

Tempo und Registrierkunst in Regers Orgelwerken und Aspekte der Aufführungspraxis unter Reger, Straube und Straubes Schülern

von Daniel Stickán

„Die Orgel hör ich wohl - allein mir fehlt der Straube“ - Max Reger

Max Reger hat durch die besondere Art seiner Notation nicht dazu beigetragen, eine einigermaßen klar umrissene Aufführungspraxis zu gewährleisten. Und ebenso wie heutzutage das Wissen der historischen Aufführungspraxis für verschiedene Stile und Epochen ein selbstverständliches Fundament fast aller ernst zu nehmenden Interpretationen ist, folgen viele Regerinterpretationen noch einer diffusen „Tradition“ oder einem rein intuitiven, den Notentext vor allem subjektiv deutenden Zugriff.

Zu Lebzeiten Max Regers war der weithin berühmte Organist Karl Straube die wichtigste Referenz in Sachen Regerspiel. Er hat fast alle großen Werke uraufgeführt und stand in direkter, für lange Jahre auch freundschaftlicher Verbindung zu Reger. Die Zusammenarbeit dieser beiden Persönlichkeiten führte soweit, dass Reger auf zahlreiche Änderungsvorschläge und Kompositionsanregungen Straubes einging. Straube war einer der wichtigsten Förderer von Max Reger im deutschen Musikleben und dieser verdankt Straubes Wirken einen Großteil seines Erfolges.

Nach Straubes Tod scheinen viele wichtige Parameter seines Regerspiels in Vergessenheit geraten zu sein und es entwickelte sich eine Interpretationspraxis, welche in verfälschender Weise notengetreu sein wollte. Interessanterweise hat Straube diese Tatsache vorausgeahnt wenn er sich mit folgenden Worten an Carl Boos wendet: „[...] dürfte ich in Kürze eine sogenannte mythische Erscheinung werden. Keiner weiß, wie ich Orgel gespielt habe...“.

Regers Orgelwerke wandelten sich nach dem Ende der Ära Straube zu Prüfsteinen organistischer Virtuosität.

Als besonders heikel wies sich in diesem Zusammenhang die Tempofrage aus. Regers Metronomangaben, nimmt man sie wörtlich, sind in den meisten Fällen technisch nicht zu realisieren und führen zu absurden musikalischen Ergebnissen. Die pneumatischen Trakturen der deutsch-romantischen Instrumente (Walcker, Sauer, Furtwängler & Hammer u. a.) mit ihren verlangsamten Reaktionszeiten verschärfen diesen Aspekt ebenso wie die hallige Kirchenakustik, der schnelle harmonische Rhythmus und das hohe Maß an Chromatik in Regers Werken.

Interessanterweise gibt es für die Tempofrage zahlreiche historische Zitate aus verschiedenen Quellen und das berühmteste stammt aus dem Mund des Komponisten selbst: „Junger Mann, spielens meine Sachen halt net zu schnell;... spielens alles recht ruhig, auch wanns schneller dasteht.“ [Mai 1910 anlässlich des Dortmunder Reger-Festes. Reger an den Organisten Gerard Bunk] Eine klare Aufführungsanweisung Regers für seine kryptischen Metronomisierungen fehlt (und die Frage bleibt, ob die hohen Metronomzahlen allein durch die romantisierende Glut des Schaffensrausches erzeugt wurden). Einen Lösungsansatz in dieser Frage bietet Henrico Stewen in seinem Aufsatz „The Straube Code“, in welchem er aufzeigt, dass Reger viele Jahre lang doppelte Metronomwerte („double-beat metronome markings“) verwendete. Halbe = 70 bedeutet demnach: Viertel = 70, aber auf Halben empfunden. Somit enthält nach Stewen die Metronomangabe bei Reger zwei Informationen: Das Tempo und den Notenwert, welcher zur hauptsächlichen Orientierung dienen soll. Diese Annahme bestätigt sich insbesondere dadurch, dass in den Straube - Ausgaben von Regers Orgelwerken beinahe sämtliche Metronomangaben ungefähr die Hälfte von Regers Werten betragen. Wäre es damals so gewesen, dass Regers Metronomangaben von den damaligen Organisten entgegen Straubes Deutung wörtlich genommen wurden und nicht als verdoppelte Werte (double-beat metronome markings), dann ist es schon sehr verwunderlich, dass die Ausgaben der Orgelwerke Karl Straubes in dieser Hinsicht keinerlei Reaktion weder bei Schülern noch Musikkritikern zeitigten.

