

UNTERSUCHUNGEN ZUR INSTRUMENTATION
IN MAX REGERS ORCHESTERWERKEN

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors
der Philosophie (Dr. phil)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften des
Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)

genehmigte Dissertation

von

ALEXANDER BECKER

Hauptreferent: Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt

Korreferent: Prof. Dr. Thomas Seedorf

Tag der mündlichen Prüfung: 11. Februar 2009

DANK

Die vorliegende Arbeit wurde bereits im November 1999 bei der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der Universität Karlsruhe angemeldet und im September 2007 eingereicht.¹ Sie entstand also über einen Zeitraum von knapp acht Jahren in mühevoller Kleinarbeit,² und ich habe vielen Menschen – Familie, Kollegen, Freunden – insbesondere für die Geduld zu danken, die sie in der Zwischenzeit und seit der Promotionsprüfung im Februar 2009 mit mir und den stets zu optimistischen „Wasserstandsmeldungen“ hatten.

Großen Dank für seine langjährige Unterstützung und vielfachen Rat schulde ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt, der im Dezember 2008 leider früh verstarb. Ein besonderer Dank gebührt Prof. Dr. Susanne Popp, der Leiterin des Max-Reger-Instituts in Karlsruhe. Wer eine Arbeit über Max Reger schreibt, kommt nicht umhin, sich mit ihren vielfältigen und umfassenden wissenschaftlichen Arbeiten auf diesem Gebiet zu beschäftigen – und sich an diesen auch zu orientieren. Herrn Prof. Dr. Thomas Seedorf, dem Nachfolger Prof. Dr. Schmalzriedts am Karlsruher Musikwissenschaftlichen Institut, danke ich sehr für die Übernahme des Zweitgutachtens sowie hilfreiche und wichtige Anregungen für die hier veröffentlichte überarbeitete Fassung.

Nicht zuletzt danke ich meinen Kollegen Dr. Christopher Graf Schmidt, Dr. Stefan König und Dr. Stefanie Steiner sowie Katharina Becker-Rehn für ihr sorgfältiges und mühevollens Lektorat.

Ötigheim, im Juli 2012

Alexander Becker

¹ Gegenüber der 2007 eingereichten Arbeit ist die vorliegende u. a. gekürzt. In Teil III folgt die Einteilung der Kapitel, die zuvor auf Werkgruppen abzielte, nun Regers Lebensstationen. Nur in einigen Fällen ist neuere Literatur ergänzt.

² Ich gehe davon aus, dass dies einzige nicht korrekt belegte Anleihe im Rahmen dieser Arbeit ist. Ich möchte in diesem Zusammenhang den Lesern eine Anmerkung Regers zu dem Lied *Die Mutter spricht* op. 76 Nr. 28 nicht vorenthalten: „Reminiscenzenjägern u. ähnlichen Fexen sei zur Beruhigung mitgeteilt, daß dieses ‚Citat‘ durchaus Absicht ist.“

KURZTITEL

- Arbeitsbriefe 2* Max Reger. *Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 6).
- Berlioz-Strauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, 2 Bde., Leipzig 1905.
- Berrsche* Alexander Berrsche, *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942.
- Bote & Bock-Briefe* Max Reger. *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 22).
- Der junge Reger* *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 15).
- GA* Max Reger. *Sämtliche Werke*, 35 Bände sowie 3 Supplement-Bände, Wiesbaden 1954–84.
- Meister-Briefe* Max Reger. *Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928.
- Herzog-Briefe* Max Reger. *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich H. Mueller von Asow, Weimar 1949.
- Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* Max Reger. *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Teil 1*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 12).
- Lauterbach & Kuhn-Briefe 2* Max Reger. *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Teil 2*, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 14).
- Peters-Briefe* Max Reger. *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 13).
- Ramge* Heinz Ramge, *Max Regers Orchesterbehandlung. Insbesondere seine Retuschen an Meininger Repertoirewerken*, Dissertation, Marburg 1966.
- Reger-Studien 2* Susanne Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 2. Neue Aspekte der Regerforschung*, Wiesbaden 1986 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 5)
- Reger-Studien 6* Alexander Becker, Gabriele Gefäller und Susanne Popp (Hrsg.), *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress. Karlsruhe 1998*, Wiesbaden 2000 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 13)
- Reger-Studien 7* Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart 2004 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 17)
- Reuter* Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt a. M. 2002 (= *Systemische Musikwissenschaft*, hrsg. von J. Fricke, Bd. 5)
- Schreiber 3* Max Reger in seinen Konzerten. *Teil 3. Rezensionen*, hrsg. von Ottmar und Ingeborg Schreiber, Bonn 1981 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 7 Teil 3).

- Simrock-Briefe* *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 18).
- Stein-Briefe* *Max Reger. Briefe an Fritz Stein*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1982 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 8).
- Straube-Briefe* *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 10).
- Symphonische Tradition* Siegfried Kross und Marie Luise Maintz (Hrsg.), *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, Kongressbericht, Tutzing 1990.
- Wellesz 1* Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Bd. 1., Berlin 1928 (= *Max Hesses Handbücher*, Bd. 90)

INHALT

I	EINLEITUNG	1
1	ZU TERMINOLOGIE UND METHODIK	5
II	MAX REGERS INSTRUMENTATION	
1	REGERS ÄSTHETIK	12
2	REGERS ARBEITSWEISE	31
3	DER REGER'SCHE ORCHESTERSATZ	45
4	DIE BESETZUNGEN	57
5	DIE BEHANDLUNG DER INSTRUMENTE	68
5.1	STREICHER	75
5.2	HOLZBLÄSER	96
5.3	BLECHBLÄSER	118
5.4	WEITERE INSTRUMENTE	133
III	DIE ENTWICKLUNG VON REGERS ORCHESTERSTIL	
1	WIESBADEN UND WEIDEN. 1888–1901	146
1.1	SCHÜLERARBEITEN	149
1.2	<i>SYMPHONIE H-MOLL</i> WO O I/5	155
1.3	<i>HYMNE AN DEN GESANG</i> OP. 21, <i>CASTRA VETERA</i> WO O V/1 UND <i>CARMEN SAECULARE</i> WO O V/2	160
	EXKURS I: RICHARD STRAUSS	166
2	MÜNCHEN. 1901–1907	170
2.1	<i>SYMPHONIE D-MOLL</i> WO O I/8 UND <i>GESANG DER VERKLÄRTEN</i> OP. 71	170
2.2	<i>SINFONIETTA A-DUR</i> OP. 90	181
2.3	<i>SERENADE G-DUR</i> OP. 95	208

Exkurs II: REGER ALS DIRIGENT	218
3 LEIPZIG 1907–1911	232
3.1 <i>HILLER-VARIATIONEN</i> OP. 100	232
3.2 <i>SYMPHONISCHER PROLOG ZU EINER TRAGÖDIE</i> OP. 108	241
3.3 <i>EINE LUSTSPIELOUVERTÜRE</i> OP. 120	249
4 MEININGEN. 1912–1915	255
4.1 <i>KONZERT IM ALTEN STIL</i> OP. 123	258
4.2 PROGRAMMMUSIK	267
<i>DIE TOTENINSEL AUS VIER TONDICHTUNGEN NACH A. BÖCKLIN</i> OP. 128	269
<i>EINE ROMANTISCHE SUITE</i> OP. 125. <i>NOTTURNO</i>	274
4.3 IMPRESSIONISTISCHE ANSÄTZE	281
4.4 <i>MOZART-VARIATIONEN</i> OP. 132	285
IV QUELLEN UND LITERATUR	296

