dritten Modul der Reger-Werkausgabe (RWA) editorisch aufgearbeitet werden wird, steht er mit 78 Werken im Zentrum. Mit Rheinbergers Version der *Goldberg-Variationen* für zwei Klaviere machte ihn der Pianist August Schmid-Lindner vertraut, mit dem Reger 1903 in München in Kontakt kam.<sup>54</sup> Schmid-Lindner, auch er ein Schüler Rheinbergers (1886–1890), war im selben Jahr zum Klavierprofessor an die Akademie der Tonkunst (ehemals Königlich bayerische Musikschule) berufen worden. Er avancierte bald zum Widmungsträger von Regers 1904 komponierten *Bach-Variationen* für Klavier op. 81 und zu einem von dessen beliebtesten Duo-Partnern. Reger, der nur zu Beginn seiner Karriere als Solo-Pianist aufgetreten war und dabei unter anderem eine seiner eminent schwierigen (zweihändigen) Klavierbearbeitungen von Orgelwerken Bachs (Präludium und Fuge D-Dur BWV 532, Bach-B1 Nr. 3)<sup>55</sup> gespielt hatte, entwickelte sich während seiner Münchner Zeit (1901–1907) zu einem feinsinnigen Liedbegleiter und Kammermusik-Pianisten mit intensivem Konzertpensum. Auch als Kompositionsprofessor in Leipzig (1907–1911), Leiter der Meininger Hofkapelle (1911–1914) und freischaffender Künstler

<sup>49</sup> Brief von Karl Straube an Josef Rheinberger vom 14. 11. 1899, zitiert nach ebenda, S. 461.

<sup>50</sup> Widmung der autographen Stichvorlage (Universal Edition, Wien, als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien: L1.UE.384): „Geheimrath, Professor Dr. J. von Rheinberger in besonderer Verehrung zugeeignet“; die Widmung wurde im Wortlaut in den Erstdruck übernommen.

<sup>51</sup> Vgl. Brief Regers an Rheinberger vom 12. 1. 1900, zitiert nach *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Harald Wanger u. Hans-Josef Irmen, Bd. VII, Vaduz 1986, S. 115.

<sup>52</sup> Vgl. ebenda, S. 119.

<sup>53</sup> „[...] quantitatively Reger had the greatest involvement with Bach of any composer since Bach himself“ (Walter Frisch, *Bach, Brahms and the Emergence of Musical Modernism*, in *Bach Perspectives*, Bd. 3: *Creative Response to Bach from Mozart to Hindemith*, hrsg. von Michael Marissen, Lincoln 1998, S. 123).

<sup>54</sup> „[...] als ich im Jahre 1903 in München Regers Bekanntschaft machte, fanden wir uns häufig zu eifrigem Musizieren auf zwei Klavieren zusammen und durchforschten die vorhandene Literatur [...]. Daß dabei die Werke J. S. Bachs nicht an letzter Stelle kamen, ist wohl klar; ganz besonders vertieften wir uns in die ‚Goldberg-Variationen‘, mit deren zweiklavieriger Fassung von Jos. Rheinberger ich Reger zu seinem höchsten Entzücken bekannt machte.“ (August Schmid-Lindner, *Mit Max Reger im Gefolge J. S. Bachs*, in ders., *Ausgewählte Schriften*, Tutzing 1973, S. 141).

<sup>55</sup> Die Aufführungen fanden im Februar und März 1893 in Wiesbaden statt. – Zu den Klavierbearbeitungen der *Ausgewählten Orgelwerke* Bachs (Bach-B1) siehe Bd. III/6 der Reger-Werkausgabe (Publikation Herbst 2025).

in Jena (ab 1915) sollte er in diesen Bereichen aktiv bleiben. Mit Rheinbergers Bearbeitung trat Reger wohl erst am 2. Dezember 1909 anlässlich eines Klavierabends im Münchener Hotel „Vier Jahreszeiten“ mit Schmid-Lindner erstmals vor das Publikum. Bis Oktober 1915 sind zehn weitere Aufführungen dokumentiert, davon vier mit Philipp Wolfrum, der die Variationen schon 1903 in Heidelberg gespielt hatte (siehe oben):

Tabelle 2. Max Reger spielt die *Goldberg-Variationen* in Rheinbergers Bearbeitung

		Klavierpartner/in
2. Dezember 1909	München, Hotel „Vier Jahreszeiten“	August Schmid-Lindner
21. Mai 1911	2. Leipziger Bachfest	Josef Pembaur jun.
10. November 1911	Singakademie Halle (Bach-Konzert)	Philipp Wolfrum
18. November 1912	Heidelberg, Ballsaal der Stadthalle	Philipp Wolfrum
16. Dezember 1912	Konstanz, Gesellschaft der Musikfreunde	Philipp Wolfrum
24. Oktober 1913	Meiningen, Benefizkonzert	Philipp Wolfrum
26. Oktober 1913	Hannover, Aula der Universität	Elisabeth Odenwaldt
17. November 1914	Marburg, Bach-Konzert	Elly Ney
4. Januar 1915	Kassel, Evangelisches Vereinshaus	Paul Aron
20. September 1915	Weimar, Benefizkonzert	Hermann Keller
4. Oktober 1915	Barmen, Konkordia-Saal	Ellen Saatweber-Schlieper