In einer Kritik zu einer Straube Aufführung der Inferno Phantasie von Reger bemerkt der Rezensent

Rudolf Louis: „Von der großen Symphonischen Phantasie und Fuge op. 57 ist vor allem zu sagen, dass sie [...] ungleich klarer und deutlicher herausgekommen ist [...]. Hier feierte Straubes Virtuosität ihren größten Triumph. Gewiss spielte er nicht alles im richtigen Tempo (oder genauer gesagt: nicht im v o r g e s c h r i e b e n e n Tempo; denn Regers bekannte Vorliebe für kleine Notenwerte mag oft irreführend sein und die wahren Intentionen des Komponisten verfälschen) [...] Aber was er bot, war eine ganz erstaunliche Leistung.“

Über Straubes Aufführung von op. 127 schreibt Paul Riesenfeld von „[...] 40 Minuten Experimentalmusik [...]“ und weist auch hier (op.127 wird heutzutage in durchschnittlich 30 Minuten interpretiert) auf ein ruhiges Tempo hin.

Ein weiterer Beweis liegt in den Metronomisierungen Karl Straubes für Regers BACH Phantasie op. 46 in einem Brief an den Organisten Walter Fischer. Hier benutzt Straube selbst doppelte Werte und gibt damit Tempi an, die technisch kaum noch realisierbar sind. Dass es sich hier aber nicht um Anweisungen zu höchster Geschwindigkeit sondern doppelte Werte und damit relativ ruhige Tempi handelt, wird durch Äußerungen von Walter Fischer indirekt bestätigt. In seiner Vorlesung bei der Generalversammlung westfälischer Organisten im Jahre 1910 sagt er: „Ein richtig gewähltes Grundtempo ist natürlich für die rhythmisch-fesselnde Wiedergabe von größter Bedeutung. Wenn wir daraufhin einmal Regers Werke betrachten, so kommen wir bald auf einen Kardinalfehler beim Reger-Spiel: auf den allzu schnell gewählter Tempi. In diesen Fehler verfällt fast jeder, der anfängt, Reger zu studieren. [...] Ich unterhielt mich einmal mit Karl Straube über die C-Dur-Fuge aus den „Monologen“. Straube verwandelte [hier] mit einem Bleistift das 'II. Manual' in 'III. Manual', dass 'mf' in ein 'pp' und das 'con moto' in ein 'moderato molto' . Gewiss gibt es Stellen bei Reger, die gar nicht schnell genug gespielt werden können (z.B. die Tonleiterpassagen in der B-A-C-H-Phantasie), wo aber das polyphone Geflecht der Stimmen verzweigter und reichhaltiger wird, da heißt die Regel: lieber zu langsam als zu schnell.“ Walter Fischer bezieht sich hier direkt auf Straube, den er an anderer Stelle als denjenigen bezeichnet, der „[...] Regers Orgelmusik nicht nur einführte, sondern durch seine unübertreffliche Kunst auch gleich ein Höhenmaß schuf, an welchem die Interpretation Regerscher Orgelkunstwerke gemessen werden kann.“ (Walter Fischer, 'Max Reger als Orgelkomponist', Allgemeine Musik-Zeitung, 11.-18. August 1905)

Anscheinend traten also zur Zeit von Reger und Straube Metronomangaben in zweifacher Form auf. Als wörtlich gemeinte Form und in der „Reger“-Form doppelter Werte (Eine Tradition übrigens, die sich auch bei anderen Komponisten findet. Ausnahmen finden sich in Regers Spätwerk). Interessanterweise schien diese Tatsache den damaligen Spielern allgemein bekannt und keiner besonderen Erwähnung wert zu sein. Weder von Reger, noch Straube, noch einem Straube-Schüler gibt es irgendeinen Hinweis auf die Praxis doppelter Metronomwerte.