I EINLEITUNG

Am Beginn von Max Regers (1873–1916) Laufbahn stehen Kammermusikwerke, dann Lieder, Chöre, Klavier- und Orgelmusik. Während die Oper vollständig ausgeblendet bleibt, wendet er sich dem Orchester nur mit einigem Zögern zu. Erst sein einundzwanzigstes Opus, die *Hymne an den Gesang*, sieht „großes Orchester“ zur Begleitung des Chores vor. Ein sinfonisches Werk begegnet in seinem veröffentlichten Schaffen überhaupt erst mit der *Sinfonietta A-dur* op. 90 im Jahre 1905, mithin zwölf Jahre nachdem er mit verlegten Werken erstmals auf sich aufmerksam machte. Bis heute wird diese Beobachtung als auffälliges Merkmal konstatiert, kaum ein längerer Aufsatz über Reger verzichtet darauf, sie als wesentliches Indiz für seine Ästhetik zu deuten oder doch zumindest Erstaunen auszudrücken; eine Reaktion, die sich auch schon den ersten Rezensenten aufdrängte: „In unserer Zeit der musikalischen Oberflächlichkeit, da die jüngeren Tonsetzer zumeist mit einigen Liedern mit Worten oder ohne Worte, oder allenfalls mit einactigen Opern debutiren, musste schon des Unbekannten consequentes Heranwagen an die grössten und ernstesten Formen der Composition [gemeint ist hier die Kammermusik] mich mit gerechtem Verwundern und lebhaftem Interesse erfüllen“;¹ nicht zu Unrecht bringt Arthur Smolian im Weiteren diese „Ernsthaftigkeit“ und den Einstieg über Violinsonaten und ein Klaviertrio (Opera 1–3) auf das Bekenntnis zu Johann Sebastian Bach und Johannes Brahms in Verbindung und verweist auf den Einfluss Hugo Riemanns. Letztendlich kann diese Verortung das Phänomen der Zurückhaltung bei Orchesterwerken allerdings nicht erklären, denn eine Anlehnung an den Stil Brahms’, wie sie in der frühen Kammermusik zu beobachten ist, wäre für die Orchestermusik gleichfalls möglich und denkbar gewesen.

Der „Stolz der Neuzeit“ sei die Kunst der Instrumentation, höhnte August Halm 1916, demselben Jahr, in dem Max Reger starb, über die enorm gewachsenen Aufführungsapparate und gesuchten Klangwirkungen in der Musik seiner Zeitgenossen: „Eines, so sagt man, haben wir jedenfalls vor den früheren Zeiten voraus: die Kunst der Instrumentierung [...]. Nur den

¹ Arthur Smolian, *Max Reger und seine Erstlingswerke*, in *Musikalisches Wochenblatt* 25. Jg. (1894), Heft 43, S. 518; *Der junge Reger*, S. 207.

Wert des Errungenen schätzt man verschieden ein“.² Bereits 70 Jahre zuvor hatte Hector Berlioz in seiner grundlegenden und zukunftsweisenden Abhandlung über Instrumentierung und Orchestrierung³ festgestellt, es sei in „keiner Epoche der Musikgeschichte [...] soviel von ‚Instrumentation‘ die Rede gewesen, als heutzutage“.⁴ Wenn der Dimension des Klanges in vielen Partituren des 20. Jahrhunderts ein eigener Strukturwert zukommt und wenn es schließlich möglich wurde, Kompositionen auch jenseits programmatischer Vorbedingungen aus der Umformung von (Alltags-)Geräuschen zu gewinnen,⁵ so mag man darin eine mehr oder weniger konsistente Entwicklung über einen sehr langen Zeitraum erblicken, eine Entwicklung, für die zwar kein konkreter Ausgangspunkt, auch kein Ziel benennbar ist, in deren Verlauf aber der Zeit um und nach 1900 eine Schlüsselstellung zukommt. Das äußere Kennzeichen der musikalischen Moderne ist in der Orchestermusik eben nicht selten der ausladende Apparat, d. h. eine erhebliche Ausweitung der Partitur in der Vertikalen, was ohne Zweifel bei Berlioz oder Richard Wagner angelegt war. Richard Strauss’ Sinfonische Dichtungen, dann v. a. Gustav Mahlers Sinfonien und schließlich Arnold Schönbergs *Gurrelieder* kennzeichnen den Stand des Möglichen um 1900.⁶

Wie das Zitat Halms zeigt, standen seinerzeit nicht wenige Musiker – Komponisten wie Musikschriftsteller – diesem Phänomen staunend und fremd gegenüber und das Unbehagen an großen Besetzungen verbindet sich mit Zweifeln an einer allzu hohen Bedeutsamkeit der Instrumentierung für den Wert einer Komposition. Es mag wie Ironie erscheinen, dass bereits Berlioz davor gewarnt hatte, instrumentatorisches Raffinement zum Selbstzweck zu erheben: „Wir können jetzt nur feststellen, dass die Instrumentation den übrigen [Kunstzweigen] voranschreitet und nahe daran ist, übertrieben zu werden. Viel Zeit ist nötig, um die Weltmeere der Musik aufzufinden, noch viel mehr aber, sie befahren zu lernen.“⁷ Richard Strauss schloss sich im Vorwort der deutschen Ausgabe der Berlioz’schen Instrumentations-

² August Halm, *Der Stolz der Neuzeit*, in *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München 1916, S. 214.

³ Hector Berlioz, *Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*, Paris 1844.

Eine deutsche Ausgabe erschien 1905 in einer immerhin von Richard Strauss kommentierten und ergänzten Fassung (*Berlioz-Strauss*). Der Zeitpunkt dieser Veröffentlichung belegt das 60 Jahre später ungebrochene, wenn nicht gar gesteigerte Interesse an Fragen der Instrumentierung.

⁴ Berlioz, *Berlioz-Strauss*, S. 1.

⁵ Für darstellende oder programmatische Musik gelten seit je fließende Übergänge, da der klanglichen Außenseite ein Teil der Verantwortung zukommt, narrative Inhalte zu transportieren.

⁶ Heinz Becker notiert 1957: „Das ausgehende 19. Jh. führt das Orch.-Wachstum ins Absurde. [...] Für den Irrtum, durch äußerlichen Aufwand bleibende Originalität erreichen zu können“, sei Jean Louis Nicodés *Gloria-Sinfonie* von 1904 symptomatisch, die außer dem obligatorischen Chor, einer Konzertorgel und sechs- bis achtfachen Streicherteilungen beispielsweise zwölf Hörner, sieben Trompeten und nicht zuletzt eine schier unglaubliche Batterie an auffälligen Geräuschinstrumenten aufweist: sage und schreibe fünf kleine Trommeln, sechs Paar Kastagnetten, acht Glocken und zwölf Trillerpfeifen (Art. *Instrumentation*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [1], Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 1269).

⁷ Berlioz, *Berlioz-Strauss*, S. 2.

lehre von 1905 dieser Ermahnung noch im Abstand zweier Generationen und immerhin nach der Zeit seiner Sinfonischen Dichtungen an.⁸ Hans Gál bringt wiederum 60 Jahre später in seiner berühmten Brahms-Biografie die Haltung der Zweifler sachlich auf den Punkt, indem er mit Blick auf Franz Liszt feststellt, dass „selbst die einmal bewunderte Brillanz des Orchesterklangs [...] nicht mehr zu gewahren“ sei, worin sich zeige, „daß der Klang nichts als eine Funktion der Musik ist und hinfällig wird, wenn diese nicht bestandsfähig ist“.⁹ Deutlicher wurde – seinerzeit noch im Streit begriffen – Halm, der den Anhängern einer auf orchestrale Farbwirkungen gestützten Programmmusik einen plebejischen Geschmack und „plumpe Vielheit“ attestierte: „Hier aber siegt das frei gewählte, willkürliche Gegenständliche über musikalische Bedürfnisse, wird Höheres durch das Geringe vergewaltigt.“¹⁰

Es ist kein Zufall, den Einwand, die instrumentale Farbe sei den zeichnerischen musikalischen Gedanken unterzuordnen, in einer Biografie über Johannes Brahms zu lesen, denn es galten stets Brahms einerseits und Wagner andererseits als die vorweisbarsten Exponenten einer am Ende des 19. Jahrhunderts dichotomischen Scheidung musikästhetischer Auffassungen, die nicht anders denn als Parteienstreit charakterisierbar und mit den Schlagworten „absolute Musik“ versus „Programmmusik“ belegt ist. Dabei ist für den vorliegenden Gegenstand nicht so sehr die Frage von Bedeutung, wie zutreffend und angemessen die Frontstellungen mit Brahms und Wagner identifiziert sind oder inwieweit diese von übereifrigen Apologeten für eigene Zwecke auch vereinnahmt waren. Wichtiger ist, dass Reger beide Komponisten und ihre Errungenschaften, gerade auch was das Orchester betrifft, gleichermaßen hoch geschätzt hat.