Der gemeinsame Auftritt in der Hallischen Singakademie am 10. November 1911 fand im Rahmen einer großen einmonatigen Tournee mit 16 Konzerten in 16 Städten in Deutschland und der Schweiz statt, bei der Reger mit Wolfrum unter anderem auch Bachs Konzerte c-Moll und C-Dur BWV 1060 und 1061 für zwei Klaviere spielte.<sup>56</sup> Diese Tournee war der Höhepunkt einer intensiven künstlerischen Partnerschaft, die durch das gemeinschaftliche Wirken für die Musik Bachs gewissermaßen „beflügelt“ wurde. Der auffordernde Schlusssatz aus der zweiten Auflage (1910) von Wolfrums Bach-Biografie – „Wir wollen aber nicht nur etwas wie ‚Großvater‘, sondern ein Stück ewiger deutscher ‚Jugend‘ in ihm erblicken!“<sup>57</sup> – traf auch Regers Überzeugungen. Beide wehrten sich vehement gegen eine Musealisierung Bachs, wollten dessen Musik in eine klangsinnliche Moderne retten<sup>58</sup> und die Überlegenheit moderner Instrumente demonstrieren. Dabei reiz-

<sup>56</sup> Vgl. die Chronologie gemeinsamer Konzerte in *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente einer Künstlerfreundschaft*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2021 (= Schriftenreihe des Max-Regger-Instituts, Bd. XXV), S. 10–12; hier S. 11.

<sup>57</sup> Philipp Wolfrum, *Johann Sebastian Bach*, 2. neu durchgesehene Aufl., II. Band: *J.S. Bach als vokaler Tonsetzer*, Leipzig 1910, S. 208.

<sup>58</sup> Wolfrum: „Ich spreche nicht vom ‚historischen Konzert‘, sondern von einer Kunst, die den empfänglichen Menschen unsrer Zeit im tiefsten Inneren berührt [...]“ (Philipp Wolfrum, *Ueber Bearbeitung Bachischer Werke*, in *Der Kunstwart* 18. Jg., 1904/05, 10. Heft, Februar 1905, S. 682–688, hier S. 683); Reger: „[...]“

ten sie die akademische Bachforschung<sup>59</sup> mit ihrem „oppositionellen Bachspiel“.<sup>60</sup> Hierzu zählte auch die gemeinsame Interpretation von Rheinbergers romantisch ausgeleuchteter Bearbeitung der *Goldberg-Variationen*. Doch nicht Wolfrum, sondern Josef Pembaur jun. – Dozent für Klavier am Leipziger Konservatorium und auch einst Schüler von Rheinberger (und Thuille) – musizierte mit Reger an zwei Flügeln, als Rheinbergers Bearbeitung im Mai 1911 beim 2. Bachfest in Leipzig erklang. Reger gelangte bei dieser von der Neuen Bachgesellschaft ausgerichteten Veranstaltung ins Zentrum der Bach-Forschung. Walter Niemann widmete sich in den *Leipziger Nachrichten* ausführlich dem Klavierspiel Regers, der zunächst solo einige Nummern aus dem *Wohltemperierten Klavier* darbot und dann am Ende des Konzerts mit Pembaur die *Goldberg-Variationen* brachte. Er konstatierte:

„Man wird stets aufs neue von der Poesie und Stimmung, der blühenden und zarten Lyrik seines [Regers] Spiels, der Schönheit seines Anschlages beinahe suggestiv gefesselt; man wird aber wiederum jedesmal aufs neue davon überzeugt, daß er, der angebliche Erbe Bachs, durch Welten der Empfindung von jenem getrennt ist. So herrlich ein schwärmerisches Bachsches Largo, ein elegisches Präludium unter ihm klingen kann, so fern steht im allgemeinen seine Art des weichlichen Stimmungs- und Gefühlüberschwanges dem Gesunden, Einfachen und Kraftvollen Bachscher Kunst. Er spielt nicht Bach, sondern Reger in Bachschen Noten [...], während Regers ausgezeichnete Partner am zweiten Flügel, Herr Josef Pembaur jun., in dem zum Entsetzen aller noch um halb drei ‚ungegessenen‘ Hörer mit sämtlichen Wiederholungen in Rheinbergers virtuos herausgeputzter, gestreicher Bearbeitung gespielten Goldbergvariationen bis auf das viel zu zahm gegebene, derbhumoristische Quodlibet zweier Volkslieder am Schlusse doch einen kräftigen und belebten Zug hineinbrachte.“<sup>61</sup>

Reger, der impressionistische Klangzauberer, und Josef Pembaur jun., der rüstige Bach-Spieler – leider gab es zu jener Zeit noch keine Tonaufnahmen.

---

man kann Bach so unmenschlich langweilig u. *vermeintlich* stilgerecht spielen, daß man das Grausen kriegen kann; Bach war nach meiner Ansicht ein Mensch mit Fleisch u. Blut, voller Lebenssaft u. Kraft u. kein kalter Formalist.“ (Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 7. 1. 1912, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig u. Erich Hermann Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 92–93).

<sup>59</sup> Wolfrum: „Die praktischen Musiker sind geistig so elastisch, daß sie stets mit neuen Mitteln versuchen werden, dem Inhalt des Meisterwerkes beizukommen, während die Gelehrten leider häufig mit jedem Tage sich dogmatischer geberden.“ (Ders., *Johann Sebastian Bach* [siehe Anm. 57], S. 206; Reger (drastischer): „[...] ich mache Sie im Voraus darauf aufmerksam, daß meine ‚vielleicht zu persönliche‘ Art Bach zu spielen u. demgemäß herauszugeben sehr den Widerspruch der trockenen Holzköpfe oder höflicher gesagt: der phantasiearmen Buchstabengelehrten herausfordern wird. Man wird meine vielen Nüancierungen, meine ‚rubato‘, für zu modern halten u. sich hinter der Mauer der Gedankenfaulheit verschanzen, daß Bach ‚klassisch‘ gespielt werden soll! Diesen Leuten, die katholischer als der Pabst sind, ist mal nicht zu helfen.“ (Brief Regers an den Musikverlag Breitkopf & Härtel vom 27. 10. 1910, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung).

<sup>60</sup> Susanne Popp, „So unakademisch als nur möglich“. *Regers Bachspiel*, 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 u. Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, S. 230.