Ein weiteres Indiz für die damalige Tempoauffassung um Straube bilden Äußerungen der Straube-Schüler über Karl Straube als Lehrer und Spieler. Immer wieder wird betont, dass Straube seine Schüler ausdrücklich nicht zu Virtuosen erziehen wollte (was er bei wörtlich genommenen Metronomangaben sicher getan hätte). Friedrich Högner schreibt: „So hart der Erzieher Straube im Unterricht sein konnte, ich habe in keiner einzigen Unterrichtsstunde das Gefühl gehabt, zum 'Virtuosen' erzogen zu werden.“ Wolfgang Semrau schreibt in seinem Aufsatz „Mein Orgellehrer“: „Da ich damals dazu neigte, schnelle Tempi zu überziehen, ließ Straube mich Es-Dur-Präludium und Fuge von Bach in einem ganz besonders langsamen Tempo spielen.“

Des Weiteren muss man bedenken, dass Karl Straube in einer Zeit als Organist groß wurde, in der die virtuoson Fähigkeiten der Organistenzunft nicht sehr weit entwickelt waren. Friedrich Högner schreibt: „Man muss wissen, wie es vor Straube mit der deutschen Orgelkunst aussah. Joseph Rheinberger, zu seiner Zeit der berühmteste Orgellehrer Deutschlands, hielt die Bachschen Orgeltriosonaten für unspielbar. Wer die d-moll Toccata, heute ein Prüfungsstück technisch halbwegs entwickelter B-Organisten, spielen konnte, galt als großer Orgelvirtuose! Als Max Reger schon ein in der Musikwelt vielgenannter Mann war, galten seine Orgelwerke weithin als nicht ausführbar.“ (Friedrich Högner, „Karl Straube, der Orgelvirtuose“ in „Karl Straube – Wirken und Wirkung“ Christoph und Ingrid Held [Hrsg.]

Neben diesen Hinweisen aus dem Umfeld von Straube gibt es zwei wichtige Tondokumente von

Reger selbst. Es sind die Aufnahmen, die er als Pianist und Organist für die Firma Welte einspielte. Die Aufnahme von Max Reger an einer Welte Orgel wurden als LP veröffentlicht [von Columbia und EMI], die Aufnahmen von ihm als Pianisten wurden von TACET vor einigen Jahren als CD neu herausgegeben. Die Tatsache, dass Max Reger überhaupt Welte-Rollen eingespielt hat, zeigt, wie sehr er als Interpret geschätzt wurde. Die Herstellung der Rollen war aufwendig und die Firma Welte-Mignon verfolgte keine musikwissenschaftlichen, sondern kommerzielle Interessen. Die Rollen (insbesondere für Klavier) sollten sich gut verkaufen lassen und in den Salons der „high society“ gespielt werden.

Die Aufnahme der Welte-Orgel für EMI ist in klanglicher Hinsicht nicht überzeugend und die Limitierung des relativ kleinen Instrumentes erlaubt nur vorsichtige Rückschlüsse auf Max Regers Vorstellung von der klanglichen Realisierung seiner Werke. In Fragen des Tempos sind sie jedoch eindeutig: Alle Werke sind sehr ruhig gespielt. In Hinblick auf die Orgelaufnahmen Max Regers bleibt allerdings ein Restzweifel, wie authentisch das Tempo der Rollen für die Wiedergabe eingestellt wurde. Gerade diese Justierung gilt als besonders heikel. Interessanterweise schrieb aber Hans Klotz (ein Straube Schüler) in seinen „liner-notes“ für diese LP: „Reger spielt durchweg bedeutend langsamer als er es selbst vorschreibt. [...] Solche authentischen Hinweise für die moderne Regerinterpretation sind für uns ebenso wertvoll wie die Andacht und die Innerlichkeit, die von Regers Spiel [...] ausgeht.“ Die Frage nach der Tempojustierung der Welte-Rollen stellt sich kaum noch bei der Aufnahme eingespielter Klavierrollen von Max Reger durch die Firma TACET. Die Firma weist besonders darauf hin, dass in diesem Fall die Rollen durch einen Welte-Experten genauestens justiert wurden; zugegebenermaßen ist auch dies keine Garantie für ein authentisches Tempo. Auch hier jedoch spielt Reger kein einziges seiner Werke auch nur annähernd in dem v o r g e s c h r i e b e n e n Tempo. Und auch sein Umgang mit Dynamik stellt sich als wesentlich gemäßigter heraus, als sein Notentext vorgibt.