Hinsichtlich der Orchesterbesetzung orientierte sich Reger im Wesentlichen an Brahms, doch gilt dies, was die Behandlung der Instrumente im Detail betrifft, nicht ohne Weiteres. „Brahms hat sein Orchester so“, berief sich Reger hinsichtlich seiner eigenen Besetzungsvorstellung auf diesen, „Brahms ist die große Walhalla die wir heut haben!“¹¹ Denn: „seine letzten 3 Symphonien [...] stellen ihn als Symphoniker direkt zu Beethoven“.¹² Allerdings stammen diese Zitate aus sehr jungen Jahren. Regers Wertschätzung änderte sich im Lauf der Zeit nicht, wohl aber die Einschätzung, ob Brahms denn seine musikalischen Ge-

⁸ Richard Strauss, *Berlioz-Strauss*, S. III f.

⁹ Hans Gál, *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt a. M. 1961, S. 120.

¹⁰ August Halm, *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München 1916, S. 219; zuvor ist zu lesen: „Ich kenne Stücke gepriesener Komponisten der Neuzeit (und unsere Größen preist man ja in Sonderheit als Instrumentatoren), die, wären sie Gemälde, als schreiende Kitsche oder als Reklameplakate einer Farbenfabrik gewertet würden.“ (S. 218.)

¹¹ Brief Regers vom 20. 7. 1891 an Adalbert Lindner, *Der junge Reger*, S. 106f.

¹² Brief Regers vom 6. 4. 1894 an dens., ebda., S. 184.

danken auch in optimaler klanglicher Gestaltung äußere. Seine Brahms-Retuschen sind vielfach diskutiert und in der folgenden Arbeit gelegentlich angesprochen. Ganz anders erschienen ihm in instrumentatorischer Hinsicht jedenfalls die Partituren Wagners: „Gerade wenn ein Brahms’sches und ein Wagnersches Werk unmittelbar nebeneinander unter seinem Dirigentenstab erklangen, hat er oftmals es ausgesprochen, wie ausserordentlich zweckmäßig und stets vorzüglich klingend ihm die Instrumentation Wagners erscheine; er hielt sie für durchaus vorbildlich.“¹³ Als Dirigent hat sich Reger Brahms und Wagner in gleichermaßen intensiver Weise gewidmet (siehe *Exkurs II*).

Die Verachtung anderer Verfechter einer absolutmusikalischen Ästhetik für klangliche Raffinessen hat Reger – obwohl seinerseits ja keineswegs Programmmusiker, jedenfalls nicht im engeren Sinne – in ihrer Schärfe also nicht geteilt, vielmehr hat er die instrumentatorische Feinarbeit als wichtiges Mittel gepflegt. Dass er erst spät mit Orchesterwerken an die Öffentlichkeit trat, ist gerade ein Indiz dafür, dass er sich nicht auf diesen oder jenen Standpunkt hinsichtlich der Orchestertechnik stellen mochte, sondern um eine eigene Position gerungen hat. Denn Regers Startvoraussetzungen waren in dieser Hinsicht nicht günstig; er entstammte keiner Musikerfamilie und wuchs auch nicht in einer musikalischen Metropole auf. Regelmäßigen Kontakt mit Symphonieorchestern konnte er erst ab seiner Studienzeit haben – und auch dies nur als gleichwohl aufmerksamer und begieriger Hörer –, während seine praktischen Erfahrungen auf das Schul- bzw. Konservatoriumsorchester beschränkt blieben. Dennoch: Zwischen dem Beginn seines Studiums und der Komposition der *Sinfonietta* liegen anderthalb Jahrzehnte, die allein durch die ursprüngliche Orchesterferne nicht erklärbar sind, sondern allenfalls durch das Streben nach einem eigenständigen und adäquaten Stil.

Erstaunlicherweise ist die Instrumentation in Regers Orchesterwerken in der gängigen Literatur immer wieder Thema, doch fehlt bisher eine umfassende Untersuchung des Gegenstandes. Zwar hat vor immerhin vierzig Jahren Heinz Ramge eine Arbeit mit dem Titel *Max Regers Orchesterbehandlung* vorgelegt, es schränkt diese aber deren Untertitel weitgehend auf *seine Retuschen an Meininger Repertoirewerken* ein.¹⁴ Besprochen werden dort die frühe Kammermusik, die wenigen Werke für bzw. mit Orchester vor Opus 50 und die zwar aufschlussreichen Dirigierpartituren Regers aus dessen letzten Jahren; alle großen Orchesterkompositionen, auch das chorsymphonische Schaffen, bleiben demgemäß aber außen vor.

¹³ Antoine-Elisée Cherbuliez, *Reger und die Meininger Hofkapelle*, in *Schweizerische Musik-Zeitung und Sängerblatt* 56. Jg. (1916), Heft 30, S. 334.

¹⁴ Heinz Ramge, *Max Regers Orchesterbehandlung. Insbesondere seine Retuschen an Meininger Repertoirewerken*, Dissertation, Marburg 1966.

Eine Dissertation Josef Trocks über Regers Orchesterwerke aus dem Jahr 1937 behandelt instrumentatorische Fragen am Rande,¹⁵ Ähnliches gilt für den gleichwohl äußerst einsichtsvollen aber sehr gerafften Überblick, den Fritz Stein mit dem Kapitel *Die Orchesterwerke und orchesterbegleiteten Instrumentalkonzerte* in seiner Reger-Monographie gibt.¹⁶ Der Orchesterbehandlung in den Werken vor Opus 100 widmete sich Karl Hasse, doch ebenfalls in knapper, kursorischer Form;¹⁷ aufschlussreich sind dagegen neuerdings Christopher Andersons *Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers*, die sich auf Regers Dirigierfähigkeit und seine in den eingerichteten Partituren konservierten Anschauungen konzentrieren.¹⁸ Dieser kurze Überblick über Aufsätze und Abhandlungen, deren Titel immerhin auf „Instrumentation“ zielen, mag genügen, um das Desideratum deutlich werden zu lassen. Neben einer gewissen Vorliebe für einige der betreffenden Werke Regers gab diese offensichtliche Diskrepanz zwischen Bedeutung der Themenstellung und kaum hinreichenden Erklärungen der beobachtbaren Phänomene den Ausschlag für diese Untersuchung.

I.1 ZU TERMINOLOGIE UND METHODIK

Beim Gebrauch der Begriffe „Instrumentierung“, „Instrumentation“, „Orchestration“ oder „Orchestrierung“ hat es zeitweise und je nach Autor grundlegende Bedeutungsunterschiede gegeben.¹⁹ Hector Berlioz etwa nennt Instrumentation und Orchestration im Titel seines *Traité d'instrumentation et d'orchestration*²⁰, wobei mit Ersterem vermutlich die Instrumentenkunde bezeichnete, die in seiner Schrift breiten Raum einnimmt, und unter Letzterem deren Zusammenwirken im Orchester, für das er zahlreiche kommentierte Beispiele gibt. Andere Autoren – insbesondere französischsprachige – haben sich ihm in dieser terminologischen Unterscheidung angeschlossen. Diese Trennung hat in deutschsprachiger Literatur gelegentlich dazu geführt, „Instrumentation“ und „Orchestration“ in dem Sinne abzugrenzen, dass bei ersterer der Klangfarbe ein selbstständiger Ausdruckswert, bei letzterer ein rein

¹⁵ Josef Trock, *Die Orchesterwerke Max Regers*, Dissertation (Wien 1937), Typoskript, S. 111–128.

