

## Werk

**Titel:** Max Reger

**Autor:** Hehemann, Max

**Ort:** Berlin ; Leipzig

**Jahr:** 1905

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X\\_004\\_04\\_16](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_004_04_16) | LOG\_0084

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)



SB

**D**er „Fall Reger“ stellt sich aufs neue zur Diskussion. Vernehmlicher noch wie bisher pocht Reger in diesem Winter an die Tore der Konzertsäle und steht mit zwei neuen Schöpfungen, einer Sinfonietta und einem Werk für Chor und Orchester auf dem Plan. Zum ersten Male verlässt damit, kleinere Arbeiten abgerechnet, der meistumstrittene unserer modernen Tondichter den Kreis der von ihm bisher so emsig gepflegten Orgel- und Kammermusik.

Max Reger ein Tondichter? Schon bei diesem Worte scheiden sich die Meinungen über ihn. Ist er ein Dichter und nicht ein blosser Formenkünstler und Mathematiker im Reiche der seelenvollsten aller Künste? Ein Künster aus dem Wunderland eines reichen Innenlebens, oder nur ein Könnler und ein Finder neuer technischer Möglichkeiten, wie es wenige gegeben? Das Ja auf diese Frage lautet bei den einen so überzeugt, wie bei den andern das Nein. Wohl lohnt es sich da zu sehen, wie dieser Mann und seine Kunst erwachsen, um so die Antwort zu gewinnen. Eine kritische Würdigung im einzelnen kann dabei nicht in meiner Absicht liegen, sondern nur der Versuch, die gesamte Erscheinung als solche verstehen zu lernen.

Siegreich war, nachdem die klassische Kunst ihre Mission erfüllt, eine neue vorangeschritten, die im Gegensatz zu den Stilprinzipien der alten ihre Werke schuf und heute wohl auf der Höhe ihrer Geltung steht. An ein Dreigestirn knüpft wie bei den Klassikern ihre Entwicklung; die Namen Berlioz, Liszt und Wagner — so verschieden auch in den Zielen ihre Träger — umfassen den Begriff dieser neuen Kunst. Ihnen hatte die absolute Musik nur einen grossen modernen Vertreter entgegenzustellen: Johannes Brahms, den Walter eines grossen Erbes. Er bannte in alte Formen, was durch ihn und auf diese Weise der Zeit noch auszusprechen geblieben. Sieger zu sein wie jene, und der Musik seiner Tage die bestimmende Richtung zu geben, war ihm nicht vergönnt. Die Zeit musste ein anderes zur Reife bringen, dem sie darum auch unter dem Nachwuchs



der Meister die stärkeren Individualitäten verlieh. So steht denn Brahms als Mittler zwischen einer grossen Vergangenheit und einer Kunst, die auf jener aufbauend, eine Renaissance heraufführen muss. Denn auch der modernen Tonkunst wird widerfahren, was der klassischen geschah: sie muss sich ausgeben, der kräftigen Keime und damit der Notwendigkeit der Vorherrschaft entbehren, wenn sie ihr Grösstes hervorgebracht hat. Sollte dieser Höhepunkt nicht gar schon erreicht sein?

Wo fast alles zu Wagner betete und auf Liszt und Berlioz schwur, was in jugendlichem Feuer Frau Musika zu dienen beschloss, und Richard Strauss die befreiende Wandlung von Brahmscher Gefolgschaft zu sich selber durchlebte, wuchs im bayrischen Städtchen Weiden, fern von dem grossen musikalischen Weltgetriebe, aus dem die übrige junge Generation ihre Nahrung sog, ein junger Mann bei Bach, Beethoven und — Liszt auf. Nicht bei Liszt, dem Vater der symphonischen Dichtung, sondern bei jenem, dem wir das machtvolle Opus über BACH für die Orgel verdanken. Am Klavier und auf der Orgelbank lernte er Bach selbst verehren, verstehen und inbrünstig lieben, in Beethoven aber den grössten Beseeler und Logiker jener symphonischen Form, der Liszt in so bewundernswerter Weise einen andern Inhalt angepasste neue entgegengestellt hatte. Zu dem Strom der Entwicklung, dem Deutschlands hoffnungsvollste Talente folgten, zog ihn sein Herz nicht, und der zwingende Zauber, den Richard Wagner auf seine Generation ausübte, verfehlte an ihm seine Wirkung. Die Orgel im geheimnisvollen Dämmerlicht der Kirche fesselte ihn mehr wie das Wunderwerk des Dramas. Er musste sich vom Herzen singen, was in ihm lebte, doch in Gestalten gab sich ihm das nicht kund, es formte sich zu Fugen und Phantasieen. Und doch hat Richard Wagner dem seiner Kunst absolut fremd gegenüberstehenden jugendlichen Manne die Entscheidung fürs Leben gegeben: nach einem Besuche der Bayreuther Spiele beschloss Max Reger Musiker zu werden.