Hierzu passt wiederum ein Zitat von Karl Straube über Reger als Interpret eigener Werke: „Die Schwierigkeiten, die sich eröffnen, beruhen in den Vortragszeichen, die Reger dem Notenbilde seiner Werke mit auf dem Weg in die Öffentlichkeit aufpackte. Durch eine Überfülle von dynamischen und agogischen Bezeichnungen versuchte er seine eigene Auffassung klar darzulegen. Es sind nicht nur die Orgelwerke, sondern auch das wunderbare d-moll-Streichquartett, die Sinfonietta und G-Dur-Serenade, das Violinkonzert und die Hillervariationen leiden unter der gleichen Belastung, die mehr oder minder das Gegenteil von dem bewirkte, was Reger zu erreichen wünschte. Erst als er selber [...] die C-Dur-Violin-Klaviersonate [...] zur Aufführung brachte, erkannten die einfühlungsfähigsten der anwesenden Musiker, mit welcher Feinheit des Empfindens, die drohenden ffff und pppp unter den Händen des Komponisten gelöst und durchgeistigt wurden [...]. Vor allem war es eine Übergangsdynamik, die zur Anwendung kam, ferner wurden die Zeitmaße im Gegensatz zu den übertriebenen Metronom-Angaben überraschend gemäßigt und ausgeglichen durchgehalten. (Brief Karl Straubes an Oskar Söhnngen, Leipzig den 15. November 1946)

Nach diesen Ausführungen über die Tempofrage bei Regers Orgelwerken möchte ich noch einige Hinweise auf die Problematik der dynamischen Gestaltung bzw. der Registrierung geben.

Karl Straube war dafür bekannt, dass er bei seinen eigenen Konzerten nach Möglichkeit alles selber registrierte und manchmal bis zu einer Woche vor dem Konzert anreiste um dies zu realisieren. Dasselbe verlangte er auch von seinen Schülern: „In Prüfungen verlangte er, dass der Spieler sämtliche Registrierungen selbst ausführte und nicht nur Schweller, Crescendowalze und Kombinationsknöpfe bediente.“ [Heinz Wunderlich, „Karl Straube der Orgelvirtuose“ in „Karl Straube-Wirken und Wirkung“ von Christoph und Ingrid Held (Hrsg.)] und „Großen Wert legte er darauf, dass wir – wenn es irgend möglich war – selbst registrierten, um weitgehend von Registranten unabhängig zu sein.“ [Wolfgang Semrau, „Mein Orgellehrer“ ebenda]

Seine Registrierprinzipien beruhten – dies lässt sich unter anderem Anhand von Noten seines amerikanischen Schülers George Lillich nachweisen – insbesondere auf den Einsatz der Walze in Kombination mit häufigen Manualwechseln und dem Einsatz fester und freier Kombinationen.

Die Bedeutung der Walze für die Regerinterpretation wird durch den Straube Schüler Karl Matthaei

belegt: „Mit der Walze nun lässt sich zweifellos ein crescendo oder diminuendo feiner abstimmen; so wird eine sorgfältig abgewogene „Übergangsdynamik“, wie sie vor allem bei vielen Orgelwerken Max Regers nicht umgangen werden darf, mit ihrer Hilfe ungehindert bewerkstelligt. [Karl Matthaei, vom Orgelspiel].

Wie wichtig Straube der Einsatz von freien Kombinationen ist, ist anhand seiner Reger Ausgaben zu belegen. Hier wird von freien Kombinationen (sogar in der „neobarocken“ Ausgabe von „Ein feste Burg ist unser Gott“ rechnet er mit diesen erst seit der Romantik existierenden Spielhilfen) reichlich Gebrauch gemacht.