¹⁶ Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939 (= *Die Grossen Meister der Musik*), S. 144–154.

¹⁷ Karl Hasse, *Regers Orchesterbehandlung vor Op. 100*, in *Neue Musikzeitung*, 44. Jg. (1923), Heft 12, S. 181–185.

¹⁸ Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziersmesser“: *Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers*, in *Reger-Studien* 7, S. 457–475.

¹⁹ Eine übersichtliche Darstellung gibt Heinz Ramge (Ramge, S. 9–11). Eine ausführliche Abhandlung findet sich bei Siegfried Köhler (*Die Instrumentation als Mittel musikalischer Ausdrucksgestaltung*, Dissertation, Leipzig 1955, S. 1–44).

funktionaler Strukturwert zugesprochen wird.²¹ Giselher Schubert hat diese Gegenüberstellung zurückgewiesen, die Begriffe seien inkommensurabel und beanspruchten überdies ihren Sinn nur mit Blick auf ein begrenztes Repertoire.²² Auf der Hand liegt hingegen, dass Instrumentation und Orchestration hinsichtlich des Mediums zu differenzieren sind – denn die Instrumentation ist selbstverständlich auch eine Dimension des Tonsatzes etwa in der Kammermusik oder der Orgelmusik.²³

Auch zwischen Instrumentation und Instrumentierung ist (freilich nur in der deutschsprachigen Literatur) unterschieden worden.²⁴ Heinz Ramge etwa definiert für seine Dissertation über *Max Regers Orchesterbehandlung* Instrumentation als „Ergebnis eines Schaffensvorganges, bei dem ein musikalischer Gedanke oder Satz zusammen mit seiner instrumentalen Fassung konzipiert und dann als Skizze mit entsprechenden Hinweisen für die Instrumente oder sogleich in Partitur niedergelegt wird“, während er den Begriff Instrumentierung auf den Bereich des Arrangements eingrenzt.²⁵ Dieser Sprachgebrauch folgt der von Ferruccio Busoni geforderten Differenzierung zweier Arten von Instrumentierung: „die vom musikalischen Gedanken geforderte [...] absolute Orchestration, und die ‚Instrumentierung‘ eines ursprünglich nur abstrakt [...] gedachten Satzes. Die erste ist die echte, die zweite gehört in das

²⁰ Vgl. Anm. 3.

²¹ Hans Bartenstein, *Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters*, Bühl und Straßburg 1939 (Neuaufgabe Baden-Baden 1974, S. 2).

²² Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8*, Baden-Baden 1975, S. 12.

Katja Meßwarb kommt zu dem Ergebnis, „daß bis heute keine überzeugende Unterscheidung zwischen beiden Begriffen getroffen werden konnte. Die Zahl derer, die sich darum bemühten und auch noch bemühen ist groß, aber sie zeigt auch, daß man immer von wissenschaftlicher, statt von praktischer Seite her definierte.“ (*Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. u.a. 1997 [= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36. Musikwissenschaft, Bd. 171], S. 8.)

²³ Auch in der Vokalmusik sind „instrumentatorische“ Überlegungen anzustellen (Berlioz' Instrumentationslehre schließt dem Kapitel *Blasinstrumente* das Unterkapitel *Die Singstimmen* an); doch dieses Feld musste hier ausgeklammert bleiben.

²⁴ Meßwarb hat zu Recht darauf hingewiesen, dass diese Gegenüberstellung der Begriffe allein schon aus sprachlichen Gründen problematisch ist (wie Anm. 22, S. 6).

²⁵ Ramge, S. 12. Er kommt damit zu dem gleichen Ergebnis wie Köhler, demzufolge Instrumentation „ein klanglich-instrumentatorischer, also ein zutiefst kompositorischer Auswahlprozeß“ sei, „der vom natürlichen Ausdruckswillen des schöpferischen Künstlers vorangetrieben wird.“ (a.a.O., S. 39)

„Arrangement“²⁶ Aus ähnlichen Überlegungen heraus forderte Egon Wellesz eine „neue Instrumentation“, die die Aufgabe habe, Klangvisionen größte Prägnanz zu verleihen.²⁷

Eine Trennung zwischen handwerklicher und „absoluter“ Instrumentation mag reizvoll erscheinen – in Regers Originalwerken ist sie analytisch nicht nachzuvollziehen. Gerade auch am Beispiel Regers erweist sich Schuberts Einschätzung, „der ‚Streit‘ um die Definition der Begriffe ‚Instrumentation und Orchestration‘, um ‚Instrumentation und Instrumentierung‘“ sei „abstrakt geblieben“, weil sich „die Begriffe der musikalischen Realität [...] erst gar nicht aussetzen“,²⁸ als zutreffend. Auf eine Differenzierung der Begriffspaare zu verzichten, legt auch Walter Gieseler nahe: „Wichtig ist heute allein die Einsicht, daß eine beabsichtigte und geplante Klangrealisierung nicht nur auf das Orchester, sondern auch auf unterschiedliche [...] Klanggruppen zielen kann, so daß das Wort *Orchestration* als zu eng erscheint. Mit Instrumentation im allgemeinen wird das gezielte und erstrebte Zusammenwirken von Instrumenten bezeichnet, das einem musikalischen Ganzen zur klanglichen Erscheinung verhilft, also das ‚In-Klang-Setzen‘ überhaupt; demnach ist eine derart weit gefaßte Instrumentation in jedem Fall eine ‚Konkretion musikalischer Ereignisse‘“.²⁹ In der vorliegenden Arbeit sind die Begriffe Instrumentation und Instrumentierung synonym verwendet; Orchestration und Orchestrierung bezeichnen speziell die Instrumentation eines Orchesterwerks.³⁰

Der erste Teil der Untersuchungen (Kapitel II.1–II.5) erörtert einige Voraussetzungen sowie die Grundlagen von Regers Instrumentation. Kapitel II.1 umreißt vorweg Regers ästhetische Prämissen in einigen Annäherungen und beabsichtigt, in verallgemeinerter Form aufzuzeigen, in welcher Weise diese die Instrumentation bedingen. Wie in Kapitel II.2 (und II.3) dargelegt ist, entstanden Regers Partituren insofern prozessual während der Niederschrift, als ein vorgängiger musikalischer Satz nicht schriftlich fixiert war. Reger erstellte keine Particel-

²⁶ Ferruccio Busoni, *Etwas über Instrumentationslehre*, in *Wesen und Einheit der Musik. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis*, revidiert von Joachim Herrmann, Berlin 1956, S. 56. Dass diese Unterscheidung häufig auf schwachen Beinen steht, hat Busoni selbst erkannt, den beobachteten Mangel aber in eine Kritik der musikalischen Praxis umgemünzt: „Einem jeden, der ein Orchesterstück entwirft, schweben stellenweise ‚echte Orchestermomente‘ vor; [...] diese Momente sind stets die nämlichen: gehaltene Horntöne, einschlagende Paukenwirbel, Trompetenstöße; die Kinderkrankheit des Instrumentators. Dazwischen wird gewöhnlich ‚arrangiert‘.“ (Ebda.)

²⁷ Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Bd. 2, Berlin 1929 (= *Max Hesses Handbücher*, Bd. 91), S. 12.

²⁸ Schubert, wie Anm. 22, S. 11.

²⁹ Walter Gieseler, Art. *Instrumentation*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 911f.