Wem anders unter den Zeitgenossen hätte er wohl anhängen können, als Johannes Brahms, der seiner Gefolgschaft nun ebenso gefährlich war, wie Richard Wagner der seinen? Gefährlicher sogar vielleicht, weil seine Kunst nicht nach vorwärts wies, und er als Ausklang einer grossen Epoche nicht solche reichen Talente hinter sich haben konnte, wie sie auf der andern Seite standen. Wer durch Brahms ging, musste eher an seiner Selbständigkeit Schaden leiden, weil dieser Kunst die zwingende Idee der Zeit fehlte, die eben ein anderes zur Reife zu bringen hatte. Wer aber Persönlichkeit genug war, um sich durchzuringen, musste gerade bei Brahms Unendliches gewinnen, weil er sich hier eine alte musikalische Kultur zu eigen machte und doch den Zusammenhang mit dem modernen Leben nicht zu verlieren brauchte, weil ja auch Brahms durchaus ein Kind seiner Zeit



war. Zwei Künstler sind diesen Weg zu ihrem Heil geschritten; die beiden Antipoden unseres symphonischen Schaffens: Richard Strauss und Max Reger. Ohne Brahms nicht denkbar, sind sie zu eigenen Charakteren geworden.

Strauss ging einen Siegerpfad, denn er war berufen, auszusprechen, was zur Entscheidung drängte und wonach die Zeit verlangte. Man erkannte ihn frühzeitig und hörte auf ihn. Anderes widerfuhr dem zehn Jahre jüngeren Reger. Auf ihn wartete man nicht, denn noch gab es andere Fragen zu lösen, und so ward Dulden und Ausharren im stillen, bitteren Kampf um seine Lebensbestimmung sein Los.

In Hugo Riemann erwuchs ihm zum Glück ein verständnisvoller Lehrer und Förderer. Mit unheimlicher Fruchtbarkeit schaffte Reger und rang um Anerkennung und Geltung. Doch vergebens. Nur wenige hörten auf ihn, aber unbeirrt schrieb er weiter, und selbst eine schwere Krankheit und die ärztliche Voraussage eines in wenigen Monaten drohenden Todes vermochten den musikalischen Drang nicht zu unterbinden. Seine komplizierte Natur musste sich entladen. Für ihn, der als Knabe schon den Johann Sebastian zum Vertrauten besaß, hatten die Künste des Satzes keine Schrecken, und immer freier wurde aus Bach heraus seine Harmonik. Doch er stand noch im Brahmsschen Banne, seine persönliche Note im Fühlen war oft nicht leicht zu erkennen, und so nahm man denn seine kolossale Technik nebst der scheinbar willkürlichen Harmonik und der staunenswerten Fruchtbarkeit als Signatur seines Schaffens. Dass alle diese Eigenschaften eine natürliche Folge seines Empfindens, erkannten nur ein paar Musiker. Und diese sassen meist auf Orgelbänken. Wie konnten wohl sie ihm allgemeine Geltung schaffen in einer Epoche, die so ganz vom Orchester beherrscht ist? Ein unpraktischer Musiker, der in solchen Zeitläuften für die Orgel schreibt und sich auf sie verlässt!

Dass aber Reger sich der Orgel zuwandte, war kein Zufall, sondern Ausfluss seiner Natur. Ihre Kompliziertheit drängte ihn dazu, und so fusst denn Regers Kunst gleich der Bachschen ganz auf diesem Instrument, während unsere moderne durchaus dem Orchester entwachsen ist. In diesem erblühte der thematische Stil mit allen Feinheiten der psychologischen Variation, der Orgel aber frommt die strenge Polyphonie. Individuelles zu geben, ist sie nicht berufen, denn das Typische ist ihr eigenstes Feld. Was uns alle bewegt, spricht sie aus, und nie kann sie so zur Offenbarung eines Einzelcharakters werden wie das Orchester unserer Tage. Wer aber verlangte in einer Epoche des Subjektivismus, wo ein Richard Strauss sich in der Schilderung von Individualitäten wie Macbeth, Don Juan, Till Eulenspiegel, Zarathustra, Don Quixote und sich selbst (Heldenleben und Sinfonia domestica), ausleben musste, in einer Zeit, die solcher Werke bedurfte,



nach einem Komponisten, der sich in Choralphantasieen erging und Fugen baute?

Die Tage höchsten Triumphes der Orchesterkunst mussten naturgemäss solche voll ebenso schwerer Verkennung eines Mannes sein, dessen Schaffen seinen Schwerpunkt in Werken für Orgel fand.