Die Bedeutung von freien Kombinationen wird weiterhin belegt durch die Umbauten der Walcker Orgel im Leipziger Konservatorium im Jahre 1909 durch die Firma Sauer. Im Zuge des von Straube begleiteten Umbaus erhielt die Orgel 6 freie Kombinationen – normalerweise baute Sauer selbst in großen Instrumenten nicht mehr als 3 freie Kombinationen ein. Karl Matthaei schreibt über freie Kombinationen: „In der heutigen [...] Registrierpraxis verkörpern die weiter oben besprochenen Koppeln und die uns jetzt interessierenden freien Kombinationen Hilfszüge e r s t e r

O r d n u n g.“ [Karl Matthaei, Vom Orgelspiel]

Walter Fischer schreibt über Straubes Registrierkunst: „Darum heißt das Leitwort für Reger-Registrierkunst: Einfachheit. Wir haben dies an dem Spiel des ausgezeichneten Leipziger Professors Karl Straube bewundert. Wie einfach und groß war da alles angelegt! - wie völlig frei von jeder Effekthascherei und sogenannten Registrierkunststückchen. [...] Nur der Organist, der allen klanglichen Zauber seines Instruments unterordnet unter den höheren Gesichtspunkt des musikalischen Gedankens, nur der ist imstande, Reger zu spielen und nur der wird sich in der Registerauswahl auch schnell und leicht zurechtfinden. Denn im Grunde genommen ist Regers Registrierung sehr einfach.[...]“ [Walter Fischer, Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers].

Auch wenn Straubes Ausgabe der „Ein feste Burg“-Fantasie ein Versuch ist, Reger an die Bedingungen der Orgelbewegung und damit auch an Terrassendynamik anzupassen, darf diese Einfachheit in der Wahl der Registrierungen nicht darüber hinweg täuschen, dass Straubes Spiel von der Kritik als besonders farbig und sein Umgang mit Registrierungen ein besonders beachteter Aspekt seiner Kunst war. Im Ergebnis nutzte Straube mit Sicherheit die breite Farbpalette der deutsch-romantischen Instrumente voll aus. Den Weg dahin löste er jedoch durch größtmögliche Praktikabilität.

Eine Annäherung an die Registrierpraxis von Karl Straube ermöglichen die Instrumente der Firma Furtwängler & Hammer. In Niedersachsen sind in den Kirchen in St. Nicolai zu Lüneburg sowie im Dom zu Verden hervorragende Instrumente erhalten geblieben. Die Möglichkeiten beider Orgeln sind recht unterschiedlich, bestimmte Prinzipien jedoch sind ähnlich und lassen sich allgemein formulieren. So ist es möglich, durch eine geschickte Kombination von Handregistern, Walze, festen Kombinationen (in Verden auch 2 freien Kombinationen) und Koppeln eine überzeugende Regerinterpretation zu vollbringen, ohne auf Registranten angewiesen zu sein. Die besondere Art der dynamischen Abstufungen in den drei Manualen helfen in diesem Zusammenhang. Zieht man in allen drei Manualen sämtliche 8' – Register (in Lüneburg evtl. ohne Quintatön im II. Manual), so erklingt auf allen drei Manualen eine sehr ähnliche Grundfarbe in drei dynamischen Abstufungen vom I. über II. zum III. und damit leisesten Manual. Durch den Einsatz der Manualkoppeln kann dieser Effekt noch verstärkt werden. Zieht man in den einzelnen Manualen das 4' – Principalregister dazu, so erhält man eine weitere, klar wahrnehmbare dynamische Verstärkung. Diese kann wiederum durch den Einsatz von Koppeln modifiziert werden. Diese Besonderheit der dynamischen Funktion von Oktave 4' (oder Fugara 4') tritt schon in der Beschreibung eines „deutsch-romantischen“ Crescendos von Hugo Riemann klar zu Tage: „Um zuerst von den Manualstimmen zu sprechen, so kann eine schwache Flötenstimme 8' zuerst durch Hinzufügung von einer, zwei oder drei sanften Flötenstimmen, und zwar ebenfalls zu 8' allmählich verstärkt werden. Erst dann würde Principal 8', dann Oktave 4', dann Bourdon oder Gedackt 16' hinzutreten. Eine weitere Verstärkung bringt eine Quinte 2 2/3 (zu Principal 8' gehörig), dann eine 8' Zungenstimme, dann eine Oktave 2', alles womöglich noch im Anschluss an noch weitere zwischen eingefügte 8' und

auch 4' Flötenstimmen. Endlich kann dann eine Mixtur, dann Principal 16' und Trompete 16' nebst den übrigen zur Verfügung stehenden Stimmen hinzutreten.“ [Hugo Riemann, „Katechismus der Orgel“ 1888]