<sup>61</sup> Walter Niemann, *Zweites Leipziger Bachfest. Erstes Kammermusikonzert*, in *Leipziger Neueste Nachrichten* vom 22. 5. 1911, 5. Beilage.



Abbildung 2: Josef Pembaur jun. und Max Reger beim Bachfest in Leipzig, Mai 1911, Fotoabzug im Fotoalbum Elsa Regers. Max-Reger-Institut, Karlsruhe: Mm. 004.

Aus dem Vorstand der Neuen Bachgesellschaft, dem Reger zu jenem Zeitpunkt noch angehörte, sollte er ein Jahr später austreten. Der Grund waren unüberbrückbare Differenzen in Fragen des „richtigen“ Vortrags Bach'scher Werke.<sup>62</sup>

Ende Dezember 1914 plante Reger, der mittlerweile „wie kein zweiter Interpret um die Stärken der Transkription Rheinbergers“<sup>63</sup> wusste, seine ganz persönliche, in den Konzerten entwickelte Sicht auf das Werk festzuhalten. „Ich [...] bearbeite jetzt die Rheinbergersche Ausgabe für zwei Klaviere der Goldbergvariationen von Bach neu“, erfuhr sein Freund und Förderer Hans von Ohlendorff in Hamburg.<sup>64</sup> Wohl zu Vergleichszwecken ließ er sich durch den Verleger Henri Hinrichsen ein Exemplar der zweihändigen praktischen Ausgabe von C. F. Peters in aktueller Auflage kommen.<sup>65</sup> Nach einer gemeinsa-

<sup>62</sup> Vgl. Brief Regers an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 7. 1. 1912, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen* (siehe Anm. 58), S. 93.

<sup>63</sup> Bürger Petersen, *Regers Glanz* (siehe Anm. 6), S. 8.

<sup>64</sup> Brief Regers an Hans von Ohlendorff vom 27. 12. 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 6), S. 220.

<sup>65</sup> „Haben Sie bitte die große Freundlichkeit mir 1 Exemplar Ihrer Ausgabe der Bach'schen sogenannten „Goldberg'schen Variationen“ für 1 Klavier zu 2 Händen (Aria mit 30 Veränderungen) recht bald senden zu lassen!“ (Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 13. 12. 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 13), S. 601. – Die aktuelle Auflage der Ausgabe Czerny/Griepenkerl/Roitzsch, die

men Aufführung der Variationen im Evangelischen Vereinshaus in Kassel am 4. Januar 1915 bat Reger dann auch seinen Duo-Partner und ehemaligen Schüler Paul Aron um Rückgabe des von ihm verwendeten Notenexemplars, um evtl. entsprechende interpretatorische Eintragungen berücksichtigen zu können. Der Erstdruck des Werkes in Ausgabe „für zwei Klaviere bearbeitet von Josef Rheinberger revidiert von Max Reger“ – so die Bezeichnung auf dem Titelblatt – lag im Juli 1915 vor (im Reger-Werkverzeichnis trägt sie die Kennnummer Bach-H13). Er erschien bei Fr. Kistner in Leipzig, dem Verlag von Rheinbergers Bearbeitung, der für die Reger'sche Revision einen Neudruck veranlasste, die alten Platten also nicht mehr verwendete. Eines seiner ersten Belegexemplare sandte Reger an Philipp Wolfrum in der Hoffnung, er möge „einigen Spaß an der Sache haben“.<sup>66</sup>

Als Regers Revision erschien, waren die *Goldberg-Variationen*, jener „Schatz echter Hausmusik“ (wie sie Rheinberger einst genannt hatte) mittlerweile in mehreren Spielarten auf den Konzertpodien vertreten. Neben Rheinbergers Fassung für zwei Klaviere, mit der insbesondere Reger und Wolfrum Erfolge feierten, begannen sich um 1900 allmählich auch Aufführungen für ein Klavier zu etablieren. Ob Franz Liszt, wie verschiedentlich behauptet, zumindest einige Variationen bei seinen Konzerttourneen Mitte des 19. Jahrhunderts öffentlich gespielt hat, ist weiterhin unklar. Auf jeden Fall gelangte das Werk, mit dem ihm Liszt bei einem Meisterkurs in Weimar vertraut machte, in das Repertoire seines portugiesischen Schülers José Vianna da Motta, der die *Goldberg-Variationen* 1908 in Berlin aufführte. Dabei nutzte er wahrscheinlich die „zum Konzertvortrag“ konzipierte Ausgabe, welche Karl Klindworth, ein weiterer Liszt-Schüler, Klaviervirtuose und umtriebiger Bearbeiter, 1902 bei Breitkopf & Härtel auf den Markt gebracht und wohl selbst in Konzerten präsentiert hatte.<sup>67</sup> In London debütierte der junge Pianist Harold Samuel (1879–1937) 1898 mit den *Goldberg-Variationen* und entwickelte sich fortan zum Bach-Interpreten; Donald Francis Tovey (1875–1940) verband Aufführungen des Werks ab ca. 1904 in privatem oder öffentlichem Rahmen mit musikanalytischen Vorträgen.<sup>68</sup> Und in Wien erregte das pianistische Wunderkind Vera Schapira (1891–1930) im Jahr 1903 Aufsehen mit den Variationen, die dem heimischen „Konzertpublikum bislang noch nicht vorgelegt worden“ waren. Schapira musizierte aus einer praktischen „Bearbeitung“ ihres Lehrers Richard Robert, der „das Original dem einmanualigen Klaviere angepaßt, Tempi und Vortragszeichen hinzugefügt, die Verzierungen, Spielmanieren, ausgedeutet“<sup>69</sup>

---

Reger erhalten haben dürfte, trug die Nummer 209 der Edition Peters (siehe ebenda, S. 602, Fußnote); diese lässt sich auf ca. 1898 datieren.