Je weitere Gebiete aber Reger seinem Mitteilungsbedürfnis entsprechend im Laufe der Entwicklung betrat, desto mehr lernte man auf seine Stimme horchen. Seine Schöpfungen für Kammermusik liessen schon grössere Kreise empfinden, dass auch bei ihm eine durchaus individuelle moderne Natur sich ausspreche, und dass allerpersönlichster, dem Fühlen unserer Zeit entfloßener Inhalt sich hier mitteile, ohne dass es der Anlehnung an ein Programm bedurfte. Es zeigte sich sogar, dass eine Fuge zur Wiedergabe durchaus persönlicher Empfindungen sich als ein ebenso geeignetes Mittel erweisen könne wie die spekulative psychologische Variation eines Tonsymbols. Diese Erkenntnis traf zusammen mit der weiteren, dass das Programm allein in der Musik noch nicht selig mache, und der musikalische Strom bei unseren Programm-Musikern im allgemeinen ziemlich dünn geworden sei. Es war nur eine selbstverständliche Folge so mancher Ergebnisse der letzten Jahre, dass nach all den Experimenten in literarischer Musik die Achtung vor einer Kunst stieg, die keinen weiteren Ehrgeiz hat, als den, „musikalisch“ zu sein.

Der Gegensatz war damit gegeben, und der Name Regers wurde selbst zum Programm. Auf der einen Seite kämpft um ihn, wer von ihm ein Neues, eine weitere Entwicklung unserer Kunst erwartet, auf der andern, wer in Regers Zurückgreifen auf die alten Formen nur einen Rückschritt sieht und ihre Belebung in modernem Sinne nicht für möglich hält. Es liegt auf der Hand, dass man dort den Inhalt und eine Wiedergeburt der alten Formen im Sinne unserer Zeit sucht, hier aber vor allem die in diesen souverän schaltende fabelhafte Technik sieht. Sehen wir darum näher zu.

Ein weiter Überblick lässt uns zunächst erkennen, dass Regers Schaffen zugleich auch sein Leben ist. Seine Schicksale spiegeln sich in seiner Musik, und aus seinem Leben gewinnen wir für vieles den Schlüssel, begreifen wir, weshalb er manchmal gerade so und nicht anders geschrieben, und warum so manches scheinbar unvermittelt nebeneinander steht, was sich nachher zwanglos in den grossen Zug seiner Entwicklung einreihet. Reger ist eine Natur, der, wie einstens Schubert, alles zur Musik wird, die ihr ganzes Erleben in Musik gewissermassen ausschütten muss, um sich von ihm zu befreien. Wie Schumann in manchen Schubertschen Impromptus verkappte Schneiderrechnungen erkennen wollte, so kann man in Regers ungeheuer reicher Produktion alle Spiegelungen einer Natur erblicken, die man zu den kompliziertesten unserer Zeit rechnen muss. Neben



einer Empfindungstiefe, die an Abgründe führt und dann wieder die seligsten Schauer christlicher Mystik offenbart, finden wir eine herzwinnende Innigkeit und eine leidenschaftliche Glut, die doch das Letzte nicht auszusprechen wagt und es profanen Blicken nicht preisgibt. Dazu eine echte Weltfreudigkeit, die das Leben dem Leben zum Trotz bejaht, sich, tausendmal niedergeschlagen, ebenso oft wieder erhebt und den Feind mit bitterem Hohn überschüttet, einem Hohn, der zur hahnebüchernen Grobheit werden kann. Eine Natur, die es blutig ernst mit sich nimmt und darum im Kampfe auch blutige, schmerzvolle Wunden erleidet. Neben dem Grössten und Erhabensten blüht bei diesem Sichausleben in Musik natürlich den leicht wechselnden Stimmungen entsprechend auch das Leichte und Anmutige. Es wächst als ein Produkt der Stunde neben den Schöpfungen, die in Monaten langsam heranreifen. Ob man aus diesem Sichpreisgeben an den Dämon des Innern Reger einen Vorwurf machen soll, lässt sich nach zwei Seiten beantworten. Man kann sich dieses wahllosen Reichtums freuen oder dem Komponisten eine grössere Konzentration zur höchsten Anspannung aller Kräfte auf das Grosse wünschen. Denn vielleicht gibt auch eine solch reiche Natur nicht ungestraft ohn' Unterlass. Möglich, dass ein gewaltiger, alle Kräfte der Seele bezwingender Vorwurf einmal alle ihre Stimmen auf ein einziges grosses Ganze vereint. Regers innere Wandlung lässt dies ja als nicht ausgeschlossen erscheinen.