³⁰ Carl Dahlhaus argumentiert, dass „die ohnehin schwach fundierte Einschränkung des Begriffs der Instrumentation auf den Orchestersatz preisgegeben werden sollte: Die Instrumentationsprobleme – Probleme der Wechselwirkung zwischen Tonsatz und Besetzung – sind bei einem Klaviertrio weder geringer noch von prinzipiell anderer Art als bei der Symphonie.“ (*Zur Theorie der Instrumentation*, in *Die Musikforschung* 38. Jg. [1985], Heft 3, S. 166.)

le, sondern komponierte direkt aus Verlaufsentwürfen, die das spätere Werk nur in rudimentären Zügen wiedergeben, dabei aber durchaus bereits vereinzelte Hinweise zur Instrumentation enthalten. Die Frage, inwieweit diese Entwürfe Erinnerungstützen für einen gedanklich bereits sehr viel weiter vorangeschrittenen Kompositionsvorgang waren, oder ob sie lediglich Leitlinien für eine konkretisierende kompositorische Ausarbeitung wiedergeben, ist nicht zu entscheiden (zu vermuten ist, dass ihre Funktion zwischen diesen beiden Punkten angesiedelt war und mal mehr der einen, mal mehr der anderen Seite zuzurechnen wäre). In ihrer schriftlichen und ausgearbeiteten Form jedenfalls existieren die Stimmenverläufe des Orchestersatzes zumeist ausschließlich als bestimmten Instrumenten zugewiesene und auf dieses zugeschnittene Instrumentalstimmen. Reger selbst sprach regelmäßig von der Niederschrift der Partitur als dem „Instrumentieren“ eines Werks (vgl. Kapitel II.2), das er selbst nach dessen Entwurf bereits als solches betrachtete. Soweit dies aus dem Materialbefund zu schließen ist, fanden seine Werke ihre endgültige Gestalt jedoch in nicht unerheblichem Maß erst mit ihrer Reinschrift.

Carl Dahlhaus zufolge wäre eine umfassende Instrumentationstheorie „darauf angewiesen, daß es endlich gelingt, zwischen Harmonielehre, Kontrapunkt, Metrik und Syntax in einer Weise zu vermitteln, die den Tonsatz als konkretes – zusammengewachsenes – Resultat von Wechselwirkungen [...] kenntlich macht.“³¹ Instrumentation ist vielfältig mit allen Parametern des Tonsatzes verbunden, in der Regel aber keineswegs in der Art eines einseitigen Abhängigkeitsverhältnisses: Die Wahl des Instruments, das eine Stimme vorträgt bedingt deren Gestalt prinzipiell im gleichen Maß wie umgekehrt. Zahl, Art und Lage von Haupt-, Neben- oder Füllstimmen sind durch den Apparat ebenso determiniert, wie sie dessen Disposition bestimmen.³² Kapitel II.3 befasst sich mit Regers Satztechnik, indem Korrelationen von Tonsatz und Instrumentation exemplifiziert sind.

Die Kapitel II.4 und II.5 behandeln Regers Orchesterzusammenstellungen sowie in verallgemeinerter Form die Art des Zusammenwirkens der einzelnen Stimmen. Es ist dargelegt, in welchen Lagen Reger die Instrumente jeweils bevorzugt führt, welchen Ambitus er ihnen zumisst. Funktionen als Einzelstimmen wie im Orchestertotal und geforderte Spielwei-

³¹ Carl Dahlhaus, ebda., S. 161.

³² In der Praxis sind die verschiedenen Parameter zumeist wechselseitig Ursache und Wirkung. Für die Untersuchung der Instrumentation ist die Entscheidung, wo welches Moment überwiegt, insofern mitunter entbehrlich, als Dahlhaus zufolge ein „nicht geringer Teil des klassisch-romantischen Repertoires [...] unter der Voraussetzung, die Jacques Handschin mit der Unterscheidung zwischen zentralen und peripheren Toneigenschaften in eine durch Simplizität bestechende Formel faßte, durchaus sinnvoll analysierbar [ist]. Man sollte jedoch bei Instrumentationsanalysen, um sich nicht den Zugang zu anders strukturierten Werken oder Werkteilen von vornherein zu verstellen, prinzipiell die Möglichkeit offen

sen sind hier erörtert, typische Kombinationen bzw. Parallelführungen mit anderen Instrumenten sind ebenso dokumentiert wie exzeptionelle Stellen. In die Betrachtung ist dabei nicht allein die reine Orchestermusik einbezogen, sondern ebenso Regers chorsymphonisches Schaffen wie seine Orchesterlieder. Denn Reger ist in erster Linie als Ausdrucksmusiker zu verstehen (vgl. Kapitel II.1).³³ Es ist anzunehmen, dass sich mit Instrumentalfarben, Orchesterklängen oder einer spezifischen Satzweise bisweilen Ausdrucksgehalte direkt verbinden. Ihr Verständnis wäre dann im Einzelfall auch aus Analogien zur Vokalmusik abzuleiten.³⁴

Quantitativ den größten Raum nimmt der zweite Teil ein, die chronologische Betrachtung der *Entwicklung von Regers Orchesterstil*. Die Einteilung in Stationen entspricht hier dem untersuchten Gegenstand insofern, als manche Entwicklungsschritte mit Regers jeweiligem Lebensumfeld korrelieren. So sind die Orchesterpartituren der Wiesbadener und der Weidener Zeit Regers zunächst als Schülerarbeiten (Kapitel III.1.1) und dann als Frühwerke (Kapitel III.1.3) aufzufassen. Mit München verbinden sich gleichermaßen Regers Durchbruch als ein führender Vertreter der Moderne und sein Debüt als Orchesterkomponist (*Sinfonietta A-dur* op. 90, Kapitel III.2.2) wie eine auch persönlich bedingte Frontstellung gegen die Münchner Schule – und mit ihr gegen das Gros der programmgebundenen Orchestermusik der Zeit. Leipzig hingegen markiert die Abkehr von dieser einseitigen Parteinahme (vgl. besonders Kapitel III.3.2). In Meiningen wiederum stand Reger erstmals ein eigenes Orchester zu Verfügung; laut Fritz Stein habe sich dort umso mehr gezeigt, „wie stark und schöpferisch sein Klangsinn war“³⁵.

Nach Hans Heinz Stuckenschmidts Formulierung liegt Regers Werk „wie ein erratischer Block in der Landschaft der deutschen Musik. In seinem üppig wuchernden Klang scheinen viele einander oft widersprechende Stile sich zu vereinen. Die Formenwelt von gestern und die harmonische, melodische, rhythmische Sprache von morgen führen eine paradoxe Ehe in dieser Kunst. Aber jeder Takt trägt unverwechselbar die Züge seines Urhebers.“³⁶ Regers Gesamtwerk entzieht sich einfachen Klassifizierungen gerade durch seine Vielgestaltigkeit, durch die Verschiedenartigkeit der Einflüsse, die im Einzelwerk zum Vorschein kommen können. Während in inhaltlich gebundener Musik – sei es Oper, Chorwerk

lassen, daß die Hierarchie modifiziert oder gar ins Gegenteil verkehrt werden kann.“ (Dahlhaus, a. a. O., S. 163.)

³³ Auch im zweiten Teil der Arbeit sind in den Kapiteln III.1.3 und III.2.1 Werke für Chor und Orchester untersucht, dort jedoch aus Gründen einer zusammenhängenden Darstellung und in Ermangelung von reinen Orchesterwerken.

³⁴ In einzelnen Fällen hat Reger auch selbst Deutungen gegeben, sei es in Briefen oder durch programmatische Bezüge.

³⁵ Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939, S. 152.

oder sinfonische Dichtung – selbstverständlich ist, dass im besten Fall eine dem Sujet entsprechende Klanglichkeit das Einzelwerk bis in die Textur des Satzes prägt, ist in der reinen Orchestermusik eine stilistische Bandbreite, wie sie Reger entwickelt hat, eher überraschend.