<sup>66</sup> Postkarte Regers an Philipp Wolfrum vom 20. 7. 1915, zitiert nach *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente* (siehe Anm. 55), S. 417.

<sup>67</sup> Vgl. Erinn E. Knyt, *Johann Sebastian Bach's "Goldberg Variations" Reimagined*, Oxford u. a. 2024, S. 15.

<sup>68</sup> Vgl. ebenda, S. 15f.

<sup>69</sup> Julius Korngold, *Feuilleton. Musik*, in *Neue Freie Presse* (Wien) Nr. 14106 vom 3. 12. 1903, Morgenblatt, S. 1–3, hier S. 3. Die Veröffentlichung bei der Wiener Universal Edition erfolgte wohl erst in den 1920er-Jahren. Inwieweit Robert seine Einrichtung bis dahin noch verändert hatte, ist nicht bekannt.

hatte. Doch auch in die Cembalo-Renaissance war erste Bewegung gekommen: 1886 präsentierte Alfred James Hipkins (1826–1903), Musikwissenschaftler und Experte für alte Instrumente, Teile der *Goldberg-Variationen* in der Royal Music Association in London auf dem Cembalo, (spätestens) 1898 ließ er eine Gesamtauführung folgen.<sup>70</sup> Jene erste Cembalo-Renaissance bezog sich noch auf das sogenannte moderne Rastencembalo, bei dem die Zupfmechanik zumeist in Eisenrahmen der Flügel hineingebaut wurde (Nachbauten historischer Instrumente haben sich erst nach 1945 durchgesetzt).<sup>71</sup> Reger hatte solch historisierende Experimente schon in den frühen 1890er-Jahren als Student von Hugo Riemann in Wiesbaden kennen gelernt und seufzte wenige Jahre später: „Dann kamen immer noch die Vorführungen des alten ‚Clavicymbals‘, wie sie Fr. Riemann beliebten mit ‚historischem‘ Programm, u. die schlugen den Boden des Fasses aus“.<sup>72</sup> Auch um 1915 – an der Königlichen Hochschule in Berlin war es mittlerweile möglich, bei Wanda Landowska Cembalo zu studieren – war das Instrument für ihn keine Option. Wie sein Duo-Partner Wolfrum, der das Cembalo in die „Schulstube“<sup>73</sup> oder gar in „die Kinderstube des Instrumentenbaus“<sup>74</sup> verwies, war Reger von der Überlegenheit moderner Instrumente überzeugt. Auch ihre Bach-Tournee spielten beide selbstverständlich auf Konzertflügeln aus dem Hause Rud. Ibach Sohn oder Blüthner.

Nachdem 1912 eine vom Ulmer Klavierdozenten Karl Eichler erstellte vierhändige Bearbeitung der *Goldberg-Variationen* „in erleichterter (inhaltlich unveränderter) Darstellungsform erschienen war, die auf „Populärmachung“ des Werks auch bei den Spielern zielte, „die aus äußeren Gründen nicht über die nötige Technik verfügen“,<sup>75</sup> das Original zu bewältigen, vollendete Ferruccio Busoni im „kriegerischen August 1914“<sup>76</sup> seine explizit an Konzertpianisten gerichtete zweihändige Ausgabe, die er bei einem Bach-Abend im Oktober in Berlin präsentierte.<sup>77</sup> Sie lag 1915 als Band 15 der von Busoni federführend herausgegebenen Gesamtausgabe von Bachs Klavierwerken bei Breitkopf & Härtel auch gedruckt vor.

<sup>70</sup> Vgl. Erinn Knyt, *Bach's "Goldberg Variations" Reimagined* (siehe Anm. 67), S. 15.

<sup>71</sup> Vgl. Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 23ff.

<sup>72</sup> Brief Regers an Caesar Hochstetter vom 22. 7. 1898, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 48), S. 335.

<sup>73</sup> Philipp Wolfrum, *Ueber Bearbeitung Bachischer Werke* (siehe Anm. 57), S. 685.

<sup>74</sup> Philipp Wolfrum, *Johann Sebastian Bach* (siehe Anm. 55), S. 208.

<sup>75</sup> K[arl] Eichler, *Vorwort des Autors*, in *Jos. Seb. Bach. Variationen über eine Arie (Goldberg'sche)*, Stuttgart 1912, S. [4].

<sup>76</sup> Datiertes Vorwort der Ausgabe *Johann Sebastian Bach. Klavierwerke*, unter Mitwirkung von Egon Petri u. Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni, Bd. XV: *Aria mit 30 Veränderungen (Goldbergsche Variationen)*, Leipzig 1915, zitiert nach Jürgen Kindermann, *Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, Regensburg 1980 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 19), S. 426.

<sup>77</sup> Vgl. die Rezension von Siegmund Pislung, *Ein Bachabend*, in *Signale für die Musikalische Welt* 72. Jg. (1914), 41. Heft (14. Oktober), S. 1345f. Abdruck des Programmzettels vom 10. Oktober 1914 bei Erinn Knyt, *Bach's "Goldberg Variations" Reimagined* (siehe Anm. 67), S. 30.