Lassen wir nun seine Werke an uns vorüberziehen, so werden wir deutlich seine Geschichte aus ihnen herauslesen, denn wie schon angedeutet, gibt es nicht leicht einen subjektiveren Künstler als ihn, der sein Leben so zum Tonbild gestaltet, dem es fast von selbst zum Tonbild wird. Da sehen wir denn zunächst das hoffnungsfreudige Beginnen im Schatten von Bach und Brahms, auch in einer ganzen Reihe von Werken, die eigentlich mehr ein Fertigwerden mit den Hilfsmitteln seiner Kunst und ein Losringen zur Selbständigkeit als poetische Kunstwerke bedeuten. Dann das Versenken in die mystischen Vorstellungen der christlichen Kirchen, namentlich in den Choralphantasieen, und die Einwirkungen des Verkanntseins, die zu den Offenbarungen der Bachphantasie und Fuge (op. 46) und der Infernophantasie und Fuge (op. 57) führten und sich auch in den sechs Burlesken (op. 58) Luft machten, bis Reger schliesslich dem „tintenklecksenden Säkulum“ hohnlachend die Sonate op. 72 vor die Füsse warf. Um dieses op. 72, den Wendepunkt seines Schaffens, gruppieren sich dann die tiefen Werke aus einer schweren und entscheidenden Zeit, die Orgelvariationen op. 73, das Quartett op. 74, die Cellosonate op. 78 und die Klärung bringende Violinsonate op. 84, deren Umrahmung die beiden gigantischen Variationenwerke op. 81 und op. 86 bilden. Mit letzterem ist dann eine wahrhaft frohe und triumphierende Stimmung ge-

wonnen, die ihren schwärmerischen Ausklang in dem Chorwerk op. 71, dem Gesang der Verklärten, gewinnt und ihren glückstrahlenden in der Sinfonietta op. 90.

In den Choralphantasieen begegnet uns Reger als bewusster Tondichter, allerdings nicht nach Art der Programmusiker. Er stellt keine Gedankenreihen auf, zu denen er eine musikalische Parallele zu geben sich bemüht, sondern setzt nach Bachschem Vorbild die Stimmung der einzelnen Choralverse in Tonbilder um, durch die sich als *cantus firmus* die Melodie des Chorals zieht. Es sind Ausdeutungen protestantischer Choräle, und doch konnten sie nur von einem in katholischem Empfinden Erwachsenen geschrieben werden. Diese mystische, inbrünstige und farben-glühende Vorstellungskraft geht über das hinaus, was spezifisch protestantische Anschauung hervorzubringen vermag, und so erleben wir denn hier eine wunderbare Verbindung und Durchdringung zweier religiöser Ideenkreise, die diese Werke über die einseitig konfessionelle Bedeutung zu solcher von allgemein christlicher Geltung erhebt. Ein Glaubensbekenntnis und ein Gebet möchte ich die Bachphantasie und Fuge (op. 46) nennen. Der Name Bachs musste in einem Manne wie Reger ein Unendliches an Gefühlen auslösen, und das Werk ist denn auch über eine bloße Phantasie und Fuge weit hinausgewachsen. Die vier Noten BACH sind zu einem Symbol geworden, an dem sich Regers Innerstes offenbart und in die Höhe richtet. Zerrissen ist die Stimmung der Phantasie, und die Fuge bringt wohl eine Beruhigung und Hoffnung, aber keinen Frieden, nicht einmal eine Zuversicht. Denn zum Schluss klingt es in der gewaltigen Steigerung nicht wie ein Triumph, sondern wie ein krampfhaftes Anklammern des Jüngers an seinen Meister, wie ein Ruf um Hilfe aus schwerer, schwerer Seelennot. — Doch die Hilfe blieb aus, und da entstand das vielleicht furchtbarste Stück der modernen Musik, die durch Dante's Inferno angeregte Phantasie und Fuge op. 57. Abgründe tun sich da auf, die uns mit den Schrecken ewiger Vernichtung ergreifen. Keine Tongestalt will sich da loslösen, nur zerwühlte Tonmassen und abgerissene Tonfetzen dringen zu uns, und ein kurzes, trostreicherer Bild verstärkt nur noch den Eindruck dieses Grauens. Wen dieser Schrecken in Tönen einmal ergriffen hat, der weiss um den tiefsten Sinn des Dichterworts, das diese Phantasie angeregt: dies „*Lasciate ogni speranza*“ ist ihm zum Erlebnis geworden! Friedlichere Stimmung, dem Purgatorio entsprechend, weht uns aus der Fuge an. Doch zu einer Erlösung werden wir nicht geführt. Wie hätte Reger sie auch geben können, dessen Schaffen so ganz aus seinem Leben heraus bedingt ist und von diesem niemals abstrahiert, dessen Leben und Kunst ein untrennbares Ganzes bilden?