Aus Straubes Ausgaben von Regers Orgelwerken und Anhand der Eintragungen in den Orgelnoten seines Schülers George Lillich tritt klar hervor, dass Straube einen sehr differenzierten Einsatz von Manualverteilungen praktizierte.

Eine häufig verwendete Technik der Manualverteilung lässt sich sowohl Anhand von Regers Notentext als auch Straubes Ausgaben bzw. Angaben in den Noten seines Schülers George Lillich rekonstruieren – wobei Straube diese Technik noch verfeinerter einsetzte. Es geht darum, ein Crescendo dadurch auszdifferenzieren, indem man z.B. mit beiden Händen auf Manual II beginnt, dann mit der linken zuerst auf Manual I wechselt und dann erst im weiteren Schritt auch mit der rechten Hand. Auf diese Weise lässt sich auf einer dreimanualigen Orgel ohne Registerwechsel ein Crescendo folgendermaßen ausdifferenzieren:

1. R.H. und L.H. auf Man. III
2. L.H. auf Man. II und R.H. auf Man. III
3. L.H. und R.H. auf Man. II
4. L.H. auf Man. I und R.H. auf Man II
5. L.H. und R.H. auf Man. I

Wenn man für dieses Vorgehen an den beschriebenen Furtwängler & Hammer Orgeln in allen Manualen sämtliche 8-Füße zieht und alle Manuale koppelt, erhält man ein farblich homogenes aber dynamisch fein differenziertes Crescendo. Zieht man nach Schritt 5 im eben gegebenen Beispiel die 4'-Principalregister (s.o. Hugo Riemann), kann man die 5 Schritte der Manualverteilungen ein weiteres Mal durchlaufen. Auf diese Art würde man mit dem Hinzuziehen von nur drei Registern (es können dank sämtlicher gezogener Manualkoppeln natürlich auch nur die 4'-Principale von Man III und Man II sein, bzw. sogar nur von Man III) bereits ein auf 10 Teilschritte ausdifferenziertes Crescendo erhalten. Wieweit das Crescendo dann noch dem o.g. Riemannschen Beispiel folgend weitergeführt wird, bleibt jedem Spieler überlassen.

Ein Crescendo (natürlich auch ein Diminuendo in umgekehrter Richtung) auf diese Weise auszuführen ist besonders dann praktisch, wenn beide Füße durch virtuose Passagen „gefesselt“ sind und den Crescendo-Tritt bzw. die Walze nicht bedienen können. Eine Zuhilfenahme eines Assistenten in diesem speziellen Fall wird unnötig und ich halte das in diesem Zusammenhang auch für recht unwahrscheinlich für die Straube Zeit. Bedenkt man zum einen, dass Straube nach Möglichkeit alles alleine registrierte und zum anderen, dass das Verhältnis z.B. zu seinen Studenten zwar freundschaftlich aber auch distanziert war so wirkt die Vorstellung, dass Straube neben sich auf der Orgelbank einen Assistenten gestattete, der den Crescendo-Tritt bzw. die Walze bedient doch einigermaßen grotesk.

Einen weiteren Hinweis in diesem Zusammenhang liefern die Crescendi in der BACH Fantasie. Reger schreibt hier zum einen ganz allgemein „sempre crescendo“, aber macht zum anderen auch ganz konkrete Angaben über den Einsatz von Koppeln (insbesondere Pedalkoppeln) zur dynamischen Steigerung. Interessanterweise enthalten die großen Orgelwerke der Schaffensperiode zwischen op. 27 und op. 57 relativ detaillierte Hinweise auf den Gebrauch von Koppeln. Für eben diese Schaffensperiode ist ein direkter Einfluss Straubes auf die Produktion von Reger nachweisbar und es liegt die Vermutung nahe, dass Straubes Registrierpraxis einen direkten Einfluss auf den Regerschen Notentext dieser Zeit hatte. Die BACH Fantasie fällt eben in diese Kategorie und der oben beschriebene Einsatz von Manualverteilungen und Koppeln wird von Regers Notentext exemplarisch vollzogen. Dies lässt sich z.B. anhand des folgenden Crescendos nachweisen (Takt 12 bis 19 der Fantasie):