Hier nochmals eine kurze Zusammenstellung der neuen Editionen, die in den 32 Jahren, die zwischen Rheinbergers Bearbeitung und deren Revision durch Reger liegen, entstanden waren:

Tabelle 3. Ausgaben der *Goldberg-Variationen* 1883–1915

- 1883 *Aria mit 30 Veränderungen (die „Goldberg’schen Variationen“)* von Joh. Seb. Bach für zwei Pianoforte bearbeitet von Josef Rheinberger, Leipzig: Fr. Kistner
- 1888 *18 Variationen aus Joh. Seb. Bach’s Aria mit 30 Veränderungen*, mit Fingersatz und Vortragszeichen von August Winding, Leipzig: Wilhelm Hansen
- 1902 *Joh. Seb. Bach. Aria mit 30 Veränderungen*, für Pianoforte zum Konzertvortrag bearbeitet von Karl Klindworth, Leipzig u. a.: Breitkopf & Härtel
- 1903 *Goldberg-Variationen: Aria mit 30 Variationen aus der Klavierübung, Teil 4*, [hrsg. von] Richard Robert, gedruckt Wien: Universal Edition ca. 1920er-Jahre
- 1912 *Jos. Seb. Bach. Variationen über eine Arie (Goldberg’sche)*, in erleichterter (inhaltlich unveränderter) Darstellungsform für vierhändige Ausführung bearbeitet von K. Eichler, Stuttgart: Grüniger
- 1915 *Johann Sebastian Bach. Klavierwerke*, unter Mitwirkung von Egon Petri u. Bruno Mugellini hrsg. von Ferruccio Busoni, Bd. XV: *Aria mit 30 Veränderungen (Goldbergsche Variationen)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel
- 1915 *Aria mit 30 Veränderungen (die Goldbergschen Variationen) von Joh. Seb. Bach* für zwei Klaviere bearbeitet von Josef Rheinberger, revidiert von Max Reger, Leipzig: Fr. Kistner

Busonis Ausgabe, die 1916 auch in seiner Bach-Gesamtausgabe mit dem Markennamen Bach-Busoni erschien, befindet sich, wie Erinn E. Knyt schreibt, „in the ambiguous region between an edition, a transcription, an arrangement, and a re-composition“<sup>78</sup> (eine genaue Betrachtung dieser Aspekte muss aus Platzgründen hier unterbleiben). Im (ausführlich geratenen) Vorwort formuliert der Bearbeiter den Anspruch, „das bedeutsame Werk für den Konzert-Saal zu retten“ und begeht dabei – aus heutiger Sicht – ein Sakrileg: er schlägt eine „Reihenfolge für den Konzertsaal“ vor, bei der das Werk um 10 Variationen gekürzt ist (so spielte er es auch 1914 in Berlin). Eine solch gekürzter Konzertvortrag ist heutzutage kaum noch vorstellbar, gelten doch die *Goldberg-Variationen* als das in sich geschlossene Kunstwerk *par excellence*, das eine vollständige Harmonie seiner Teile aufweist, die sich (auch) durch Zahlen belegen lässt: Die (mit obligatorischer Wiederholung der *Aria* am Ende) 32 Sätze entsprechen der Taktzahl der *Aria* und der Zahl der Fundamenttöne des Chaconne-Basses; zudem bestehen die 30 Variationen aus drei Zyklen (an dritter Stelle steht immer ein Kanon, vom Einklang bis zur None), die sich verschränken.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Erinn Knyt, *Bach’s “Goldberg Variations” Reimagined* (siehe Anm. 67), S. 20.

<sup>79</sup> Vgl. die grafische Darstellung bei Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 37.

Doch in den 1910er-Jahren war eine gekürzte Präsentation der *Goldberg-Variationen* noch immer üblich. So schreibt auch Reger an Wolfrum im Vorfeld der ersten gemeinsamen Aufführung in Halle im Herbst 1911: „Du bekommst von mir noch genaue Nachricht, welche Variationen wir weglassen, weil das Werk sonst zu lang ist“.<sup>80</sup> In den Meininger Museen (Max-Reger-Archiv) hat sich ein Handexemplar der Rheinberger-Bearbeitung erhalten, die Reger für Aufführungen verwendete.<sup>81</sup> In diesem Exemplar merkt Reger insgesamt 13 Variationen zur Kürzung an. Die Kürzungen Regers ähneln den Vorschlägen Busonis durchaus: Es sind insbesondere Kanons, die entfallen, wodurch der Fokus noch deutlicher auf den virtuosen Variationen liegt.

Tabelle 4. Kürzungen in Busonis Ausgabe von 1915 und im Handexemplar Regers von Rheinbergers Bearbeitung

<i>Busoni</i>	<i>Reger</i>
Aria	Aria. Andante espressivo
Variatio 1 a 1 Clav.	Var. 1. Più animato
Variatio 2 a 1 Clav.	Var. 2. Allegretto
<del>Variatio 3. Canone all' Unisono a 1 Clav.</del>	<del>Var. 3. Canone all' unisono. Andantino</del>
Variatio 4. a 1 Clav.	Var. 4. Energico
Variatio 5 a 1 ô vero 2 Clav.	<del>Var. 5. Con fuoco</del>
Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.	<del>Var. 6. Canone alla Seconda</del>
Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav.	Var. 7. Allegretto scherzando
Variatio 8. a 2 Clav.	Var. 8. Allegro
<del>Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.</del>	<del>Var. 9. Canone alla Terza. Moderato</del>
Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav.	Var. 10. Fughetta. Alla breve
Variatio 11. a 2 Clav.	Var. 11. Allegro
<del>Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav.</del>	<del>Var. 12. Canone alla Quarta. Andante</del>
Variatio 13. a 2 Clav.	Var. 13. Andante
Variatio 14. a Clav.	Var. 14. Con fuoco
Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.	<del>Var. 15. Canone alla Quinta</del>
<del>Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.</del>	<del>Var. 16. Ouverture. Maestoso</del>
<del>Variatio 17. a 2 Clav.</del>	Var. 17. Allegro
<del>Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav.</del>	Var. 18. Alla breve

<sup>80</sup> Postkarte Regers an Philipp Wolfrum vom 23. 9. 1911, zitiert nach *Max Reger – Philipp Wolfrum. Briefe und Dokumente* (siehe Anm. 55), S. 213.

<sup>81</sup> Meininger Museen: Inv.-Nr. XI-1802 / V N.