Nur wenige Jahre braucht man zurück zu denken, um sich zu er-



innern, wie allgemein sein Schaffen noch um 1901—1903 verurteilt wurde, dass die wenigen anderslautenden Stimmen in dem grossen Chore kaum Gewicht hatten. Dies alles, und die schweren Kämpfe um Lebensberuf und Lebensglück mussten bei seiner zähen Kraftnatur zu einer Entladung besonderer Art führen. Und diese erschien eines Tages in Gestalt der Sonate op. 72 für Violine und Klavier, die boshafterweise noch die Bezeichnung „in C-dur“ führte. Niemand konnte sich entsinnen, je ein solches C-dur vor Augen und Ohren bekommen zu haben, denn diese Musik steht überall und nirgendwo; der C-dur Dreiklang kommt nur ganz vereinzelt vor und dann meist in einer Weise, dass er als Beleidigung empfunden wird. Diese Musik grenzt an Blasphemie, ist voll von grimmem Hohn und Spott, und die sehr anzüglichen Themen (e) S-C-H-A-F-E und A-F-F-E sind beinahe noch das Harmloseste daran. Und doch ist sie mit dem Herzblut geschrieben; ihrem langsamen Satze kann man sogar nicht allzuviel aus Regers Werken in bezug auf Tiefe an die Seite stellen. Nach berühmtem Muster verdiente die Sonate wohl den Beinamen von Regers „Heldenleben“. Im ersten Satze sehen wir den Helden im Kampfe mit den Widersachern, und im zweiten Satz ihn sich über diese lustig machen. Der dritte ist ein Sang aus todwundem Herzen an „des Helden Gefährtin“, und der letzte bringt die Überwindung der Feinde mit der Aussicht auf eine von Kämpfen freie Zukunft. Die direkte Fortsetzung dieser Sonate haben wir in der folgenden Violinsonate op. 84 vor uns. Ein Glück für Reger und die Kunst, dass sie nicht nur eine Fortsetzung, sondern auch eine Entwicklung zum Guten ist! Noch klingt es im ersten Satze manchmal gar böse herein, und die Verwandtschaft mit jenem op. 72 zu finden, ist nicht schwer. Doch im Scherzo wird die Stimmung schon wirklich froh, und in den Variationen des dritten Satzes rührt uns keine Klage. Zum Schlusse gibt's eine Fuge, die zwar sehr vergnügt anfängt, aber später doch ein ernsthaftes Gesicht aufsetzt. Allein das ist kein Kämpfen mehr, und Bitterkeit hat zu den letzten nicht Pate gestanden.

Ein heisses, leidenschaftlich-sehnsuchtsvolles Empfinden bildet den besonderen Einschlag im ersten Satze des d-moll Quartetts op. 74, den wir sowohl seiner überaus prägnanten Erfindung wie der ziselierten thematischen Arbeit und der grossartigen Architektonik wegen zu Regers Meisterstücken rechnen müssen. Auch hier haben wir ein Ringen vor uns, und ein oft unmutvolles dazu; gar üble Geister sind es, die da mit dem Thema





kämpfen, doch steht ihnen, wenn sie vorerst auch siegreich bleiben, in dem zweiten Thema:

1. u. 2. Viol. in Oktaven.

*espressiv. mp*

*f*

c — cis — d — cis — d — cis — d — e

F — F — Fis — A

*p*

*pp*

*sempre dimi - - - - nu - - - - endo*

c — d — d —

G —

eine solche Kraft voll innerlicher grosser Empfindung gegenüber, dass an der Überwindung alles Ungemachs nicht zu zweifeln ist. Und diese bricht sich auch Bahn. Noch ist sie im zweiten Satze mehr äusserlich, doch wird sie im dritten, dem Variationensatze, wirklich gewonnen und im vierten gibt sie sich in frohem, energisch belebtem Treiben kund. Kann man nun dem Variationensatze den Vorwurf machen, dass er bei aller Schönheit im einzelnen stilistisch nicht auf der Höhe des grandiosen ersten stehe, dass er nicht zur letzten Steigerung gediehen sei, und der psychologische Faden nicht gerade da aufhören musste, wo er abgebrochen wurde, so haben wir in den Bach- und Beethoven-Variationen op. 81 und 86 (für ein bzw. zwei Klaviere), sowie denen der schon erwähnten Sonate op. 84 Werke von bewundernswerter Disposition und Steigerung vor uns. Eine Überfülle von Musik vor uns ausbreitend, entwickeln sie sich zu einer solchen Grösse, dass zu ihrer Krönung notwendig eine andere Form herangezogen werden musste, als die sich ganz von selbst die Fuge darbot. Tiefer sind die Bachvariationen, glanzvoller die über ein Thema von Beethoven, persönlicher dem Inhalte nach die der Sonate. Von den Fugen gilt das gleiche. Stilistisch fällt vielleicht die Fuge der Sonate am meisten ins Gewicht, da sie das Gefäss zur Darstellung individuellsten Gefühlsinhaltes geworden ist, die alte Form also in der denkbar modernsten Weise wiederbelebt. Von allen aber gilt, dass sie gar nicht gemacht und gearbeitet scheinen, sondern fast den Charakter einer Improvisation tragen. Seit der Fuge in Mozarts Zauberflöten-Ouvertüre sind solche Werke nicht mehr geschrieben worden.