Reger müsse viel gespielt werden, riet Arnold Schönberg in einem häufig zitierten Schreiben seinem Schwager Alexander von Zemlinsky (zu dessen Programmplanungen in Prag) mit der zutreffenden Begründung, dass dieser viel geschrieben habe und man mehrere Jahre nach seinem Tod noch immer keine Klarheit über ihn besitze.³⁷ Restlose Klarheit über Reger zu gewinnen, scheint auch heute, fast neunzig Jahre nach Schönbergs Feststellung, kaum möglich. Die vorliegende Arbeit folgt dieser Einsicht, indem zwar eine breite Auswahl an Werken untersucht wird, sie zumindest im zweiten Hauptteil aber auf Einzeldarstellungen übergeht (ähnlich auch in den Kapiteln II.2 und II.3). Vollständigkeit ist hierbei in doppelter Hinsicht nicht möglich. Ab Kapitel III.2.2 sind Werke mit Gesang oder Solo³⁸ außer Acht gelassen und ab Kapitel III.4 (Meinungen) konnten auch aus dem Bereich der reinen Orchesterwerke nur noch einige Opera (bzw. einzelne Sätze aus diesen) detailliert dargestellt werden. Außerdem sind aus den besprochenen Werken wiederum jeweils nur einzelne Stellen herangezogen, um entweder für das Werk charakteristische Aspekte exemplarisch aufzuzeigen oder exzeptionelle Momente zu dokumentieren.

Die Beschreibung der vorgestellten Partiturabschnitte nimmt relativ breiten Raum ein und schließt zumeist auch – scheinbare oder tatsächliche – Nebensächlichkeiten mit ein. Für eine ausführliche Deskription sprechen mehrere Gründe: Erstens erhielte ein Leser, der die betreffende Partitur nicht zur Hand hat, ein irreführendes Bild, wenn nur die Hauptzüge des Orchestersatzes genannt wären. Zweitens ist die detaillierte Schilderung dem Gegenstand auch angemessen, denn als Komponist gestaltete Reger mit großer Sorgfalt alle Stimmen individuell aus. Für das Reger'sche Orchestertotal sind die Nebenstimmen von zu großer Bedeutung, als dass sie in den vorliegenden Untersuchungen allzu cursorisch behandelt oder gar unterschlagen werden könnten. Und schließlich ist eine Beobachtung musikalischer Sachverhalte selten objektiv oder neutral. Ob bei einer Parallelführung in Oktaven etwa die eine Stimme als Oberoktave der anderen zu verstehen ist oder umgekehrt diese als Unteroktave der ersten, kann im Einzelfall strittig sein. Gerade bei einem Orchestersatz der sehr stark durch

³⁶ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Geniale Maßlosigkeit. Max Reger*, in ders., *Schöpfer klassischer Musik. Bildnisse und Revisionen*, Berlin 1983, S. 199.

³⁷ Vgl. Brief vom 26. 10. 1922, in *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hrsg. von H. Weber, Darmstadt 1995 (= Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 1), S. 240.

³⁸ Das *Konzert im alten Stil* op. 123 ist dabei nicht als Solokonzert, sondern als Konzert für Orchester anzusehen.

Kopplungen und durch eine Vielzahl an Nebenstimmen von unterschiedlichem Gewicht bestimmt ist, ist es wichtig, die beobachteten Verhältnisse genau zu benennen. Die ausführliche Schilderung bietet dem Leser auch Gelegenheit, die vertretene Auffassung nachzuvollziehen und zu überprüfen.

Die Darstellung greift dabei häufig auf Begriffe zurück, die dem Bereich der Orgelmusik entstammen. Diese eignen sich u. a. wegen vielfacher Kopplungen der Stimmen untereinander für die Beschreibung der Reger'schen Orchestertechnik. Auch geht Reger in seinen Orchestersätzen mitunter von ähnlichen Überlegungen aus, wie sie in Orgelwerken begegnen, etwa wenn sich eine aus Streichern und Bläsern kombinierte Bassgruppe in der Art eines Pedalwerks als relativ unabhängig von den übrigen Orchestergruppen erweist oder wenn schwächere Stimmen für Dynamikübergänge zu stärkeren hinzu treten, wie dies der Verwendung eines Schwellwerks entspricht. Solche Analogien mögen im Einzelfall zufällig bzw. aus anderen Gründen zustande kommen, die Eignung der Begriffe schränkt dies nicht ein. Bei der Benennung von Oktavlagen gelten tendenziell singbare Lagen als vorgestellter, nicht-transponierender Achtfuß-Bereich des Orchesters, während die Bezeichnungen 32', 16', Vierfuß und Zweifuß gedachte Hinzuregistrierungen zu einem unterstellten Kernsatz in mittlerer Lage bedeuten.

Alle in der Inhaltsübersicht angezeigten Teilkapitel sind darauf angelegt, für sich lesbar und verständlich zu sein. Einige Wiederholungen ergeben sich somit; vor allem sind einige Zitate mehrfach verwendet. Der Verfasser hofft, dass dies den Lesefluss auch bei vollständiger Lektüre nicht zu sehr stört.

II MAX REGERS INSTRUMENTATION

II.1 REGERS ÄSTHETIK

Im gleichen Maß, in dem das hinterlassene Werk Max Regers als vielgestaltig erscheint, entzieht sich seine Ästhetik einfachen Kategorisierungen. Versuche der Simplifizierung oder Vereinnahmung hat es gegeben, etwa die Verklärung im Umfeld der Orgelbewegung zu einem rein am Handwerklichen orientierten Kontrapunktiker alter Schule oder auf der anderen Seite zum Vorbereiter der „Neuen Musik“¹. Ebenso geht Karl Straubes Charakterisierung Regers als „geniale[r] Instinktnatur“² fehl, die doch auch dazu diente, dessen Personalstil, der den exzessiven Einsatz bestimmter kompositorischer Mittel einschließt, aus der Perspektive einer stärker formalisierten Ästhetik, wie sie Straube vertrat, zu erklären.³ Erklärungsversuche zu Regers Werk aus einem zu speziellen Blickwinkel provozieren Einwände, denn er war kein einfacher Komponist und wollte es auch nicht sein. Sein Standpunkt ist zwischen den verschiedenen Strömungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ein betont individueller: „Richtung habe ich keine; ich nehme das Gute, wie es eben kommt. Und ist mir jede musikalische Parteilichkeit [...] im Grunde höchst zuwider.“⁴

¹ „Die Fragen und Probleme, die sein [Regers] Werk aufgibt und die wir hörend nachzuvollziehen hätten (mit dem Zweck, aus dem besseren Verständnis der Vorgeschichte des ‚Neuen‘ dieses ‚Neue‘ selbst besser zu verstehen), das sich vielfach hinter gigantischer Gestik verbergende Unzulänglichkeiten, aber auch die Neigung zu Gebilden von verklärender Helle – das alles signalisiert durchaus die Brüchigkeit jener Ideologie, an der Reger noch hing ebenso wie die Überzahl seiner Zeitgenossen, indem sie das ‚Meisterwerk‘ wollten, das ‚edle Kristall‘, das sie als Versprechen begriffen – als Ausdruck der Hoffnung auf eine Zustandsform, in der Harmonie und Versöhnung herrschen.“ (Dieter Rexroth, *Zwischen Fortschritt und Reaktion. Zum 100. Geburtstag von Max Reger*, im Programmheft der *Max Reger Tage 13. 3. – 18. 3. 1973 Bonn*, S. 16).

² „Bei Reger haben Sie unter dem segensreichen Einfluß einer genialen Instinktnatur gestanden, – jetzt wechseln Sie, gehen zu Hausegger um Beziehungen zu einem Geist zu bekommen, der tatsächlich ein Produkt der höchsten geistigen Kultur ist.“ (Straube an Karl Hasse, 12. 3. 1906, *Straube-Briefe*, S. 109.)