Variatio 19. a 1 Clav.	<del>Var. 19. Allegretto</del>
Variatio 20. a 2 Clav.	<del>Var. 20. Allegro marcato</del>
<del>Variatio 21. Canone alla Settima. a 1 Clav.</del>	Var. 21. Canone alla Settima
Variatio 22. a 1 Clav.	<del>Var. 22. Alla breve</del>
Variatio 23. a 2 Clav.	Var. 23. Allegro
<del>Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.</del>	<del>Var. 24. Canone all'Ottava</del>
Variatio 25. a 2 Clav. Adagio	Var. 25. Adagio espressivo
Variatio 26. a 2 Clav.	<del>Var. 26. Allegro deciso</del>
<del>Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.</del>	<del>Var. 27. Canone alla Nona</del>
Variatio 28. a 2 Clav.	Var. 28. Allegretto
Variatio 29. a 1 o <sup>^</sup> vero 2 Clav.	Var. 29. Allegro
Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.	Var. 30. Quodlibet
Aria	–

Im Gegensatz zu Busonis Konzertversion fehlt auch die Wiederholung der *Aria* und damit das kontemplative Moment am Ende eines langen Konzertabends voller motivisch-thematischer Verwicklungen – doch auf diese Wiederholung hatte bereits Rheinbergers Erstdruck verzichtet.

## Max Regers Revision

Beim Vergleich der Rheinberger'schen Originalbearbeitung und Regers Revision, die der Komponist brieflich ebenfalls „Bearbeitung“ nennt (siehe oben), überrascht vor allem eines: er behandelt den Notentext, d. h. die Tonsubstanz von Rheinberger-Bach, fast mit derselben Verbindlichkeit wie zuvor Rheinberger diejenige von Bach. Rheinbergers umfangreiche Zusätze werden von Reger im Wesentlichen beibehalten. Auch das originale Vorwort Rheinbergers von 1883 wird im Erstdruck nochmals abgedruckt und Reger fügt kein weiteres hinzu. Anders als Busoni verzichtet er auch auf Hinweise für eine gekürzte Konzertfassung, – zumal er um 1915 das Werk nurmehr in kompletter Form spielte.<sup>82</sup> Ferner behält Reger Rheinbergers Angaben zum Satzcharakter der Variationen sowie die Metronom-Angaben bei – mit zwei Ausnahmen: Die Variation 13 wird bei Reger als *Adagio* statt als *Andante* bezeichnet, für die 17 schreibt er *Poco allegro* statt *Allegro* vor. In beiden Fällen scheint es sich um eine von Reger wohl als notwendig empfundene Anpassung der Angaben an die Metronom-Zahlen zu handeln, die nicht verändert werden. Die meisten Interventionen finden – gemäß Regers Prinzip, den eigentlichen Notentext in

<sup>82</sup> Susanne Popp, Booklettext zur CD-Produktion mit Yaara Tal & Andreas Groethuysen (siehe Anm. 32), S. 20.

schwarzer Tinte, alle Dynamik-, Tempo- und Artikulationsangaben in roter Tinte einzutragen – auf Ebene der „roten Schicht“ statt. Sie führen, obgleich die Vortragsangaben zu Beginn erhalten bleiben, zu einer weitreichenden Veränderung des Klangcharakters der einzelnen Variationen. Darüber hinaus gibt es – neben sehr punktuellen Noten-Zusätzen (z. B. in Variation 3) – Verstärkungen und Neubeleuchtungen von melodischen Linien durch Hinzufügung von Ober- oder Unteroktaven bzw. durch Umoktavierungen, was zur Neuorganisation des Notentextes in beiden Klavieren führen kann (so insbesondere in den Variationen 11, 17, 18, 22, 26). Regers bearbeitende Revisionen beziehen sich, zusammengefasst, auf folgende Aspekte:

- durchgehende Aufhebung von Rheinbergers Bogensetzung und Ersetzung durch eine differenzierte Phrasierung
- Erweiterung bzw. Veränderung von Rheinbergers Dynamik und Artikulation
- Verzicht auf Rheinbergers Angaben für das Haltepedal, stattdessen Angaben für das linke Pedal (*una corda* bzw. *tre corde*)
- Auszeichnung thematisch relevanter Linien durch Tenuto-Striche (statt Rheinbergers Akzenten), zudem durch Angaben wie *espressivo*, *marcato* oder *dolce*
- Einfügung von agogischen Verläufen (*Ritardando - a tempo*)
- (Vereinzelte) Zusätze zum Bach'schen und Rheinberger'schen Notentext, insbesondere durch Oktavverstärkungen bzw. Umoktavierungen

Die Einfügung einer differenzierten, oft auf- oder abtaktigen Phrasierung, die Rheinbergers zumeist sehr gleichmäßig gesetzten gantaktigen Bögen ersetzt, ist die augenfälligste Veränderung zur Rheinberger-Bearbeitung, die somit im Reger'schen Sinne im Vortrag modernisiert wird. Jene flexiblen Phrasengliederungen sind auch ein spezifisches Element von Regers eigenen Kompositionen, ebenso wie die Markierung von Themen durch Tenuto-Striche oder Bezeichnungen wie *espressivo*, *dolce*, *marcato*. Eine typisch Reger'sche Physiognomie erhält das Werk auch durch die eingefügten *Ritardando*-Strecken bei Abschnitts- oder Satz-Schlüssen, derer sich Reger in der *Aria* und in 13 Variationen bedient.<sup>83</sup> Diese agogischen Einzeichnungen sind spezifisch für Regers Bachspiel und finden sich auch in anderen Bach-Bearbeitungen aus seiner Feder. Die genannten Aspekte von Regers Bearbeitung treten oftmals gemeinsam auf, auf Ebene der „roten Schicht“ wird Rheinbergers Notentext durch den Reger'schen weitgehend überzeichnet. Auch hier seien vier Beispiele genannt, die die Veränderung des Klangcharakters der Variationen durch Reger dokumentieren.