Ihr Mangel jeder Schwere, die man sonst mit dem Gedanken an diese Form verbindet, lässt sich nur durch ein ganz ursprüngliches Denken in ihr erklären, und es nimmt uns denn schliesslich auch nicht wunder, zu hören, dass sie ohne Skizze niedergeschrieben wurden. Weitab von der Innenwelt, die sich hier erschliesst, steht jedoch ein anderes Variationenwerk, das op. 73, Variationen über ein Originalthema für die Orgel. Schon die Opuszahl lässt uns das erwarten. Es sind Bekenntnisse an der Orgel, die tiefsten, persönlichsten, die er ihr anvertraut. Zu persönlich vielleicht bei dem Standpunkt, den wir dem Instrument gegenüber einnehmen.

Dem aufmerksamen Betrachter des Regerschen Werdegangs konnte nicht verborgen bleiben, dass der Komponist schliesslich doch dem Orchester sich anvertrauen musste, das er bisher fast ängstlich gemieden. Hatte er sich mit sich und der Welt schon so eifrig in kleinerem Rahmen auseinandergesetzt, so musste er schliesslich bei seinem Drang nach Erschöpfung jeglicher Ausdrucksmöglichkeit, die seinen Zwecken dienstbar scheint, auch zu dem bis zur höchsten Subtilität ausgebildeten Orchester greifen. Der lang erwartete Fall ist nun eingetreten, — und damit zugleich eine Überraschung. Statt einer Symphonie erhalten wir eine Sinfonietta.<sup>1)</sup> Der Mann, der uns soviel Rätsel zu raten gegeben, von dem man gerade hier etwas Himmelstürmendes erwartete, tritt vor uns hin mit einem Werk von ostentativer Liebenswürdigkeit und Einfachheit, soweit von letzterer überhaupt bei ihm die Rede sein kann. Keine Weltanschauungsdichtung mit gestopften Trompeten, Hörnern, Posaunen und Tuben, oder gar gestopften Holzbläsern, Flügel- und englischen Hörnern hinter der Szene, Tamtam, Glocken, Pfeifen und Ruten, sondern einfach ein Stück Musik. Und zwar ein Stück Musik voll Glück und Sonne und fröhlichen, ja derben Humors. Dem Inhalt nach eine Folge der Entwicklung, wie sie sich in den vorigen Werken anbahnte, und dem Stile nach nicht minder. Hatte Reger bis zu den Beethoven-Variationen noch gerungen, so konnte er hier Kunde eines Glückes geben, und dadurch wurde das Werk schon von Hause aus durch seine ruhige, beseligte Stimmung zu einem Gegensatze gegen die Mehrzahl der Orchesterwerke der letzten Jahre. Dem Gegensatze der Stimmung gesellte sich ein solcher des künstlerischen Prinzips. Gegen die Formengebung aus der dichterischen Idee stellt Reger auch hier die aus dem Geiste der Musik, und bietet einen rein musikalischen Inhalt, der wohl empfunden sein, aber nicht durch Gedankenreflexion ausgetüfelt werden will. Und da schliesslich der Inhalt, die naive Freude am Dasein, nicht so schwer wiegt, dass seinetwegen alle Geister beschworen werden müssten, entstand nicht

---

<sup>1)</sup> Die Uraufführung findet am 8. Oktober in der Musikalischen Gesellschaft zu Essen unter Felix Mottl statt.



eine Symphonie, sondern eine Sinfonietta. Also bewusste Beschränkung der Mittel dem künstlerischen Vorwurf entsprechend, im Gegensatz zu deren Überspannung, wie wir sie in der Orchesterkomposition der letzten Jahre erlebt haben.

Dem ganzen Wesen des Werkes entsprechend, wühlt die thematische Erfindung keine Tiefen auf, sie hat nicht den grossen Wurf, wie wir ihn von Symphoniethematen verlangen müssen; sie trägt eben Sinfonietta-Charakter. Wer nun aber dem Titel nach etwas ganz Harmloses erwartet, wird sich sehr getäuscht sehen, denn nicht umsonst ist Reger eine komplizierte Natur und ein souveräner Herrscher über alle Künste des Satzes! An Polyphonie wird ganz Erkleckliches geleistet, und was nur irgendeinem Motiv abzugewinnen war, ging nicht verloren. Doch zeichnet auch dieses ganze Werk jene Selbstverständlichkeit und Frische der Arbeit, jenes Fehlen an Reflexion aus, dass man den Eindruck der Arbeit gar nicht empfängt. Das Orchester ist auf eine in modernen Werken ganz ungewohnte Besetzung reduziert: ausser den Streichern nur doppelt besetzte Holzbläser, zwei Trompeten, vier Hörner, drei Pauken und Harfe. Die Instrumentation greift in mancher Hinsicht auf Bach zurück und legt den Nachdruck vor allem auf die scharfe Zeichnung der melodischen Linie und nicht auf koloristische Blender. Womit nicht gesagt sein soll, dass sie farbenarm sei. Denn Reger ist durchaus Kolorist, aber er „illuminirt“ nicht. Das Werk entwickelt sich in vier Sätzen, deren erster uns gleich die behaglichste Stimmung vermittelt, ohne dass es ihm an höheren Akzenten fehlte. Der zweite bringt ein derbhumoristisches Scherzo, der dritte ein schwärmerisches Larghetto und der vierte ein Finale, in dem an pfffigem Humor kein Mangel herrscht.