³ „Regers Art Bach’s Orgelwerke zu interpretieren bedaure ich deshalb, weil meine persönlichen künstlerischen Ziele in diesem Punkt dadurch missverstanden werden könnten, sobald R. Schule macht. Gegen Effecte, wie die von Ihnen geschilderten [der Einsatz von Mixturen für Farbwirkungen], bin ich sehr eingenommen.“ (Ebda.)

⁴ Brief Regers an Ferruccio Busoni, 11. 5. 1895, *Der junge Reger*, S. 237.

Deshalb soll hier versucht werden, Regers ästhetische Leitlinien über verschiedene Annäherungen zu umreißen. Dabei wird auch auf seine eigenen Äußerungen zurückgegriffen, ohne dass diesen freilich ohne Weiteres Beweiskraft zuzumessen wäre. Einerseits lässt der Vergleich biografisch sehr früher und späterer Aussagen eine bemerkenswert konstante Anschauung in einigen zentralen Punkten vermuten. Insbesondere wird zu zeigen sein, dass dabei das im obigen Zitat genannte „Gute“, das Reger in seiner Musik erreichen wollte, in mehrfacher Weise bestimmend auf sein Künstlertum wirkte. Andererseits finden sich auch sehr verschiedene Aussagen Regers zu ästhetischen Anschauungen, die mitunter widersprüchlich erscheinen.⁵ Diese unterschiedlichen Akzentuierungen sind jedoch wohl weder als Opportunismus noch als Wankelmut zu interpretieren (Reger selbst beharrte auf der Konsistenz und Reflektiertheit seiner künstlerischen Ausrichtung⁶), sondern offenbaren vielmehr – neben aller zugestandenen Konzession an die Adressaten – vor allem eine differenzierte Positionierung.

Hans Heinz Stuckenschmidt stellte einmal fest, Reger sei „ein Ausdrucksmusiker und zugleich einer der letzten Meister der absoluten Musik“ gewesen.⁷ Reger hat sich immer wieder zu beidem bekannt. Es stellt sich damit die Frage, in welchem Sinn er absolute Musik verstand. Sicher ist, dass er die aus dem idealistischen Begriff des Absoluten erwachsende Aufladung inhaltlich teilte – Musik vermittelt demnach eine Ahnung des Absoluten. Eine Reduktion auf formale Gesichtspunkte teilte Reger hingegen sicher nicht, denn im Zentrum seines künstlerischen Strebens stehen seelische Empfindungen, die in eine objektivierte Form drängen. Reger maß also der Kunst ohne Zweifel eine hohe metaphysische Bedeutung bei und hatte sich die idealistische, im 19. Jahrhundert v.a. durch Hegel geprägte Auffassung, das „Schöne, Wahre und Gute“ bilde eine Einheit, zu eigen gemacht. Dabei wäre das „Schöne“ als das „sinnliche Erscheinen“ der Idee aufzufassen,⁸ doch bleibt die Trias im Ganzen im Fokus der künstlerischen Bestrebungen. Nicht zuletzt hätten Kunst und hier besonders Musik demgemäß die Aufgabe, eine eigene Wahrheit zu formulieren. „Kunst u. Religion“ seien „im

⁵ Roman Brotbeck etwa meint, Reger habe sich in seiner Korrespondenz derart auf sein Gegenüber eingestellt, dass sich in seinen Briefen „tendenziell so viele Meinungen und Positionen wie [...] Empfänger und wechselnde Standpunkte dieser Empfänger“ fänden (Roman Brotbeck, *Spieglein, Spieglein an der Wand. Einige Gedanken zur Reger-Rezeption*, in *Reger-Studien* 7, S. 589f.).

⁶ „Wenn Sie glauben, daß ich blindlings darauflos komponiere, so täuschen Sie sich; ich bin mir meiner künstlerischen Ziele sehr wohl und äußerst klar bewußt, und es ist absolut kein Herumtappen im Nebel!“ (Brief Regers an Emil Krause, 4. 7. 1900, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Ep. Ms. 160.)

⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Zwischen Tradition und Erneuerung. Notizen über Max Reger*, in *Hausmitteilungen des Musikverlages Bote & Bock*, Heft 25 (April 1966), S. 5.

⁸ So lautet eine Abwandlung des Eingangszitates: „in der Kunst muß man das Schöne [!], Gute nehmen wo man es findet.“ (Brief Regers an Georg Göhler, 12. 10. 1899, *Der junge Reger*, S. 442).

innersten Wesen eins“ und hätten „als oberstes u. einzig zu erstrebendes Ziel [...] die Menschheit zu veredeln, zu erheben, die Menschheit aus dem ‚Irdischen‘ zu befreien“.⁹

Reger wird in Anekdoten häufig als einfach strukturierter Mensch geschildert, der einen gewissen provinziellen Habitus nie ablegte und derben Witzen etc. sehr zugeneigt war. Vom Bildungsbürgertum, dem er schließlich angehörte, hob er sich tatsächlich durch einige distinktive Merkmale ab. Jedoch täuscht der äußere Anschein auch. Es ist aus Berichten und aus Regers Briefen ablesbar, dass er in vielen Lebensbereichen ein genauer und sensibler Beobachter und ein tiefgründiger Denker war.¹⁰ Der aus bildungsbürgerlicher Sicht konstaterbare Mangel an humanistischer Ausbildung während der Jugendzeit in Weiden bedeutet nicht, dass er sich über die weitergehenden Folgerungen des oben genannten Anspruchs, Kunst und Religion seien wesensverwandt, nicht im Klaren war. Es ist anzunehmen, dass er insbesondere während seiner Wiesbadener Studienzeit, als er Schüler und zeitweise eine Art Pflegesohn Hugo Riemanns war,¹¹ mit ästhetischen Erwägungen vertraut wurde.¹² Aus dem bereits in dieser Zeit entstandenen moralischen und gesellschaftlichen Anspruch, den Reger an Kunst stellte, lässt sich verstehen, dass er kompromisslos um die eigene künstlerische Position rang – und von Dritten eine ähnliche Anstrengung erwartete.

Die erste Bedingung Regers an sein Schaffen ist, sich rein musikalisch zu äußern („ich will nur Musik machen!“¹³). Auf diesem Hintergrund ist Regers meist unideologische Distanz zur Programmmusik und zur Musik der Neudeutschen zu verstehen.¹⁴ Die Umsetzung außer-

⁹ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 5. 6. 1904, *Lauterbach & Kuhn-Briefe I*, S. 324.

Stark auf erbauliche Momente konzentriert betont Reger in einem Brief vom 6. 1. 1912 an seinen Dienstherrn Georg II. von Sachsen-Meiningen die Zusammengehörigkeit von Kunst und Religion: „Und wenn es uns gelingt, ein schmerzerstarrtes Herz zu lösen in Tränen der Wehmuth, so haben wir das erfüllt, was die Kunst sein soll: Trösterin, Helferin in allen Nöten des Lebens; Kunst und Religion!!!! Oder Kunst als Religion!“ (*Herzog-Briefe*, S. 86).

¹⁰ So schreibt der Philosoph und Literaturnobelpreisträger Rudolf Eucken, mit dem Reger in Jena während seines letzten Lebensjahres in freundschaftlichem Kontakt stand, er habe ihn „stets bereit [gefunden], auf die tiefsten Fragen des Menschheitslebens zurückzugreifen und sie mit voller Hingebung zu behandeln. Über der Frische und Beweglichkeit seiner äußeren Haltung darf diese Tiefe, darf der geistige Gehalt seiner Persönlichkeit, darf der gewaltige Ernst seines Wesens und Strebens nicht übersehen werden.“ (*Persönliche Erinnerungen an Max Reger*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 9 [1933], S. 2).

¹¹ Riemann gewährte Reger freien Mittagstisch in seinem Haus, um sein Studium finanziell zu ermöglichen, und stellte er ihm seine Privatbibliothek zur Verfügung. Reger und Riemann erörterten vermutlich häufig und intensiv miteinander ästhetische Fragen (vgl. Brief Regers an Adalbert Lindner, 25. 12.–12. 6. 1891, *Der junge Reger*, S. 99).