---

<sup>83</sup> Kombinationen von *Ritardando* und *a tempo* finden sich in den Variationen 12, 13, 15 und 21; nur Abschnitts- bzw. Schlussritardandi in der *Aria* und den Variationen 9, 10, 17, 18, 19, 22, 24, 25 und 30 (dort auch bei Rheinberger).

## Revisionsaspekt 1. Phrasierung – Variation 15

Die Variation 15, *Canone alla Quinta*, ist die erste Variation in Moll (g-Moll) und wird von Reger wie bereits bei Rheinberger als *Adagio* bezeichnet (bei Bach *Andante*). Nach einem *poco ritardando* zum Ende des ersten Abschnitts steht bei Reger der Beginn des zweiten Abschnitts (T. 17ff.) wieder im *a tempo*. Die Seufzer-Motive des Bach'schen Originaltexts (II. Klavier, linke Hand, T. 17–18) sind bei Rheinberger sprechend mit Zweierbindungen belegt, die auf Bach zurückgehen. Reger belässt diese, fasst sie jedoch in einen weiten, sechs Takte umspannenden übergreifenden Bogen ein; die in der melodischen Fortführung bei Rheinberger mal synkopisch, mal ganztaktig beginnenden taktweisen Bögen tilgt er. Die Kanon-Stimme in der rechten Hand des II. Klaviers, die dann in der rechten Hand des I. Klaviers in Umkehrung fortgesetzt wird, markiert Reger mit der Charakteranweisung *sempre espressivo*; die bei Rheinberger wiederum ganztaktig ausgerichteten Bögen ersetzt er durch taktübergreifend abtaktige Phrasen. Gleiches gilt auch für die von Rheinberger hinzukomponierte Stimme (I. Klavier, linke Hand), die in ähnlicher Weise „umphrasiert“ wird. Es kommt zu Schwerpunktverlagerungen und einem flexibleren und unruhigeren Klangbild, das durch die an der Kanon-Stimme orientierten und damit verzahnten *Crescendo-Decrescendo*-Sequenzen – bei Rheinberger sind I. und II. Klavier in der Dynamik synchronisiert – noch verstärkt wird.

Beispiel 7a. Variation 15, T. 17–22. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 41f.

Beispiel 7b. Variation 15, T. 17–22. Revision Regers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1915, S. 34

Revisionsaspekt 2. Dynamik – Variation 13

Bezüglich der soeben angesprochenen *Crescendo-Decrescendo*-Sequenzen besonders eindrücklich ist der Beginn der Variation 13, deren Vortragsangabe Reger wohl im Abgleich mit der Metronom-Angabe zu *Adagio* änderte. Diese ersten Takte, die nur das I. Klavier betreffen, sind noch ohne Notenzusätze von Rheinberger (diese kommen erst in T. 9 hinzu). Reger versieht die melodische Hauptstimme (rechte Hand) mit einer *espressivo*-Notierung, Rheinbergers generelle *dolce*-Anweisung ersetzend. Rheinbergers taktweise Bogensetzung wird, gleichsam in komplementärer Phrasierung, in taktübergreifende Bögen geändert, die mit dem zweiten Taktteil beginnen und mit Abschluss des ersten Taktteils enden. Die dynamischen Stufen Rheinbergers – *p* (T. 1) und *f* (T. 3) – übernimmt Reger und baut Rheinberges einfaches *Crescendo* in T. 2 in kontinuierliche *Crescendo-Decrescendo*-Wellen ein, die dann die gesamte Variation prägen.

Beispiel 8a. Variation 13, T. 1–3. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 32

Beispiel 8b. Variation 13, T. 1–3, Bearbeitung Rheinbergers, manuell nachgezeichnete Revision Regers (die Schriftzüge „Adagio“, „espressivo“ und „ma dolce“ wurden aus Handschriften Regers einmontiert)

## Revisionsaspekt 3: Faktur – Variation 22

Beispiel 9a. Variation 22, T. 1–5. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 59

In der bei Bach gravitatisch-imitatorisch angelegten *Alla-breve*-Variation 22 (II. Klavier bei Rheinberger), der Rheinberger im I. Klavier eine fließende melodische Ebene mit Wechselspiel beider Hände hinzufügt (siehe oben), ändert Reger grundlegend die Faktur und wählt dafür einen „den Satz Rheinbergers erweiternden Ansatz“.<sup>84</sup> Dieser Variationen-Beginn ist eine der wenigen Stellen, an denen er Rheinbergers „Ergänzungsstimme“<sup>85</sup> antastet: der „cembalierende“ Arpeggio-Akkord, Rheinbergers initialer Impuls, entfällt ebenso wie der Phrasenabschluss-Ton  $g^1$  (T. 3, linke Hand I. Klavier). Sie fallen der Neuorganisation des Wechselspiels zum Opfer, bei der Reger die jeweils pausierende Stimme in der Ober- oder Unteroktave auffüllt, die Linie also durchgehend in zwei Oktaven abgespielt wird. Das Legato Rheinbergers löst er zugunsten einer kontinuierlichen Staccato-Notation auf; zusätzlich nimmt Reger eine klangliche Abstufung zwischen Bach'schem Notentext (*mf* und *tre corde* – wie bei Rheinberger) und Rheinbergers „Ergänzungsstimme“ (*pp* und *sempre una corda*) vor.

<sup>84</sup> Birger Petersen, *Regers Glanz* (siehe Anm. 6), S. 7.

<sup>85</sup> Ebenda.