Von dem beinahe volkstümlichen Charakter der Themen möge hier nur das Thema des Larghetto's Kunde geben. Dass der echte Reger dahinter steckt, beweisen die überraschenden Modulationen, mit denen er ein hübsches Beispiel seiner erweiterten Auffassung der Tonalität gibt:

Larghetto (♩ = 42—44)  
*sempre espress.*

The musical score is written for woodwinds (Holzbl.), harp (Harfe), and strings (Streicher). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 42-44 beats per minute, and the performance instruction is 'sempre espress.'. The score shows the first few measures, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The woodwinds play a melodic line, while the harp and strings provide harmonic support.

The image displays two systems of musical notation. The top system is a piano score with a grand staff (treble and bass clefs). It includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *molto*, and *p*. Performance instructions include "Holzbl." (Woodwinds), "Harfe" (Harp), and "Str. u. Holzbl." (Strings and Woodwinds). The bottom system is an orchestral score for woodwinds, with staves for Oboe and Flute. It features dynamic markings like *ff*, *mf*, *p*, and *pp*, and the instruction "Str. u. Holzbl." (Strings and Woodwinds). The word "usw." (et cetera) is written at the end of the bottom system.

Der hier gegebene kurze Überblick über Regers Werke lehrt uns schon, wie alles bei ihm ein Schaffen von Innen heraus ist und ein Fertigwerden mit sich selbst bedeutet, dass seine Kunst ganz aus seinem Erleben quillt. Und so fern ab sie von der Programmmusik stehen, so sind seine Werke doch Dichtungen in Tönen, Ausströmungen eines starken Gefühlsinhalts. Diesen zu vermitteln, dient ihm nun eine Technik, die wohl nicht überboten werden kann, und die er jeder feinsten Seelenregung anzupassen sucht. Sie ist ihm ein so ernstes Mittel zum Zweck, dass ihre notwendig sich ergebende Kompliziertheit von vielen für den Selbstzweck gehalten wurde und noch wird. Doch muss ein näheres Eindringen in diese Technik jedem beweisen, dass sie nicht einem äusseren Bedürfnis, sondern Regers Natur entspringt, dass sie nicht Manier sondern Stil ist.

Seiner Lieder ist hier bisher mit Absicht nicht gedacht worden, da es wertvoller und wichtiger schien, das Seelische seiner Kunst aus den Instrumentalwerken nachzuweisen. Die an diesem gezeigte Entwicklung wird man nun auch in den zahlreichen Liedern nicht vergebens suchen, doch blühen dort die Stimmungen den kleineren Formen entsprechend mannigfaltiger. Auch hier wächst neben dem kompliziertesten das verhältnismässig Einfache. Am frischesten und zugänglichsten bietet es sich in den schlichten Weisen (op. 76) dar, die zumelst den Empfindungskreis der Sinfonietta umschreiben.



Die grossen Lieder wirken auf den ersten Blick fast alle monströs, und wer kein sehr verständnisvoller Sänger oder vortrefflicher Klavierspieler ist, dem jegliche Feinheit des Vortrags zu Gebote steht, rührt sie am besten nicht an. Wie in allen seinen grossen Werken verlangt auch hier der Komponist das äusserste. Wer ihm allerdings zu folgen vermag, ist reich belohnt und entdeckt Stücke voll dämonischer Kraft, von bezaubernd weicher Stimmung wie verhaltener leidenschaftlicher Glut, und wieder andere, in denen der Übermut seine Purzelbäume schlägt. Die auf dem Papier manchmal unentwirrbar scheinende Kompliziertheit der Begleitung löst sich bei richtigem Vortrag in eine subtile Ausdeutung des Textes auf, die beim Hören alle Schrecken verliert, die man vor diesen Augengespenstern bekommen. Doch gerade dieses Erfassen der besonderen Eigenart Regerschen Satzes bietet den meisten, die dieser Kunst näher treten, grosse Schwierigkeiten, und so mag denn zum Schluss über Regers Stil im allgemeinen noch einiges gesagt sein.