1. R.H. auf Man. III und L.H. auf Man. II
2. R.H. und L.H. auf Man. II

3. Hinzufügen von Ped. Koppel an III
4. Hinzufügen von Man. Koppel II – III
5. R.H. auf Man. II und L.H. auf Man. I
6. Hinzufügen von Ped. Koppel an II
7. R.H. und L.H. auf Man. I
8. Hinzufügen von Ped. Koppel an I

Der praktische Versuch an Furtwängler & Hammer Instrumenten bestätigt, dass selbst bei gleichbleibender Manualregistrierung das Hinzuschalten der Pedalkoppeln (Ped. - III / Ped. - II / Ped. - I) zusammen mit einem geschickten Wechsel der Manualverteilung ein homogenes Crescendo ergibt, ohne dass die Balance in allzu große Gefahr gerät. Dies bleibt bei Reger oft auch dadurch gewährleistet, dass sich meist parallel zum notierten Crescendo auch die kompositorische Textur verändert (Erweiterung der Stimmanzahl, Spiel in höheren Lagen) und so auch die Manualanteile lauter werden. In dem eben beschriebenen Crescendo steigert sich gleichzeitig die Anzahl der Stimmen von 4 über 5 und 6 bis hin zu 10 im Moment des dynamischen Höhepunktes. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Frage nach dem Einsatz von Suboktav bzw. Superoktav-Koppeln. Diese sind in der Orgel in St. Nicolai in Lüneburg überhaupt nicht, in der Orgel im Verdener Dom jedoch reichlich vorhanden.

Man findet weder bei Straube noch bei Reger Hinweise zum Einsatz solcher Koppeln. Eine klare Stellungnahme lässt sich beim Straube Schüler Karl Matthaei finden:

„Das Verdoppeln der Töne in ein und demselben Register mit Hilfe der Oktavkoppel im Manual, und zwar namentlich als Ersatz fehlender Obertonfunktionen kann der wahren Werkausdeutung nur schaden. Man überlege, dass Reger vielfach und mancherorts durch förmlich überhäufte, ausgeschriebene Oktavgänge eine vermehrte thematische Durchzeichnung und damit gesteigerte klangliche Ausgiebigkeit schon an sich schon anstrebt. Da benimmt sich eine obendrein künstlich herbeigeführte Oktavverdoppelung als sinnlos beschwerende Überfülle.“ [Karl Matthaei, Vom Orgelspiel]

Ein letztes Zitat aus einem Brief von Karl Straube an Hans Klotz aus dem Jahre 1944 fasst die verschiedenen Faktoren Tempo und Dynamik (Registrierungen) prägnant zusammen: „[...]Die in sich ruhende Einheit des Ganzen muß bewahrt bleiben. Das gleiche gilt für die wechselnden Zeitmaße, die untereinander ausgeglichen werden müssen und nie ins Extreme verfallen dürfen. Reger hat in allen Vortragsangaben, dynamisch wie agogisch, sich einer solchen Unmäßigkeit hingegeben, dass seine Angaben bei nicht denkenden Menschen mehr Verwirrung als Klarheit geschaffen haben. Das, was er erreichen wollte mit seinen Adagissimi, Vivacissimi, molto agitato, piu molto agitato, Andante (quasi Allegro Vivace), stets nie hervortretend, mit der ganzen Skala von pppp bis ffff, ist ein seelisch bewegter Vortrag. Die Anwendung von FD-Zug-Geschwindigkeiten im Zeitmaß oder Hochdruck von Sirenengeheul ist ein Verbrechen gegen seine Kunst. Das gleiche gilt von dem Gegenteil an Schneckenlangsamkeit und nicht mehr zu hörendem Gesäusel [....]“