Beispiel 9b. Variation 22, T. 1–5. Revision Regers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1915, S. 47

## 22. Veränderung

The image shows a musical score for Variation 22, measures 1 to 5. It consists of two staves, labeled I and II. Both staves are in G major and 3/8 time, with a tempo marking of 'Alla breve' and a metronome marking of  $\text{♩} = 92$ .  
 Staff I (Upper Piano): The music is marked *pp* (pianissimo) and includes the instruction *(sempre una corda)*. The melody is a staccato eighth-note pattern that moves up the scale.  
 Staff II (Lower Piano): The music is marked *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction *(tre corde)*. The accompaniment consists of sustained chords and moving bass lines.

Revisionsaspekt 4: Klangcharakteristik – Variation 17

Die Metamorphose des romantischen Legato-Klanges zu einem, der den Hörer geheimnisvoll und „spukhaft leise“<sup>86</sup> in seinen Bann zieht, ist nirgends so ausgeprägt wie in der Variation 17. Diese ist bereits bei Bach eine spielfreudige, sehr pianistische angelegte Variation mit Etüden-Charakter,<sup>87</sup> in die Rheinberger stützende Achtelfiguren hineinwob (beide Klaviere, linke Hand). Bei Reger ist aus dem robusten *f* Rheinbergers ein *ppp* mit der charakteristischen Spielanweisung *sempre una corda e leggerissimo* geworden und wiederum wird statt weich geschwungener Legato-Interpretation durchgängiges Staccato-Spiel verlangt, wobei Reger bei der punktierten Achtel auf dem zweiten Taktteil jeweils einen kleinen Tenuto-Schwerpunkt setzt. Im I. Klavier findet überdies eine klangliche Aufhellung statt: Der originale Notentext (Bachs und Rheinbergers) wandert in die linke Hand, die rechte Hand übernimmt die neu hinzugefügte Oberoktave, d. h. erhält ein zusätzliches 4'-Register. Ohne die Tonsubstanz zu ändern, hat Reger damit ein neues Charakterstück geschaffen, durchaus verwandt mit den Kobold-Scherzi aus seiner Kammermusik (etwa dem *Allegretto* aus dem Klaviertrio e-Moll op. 102), die in ähnlich rasenden Staccati dahinhuschen.

<sup>86</sup> Susanne Popp, Booklettext zur CD-Produktion mit Yaara Tal & Andreas Groethuysen (siehe Anm. 32), S. 20.

<sup>87</sup> Vgl. Arnold Werner-Jensen, *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen* (siehe Anm. 20), S. 97.

Beispiel 10a. Variation 17, T. 1–8. Bearbeitung Rheinbergers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1883, S. 47

The image displays a musical score for Variation 17, measures 1 through 8. It is written for piano and violin. The tempo is marked 'Allegro. ♩ = 100.' and the dynamics are 'f'. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a circled 'f' dynamic marking and the violin part. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both hands.

Und wohl niemand war seinerzeit so prädestiniert, dieses Charakterstück zu spielen, wie der viel gerühmte *leggierissimo*-Pianist Reger, der mit „der blühenden und zarten Lyrik seines Spiels, der Schönheit seines Anschlages beinahe suggestiv“<sup>88</sup> zu fesseln wusste.

\*\*\*

In der Zeit um 1915, als er seine Revision des Bach-Rheinberger'schen Notentextes anlegte, war Reger getrieben von der Idee, eine Aufführungstradition in eigener Sache zu schaffen: „man muß aufs Podium – der ‚Fall Reger‘ muß ‚chronisch‘ werden!“<sup>89</sup>, schrieb er an den

<sup>88</sup> Walter Niemann, *Zweites Leipziger Bachfest. Erstes Kammermusikonzert*, (siehe Anm. 60).

<sup>89</sup> Brief Regers an Wilhelm Graf (Verlag N. Simrock) vom 5. 9. 1915, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVIII), S. 273.

Beispiel 10b. Variation 17, T. 1–8. Revision Regers, Erstdruck, Leipzig: Fr. Kistner, 1915, S. 38

**17. Veränderung**

*Poco Allegro* ♩ = 100

*ppp sempre una corda e leggerissimo*

*Poco Allegro* ♩ = 100

*ppp sempre una corda e leggerissimo*

*sempre una corda e ppp*

*sempre una corda e ppp*

Verlag N. Simrock. Dieser Anspruch, durch intensive Konzerttätigkeit zu demonstrieren, wie seine Werke gespielt werden müssen, galt bis zu einem gewissen Punkt auch für die Interpretation von Werken anderer Komponisten. So veröffentlichte Reger im Herbst 1915 eine Konzertfassung von Franz Schuberts Zwischenakt- und Ballettmusik aus *Rosamunde* (Schubert-B5), die er mit der Meininger Hofkapelle seit 1912 etwa zwanzigmal aufgeführt hatte. In diesem Sinne reflektiert auch seine Revision von Rheinbergers Bearbeitung der *Goldberg-Variationen* für zwei Klaviere Bach-H13 einerseits seine interpretatorischen Erfahrungen, die er mit wechselnden Duo-Partnern gesammelt hatte, und lässt andererseits Eigenarten des eigenen kompositorischen Personalstils durchscheinen. Auf diese Weise leistete er eine Bearbeitung der Bearbeitung Rheinbergers – und verfasste damit wieder ein Reger'sches Original. Auffällig ist, dass sein Meininger Handexemplar (siehe oben) neben den wohl nur für seine ersten Auftritte relevanten Kürzungsvorschlägen auch Einzeichnungen für den Vortrag enthält, die in die Druckfassung nicht (mehr) eingingen. Regers entwickelte seine Interpretationen also immer weiter, und die im Juli 1915 erschienene Ausgabe markiert sicherlich auch keinen Endpunkt dieses Prozesses. Und im Sinne dieser dynamischen Auseinandersetzung mit den *Goldberg-Variationen* behielt er sich im Moment einer Aufführung selbstverständlich auch das Recht vor, das Werk spontan immer wieder anders zu spielen.