Durch seinen Ursprung aus der modernen farbenreichen Orgel ist seine Kompliziertheit gegeben, doch nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Farbgebung. Regers Orgelsatz ist gewissermassen ein Orchestersatz und muss als solcher gedeutet werden. Wie beim modernen Orchester oft eine Vielzahl von Stimmen nur zur Erhöhung der Farbenpracht dient, und somit eine thematisch geringe Bedeutung hat, so auch bei Regers Orgelwerken. Nur wenn Regers Musik schön klingt und ihre Farbe glüht, ist der Interpret seiner Aufgabe gewachsen. Er muss also ein Instrumentationskünstler sein. Das schliesst ein, oder setzt vielmehr voraus, dass er das reiche Stimmengewebe auf seine wesentlichen Bestandteile zurückzuführen und die Logik der Modulationen zu begründen wisse. Ähnliches gilt von Regers Klaviersatz. So kompliziert jede Seite voll Regerscher Noten auch aussieht, bei richtigem Vortrag erkennen wir eine durchlaufende aber reichgeschmückte Melodie, und die so bizarr aussehenden und das Ohr zunächst fremdartig berührenden Modulationen zeigen uns, wie nah verwandt doch entfernte Akkordgeschlechter manchmal sein können. Es ist das eine Folge von Regers weithöriger Auffassung der Tonalität, in der das Mediantenwesen eine grosse Rolle spielt, und von der oben im Thema des Larghetto's aus der Sinfonietta ein fesselndes Beispiel gegeben ist. Auf die richtige Phrasierung kommt auch hier alles an. Bei Reger müssen die Akkorde deklamiert werden, denn sie allein machen oft die Führung der Oberstimme für unser Ohr verständlich, das nicht so weit voraus hört wie das des Komponisten. Für uns muss ja manchmal seine akkordliche Phantasie als die primäre gegenüber der melodischen scheinen. Scheinen, — ich sage nicht, dass sie es sei! Zum Beweise diene der Anfang des Largo's aus der Sonate op. 72, dessen oben besonders gedacht wurde:



*Largo con gran espressione.*

*molto espressivo*  
*poco f*

*pp*  
*molto crescendo*  
*ff*

*fff*  
*p*  
*pp* — *poco*



The musical score consists of two systems. The first system is a piano introduction in 9/8 time, marked *sonore*. It features a complex harmonic structure with many accidentals. The second system is in 6/8 time and includes dynamic markings *f*, *p*, *pp*, and *ppp*, along with the instruction *express.* and the abbreviation *usw.* (etc.).

Wer zunächst nur die Oberstimme ansieht, wird mit ihr schwerlich etwas beginnen und sich weder viel dabei denken noch empfinden können. Mit der richtig deklamierten Harmonie aber lernen wir sie verstehen, und schliesslich wird sie auch ohne Harmonie zur Vermittlerin tiefen seelischen Ausdrucks. Man muss bei solchen Melodien die immanente Harmonie empfinden lernen, woran wir bei den uns vertrauten Meistern ja von früh auf gewohnt sind. Auch die schnellen Abschlüsse vieler Melodien, die durch eine kurze Modulation zu Ende gebracht sind, wo unser Gefühl noch eine Fortsetzung erwartet, können nur durch richtige Deklamation der Akkorde verständlich gemacht werden. Ein vernünftiges Ritardieren muss da dem Ohre Zeit geben, die oft frappanten Akkordbeziehungen mitzudenken. Schon zu diesem Zweck ist das Studium von Regers kleiner Schrift mit den Beispielen zur Modulationslehre nicht genug zu empfehlen.

Eine der grössten Schwierigkeiten, die sich dem Eindringen in Regers Musik für den Anfang entgegenstellen, bietet das Herausfühlen der durchlaufenden Melodie aus der Vielzahl von Stimmen, von dem soeben schon die Rede war. Da ein Beispiel mehr zu sagen vermag als viele Worte,



so sei hier eines der einfachsten herausgegriffen. Es betrifft den Anfang des Scherzo's aus dem Trio op. 77 b, das auch in die Klavierstücke der Sammlung „Aus meinem Tagebuche“ übergegangen ist. Dies Scherzo ist ein idealisierter bayrischer Stampfer, also ein derbes Stück Tanzmusik, bei dem man die Tänzer im Geiste sich drehen und mit den Füßen stampfen sehen muss. Wer es spielt, ohne sich das Wesentliche aus den drei Stimmen herauszusuchen, also, wie es fast stets geschieht, in der Oberstimme die Hauptsache erblickt, kann dem humorvollen Stück nicht gerecht werden. Im folgenden Beispiel ist darum dieses Wesentliche mit einem *v* bezeichnet, und mancher Spieler wird wohl finden, dass auf solche Weise aus dem Satz etwas anderes geworden ist, als er sich vorher darunter vorstellte: dass der einfache Tanz sich als charakteristische Szene entpuppt hat. Möge darum dieser kleine Fingerzeig dem Leser zum Suchen und Finden auch in den grösseren und grossen Werken ermuntern. Die Mühe wird reich belohnt werden!

*Vivace*