¹² Äußerungen aus dieser Zeit zeigen etwa, dass Reger die Grundgedanken und die Begrifflichkeit der Schopenhauer'schen Ästhetik bekannt waren. Die Choralvorspiele J. S. Bachs nannte er beispielsweise „die feinste, objektivste u. doch deshalb wieder subjektivste Musik [...]! Denn was ich nicht selbst fühle, kann ich nicht objektivieren, ich kann höchstens malen, wie das Gefühl sich ungefähr äußert, aber das Gefühl [selbst] nicht.“ (Brief Regers an Adalbert Lindner, 20. 7. 1891, *Der junge Reger*, S. 107.)

¹³ Brief Regers an Karl Straube, 27. 5. 1905, *Straube-Briefe*, S. 88.

¹⁴ In dieser Frage gibt es allerdings biografisch bedingte Akzentverschiebungen, auf die in Kapitel III.2 und III.4 noch zurückzukommen sein wird.

musikalischer Vorgänge mit musikalischen Mitteln ist für ihn zwar etwa im Bereich der Vokalmusik zugänglich, jedoch allgemein nicht die primäre Aufgabe von Musik. Wo hingegen Sujets moralisch anstößige Themenbereiche berühren, läuft dies aus Regers Sicht sogar zwangsläufig dem innersten Wesen der Musik direkt zuwider.¹⁵ In seiner Orchestermusik blieb seine bereits unter Riemanns Einfluss entstandene Abgrenzung – bei variablen Grenzverläufen – auch später bestehen: „aber [ich] sträube mich dagegen, die Wagnerschen, Berliozschen, Straußschen Prinzipien in die reine Instrumentalmusik aufzunehmen“.¹⁶ Reger unterscheidet hier zwischen „reiner“ absoluter Musik und an ein Sujet gebundener dramatischer Musik, die Vorgänge zu illustrieren hat. Annäherungen an die programmatische Musik hat Reger später gleichwohl unternommen – zu nennen wären der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108, die *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128 oder die *Romantische Suite* op. 125 (vgl. Kapitel III.3.2 und III.4).

Regers zeitweise starke Abgrenzung von programmatisch gebundener Musik seiner Zeitgenossen bedeutet nicht, dass die Musik keine Botschaft habe, denn „das eigentliche Wesen aller Kunst [ist] – Ausdruck des menschlichen Geistes u. menschlichen Fühlens“.¹⁷ Auch bei textgebundener Musik, für die gleichwohl auch etwas andere ästhetische Maßstäbe geltend gemacht werden können, war sein Hauptinteresse nicht auf die literarische Qualität der Vorlagen, sondern darauf gerichtet, „alle alle Gebiete des menschlichen Empfindens“¹⁸ zu berühren. Entsprechend stellte Reger zu seinen Gesängen aus Opus 62 stolz fest, er „habe nun die Fähigkeit, alle erdenklichen Psychologischen Vorgänge ganz erschöpfend in Lieder zu bringen, ganz erreicht“.¹⁹ Bemerkenswerterweise kommen auch auffallend viele zeitgenössische Rezensionen auf seelische Vorgänge zu sprechen, die Regers Musik ihrer Meinung nach ausdrücke und erlebbar mache.²⁰ Man mag dies mit einer um die Jahrhundertwende verbreite-

¹⁵ Dies ist mit ein Grund für Regers Ablehnung von Richard Strauss' *Sinfonia Domestica* und dessen *Salome*, die ihm als Geschmacklosigkeiten erschienen. In einem vertraulichen Schreiben tadelte er sie gar als „Abwege“ und betrachtete sie „mit Abscheu u. tiefem Bedauern über den Niedergang des menschlichen Empfindens“ (Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 5. 6. 1904, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1*, S. 324).

¹⁶ Brief Regers an Adalbert Lindner, 6. 4. 1894, *Der junge Reger*, S. 185.

¹⁷ Brief Regers an Alexander Wilhelm Gottschalg, 3. 12. 1899, *Der junge Reger*, S. 472.

¹⁸ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 20. 9. 1902, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1*, S. 27.

¹⁹ Brief Regers an Eugen Spitzweg, 8. 2. 1902, Brief in der Bayerischen Staatsbibliothek München.

²⁰ Man vergleiche hierzu etwa die Kritiken von Aufführungen der *Violinsonate C-dur* op. 72; siehe *Schreiber 3*.

ten „Literatenkritik“²¹ erklären, auch damit, dass psychologische Fragen im „Zeitalter der Nervosität“²² ein Generalthema waren – und Reger hierin ein Kind seiner Zeit.

Greifbar ist die Überzeugung, dass Musik etwas konkret ausdrücke, auch wenn Reger im Vorwort zu von ihm für Klavier bearbeiteten Choralvorspielen Johann Sebastian Bachs die „Thatsache“ beklagt, „dass man im Gros des musikliebenden Publikums von der blossen Existenz dieser symphonischen Dichtungen en miniature herzlich wenig weiss“; Bach zeige sich in diesen „von einer Tiefe, Genialität der Textauffassung, die geradezu an R. Wagner’s grandiosen Styl erinnert“.²³ Das Verfahren der Textausdeutung, das Reger für Bachs Choralvorspiele konstatiert, übertrug er auf seine eigenen Choralphantasien, in denen die Texte der einzelnen Strophen sukzessive vertont sind. Dass er hiermit einen Schritt über die Grenze zur Programmmusik ging, war ihm selbst bewusst²⁴ und sogar ein Stück Genugtuung²⁵. Einen programmatischen Anstrich trägt etwa auch die *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57 für Orgel, die unter dem Populärtitel *Inferno-Phantasie* bekannt wurde. Denn um Informationen über das Werk gebeten, gab Reger nachträglich folgende Erläuterung: „Op. 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno!‘ [...] Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir zusehr widerstrebt ‚Programme‘ zu meinen Sachen zu liefern!“²⁶ An anderer Stelle präzisierte er seine Aussage: „Wie der Komponist die Liebenswürdigkeit hatte mir mitzuteilen, bezieht sich seine Anregung nur auf den Charakter des Werkes. [...] ‚Keine spezielle Szenerie, sondern der allgemeine Gefühlsinhalt‘ schreibt Reger weiter“.²⁷ Ähnlich verhält es sich bei der *Sinfonietta* op. 90. Zur Vorbereitung von Aufführungen gab Reger u.a. Felix Mottl

²¹ Vgl. Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 [= Schriftenreihe des Max-Regger-Instituts, Bd. 11], S. 22.

²² Vgl. Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München und Wien 1998.

²³ Max Reger, Vorrede zu Johann Sebastian Bach, *Ausgewählte Orgelchoralvorspiele* bearbeitet für Klavier, München 1900. Schon Jahre zuvor hatte Reger die Choralvorspiele als Ausdruck von Empfindungen angesprochen und dabei die objektivierte Form des Ausdrucks von malerischen Darstellungen der zugehörigen Gefühlsäußerungen abgegrenzt (s. Anm. 12).

²⁴ In einem Brief an Hugo Riemann (1. 11. 1899, Original verschollen, auszugsweise Abschrift im Nachlass Gurlitt, Universitätsbibliothek Freiburg) nennt Reger Opus 40 Nr. 1 „ein Programmmusikwerk“. Fritz Stein ist überzeugt, dass „die Auswahl der Choräle [...] fraglos weniger durch musikalische Gesichtspunkte als durch den Stimmungsgehalt der Texte bestimmt wurde“ (*Max Reger*, Potsdam 1939, S. 116).

²⁵ „Es ist Programm-Musik, worauf Reger immer wieder hingewiesen hat, mit innerer Befriedigung, daß er auch darin mit Richard Strauß rivalisieren könnte.“ (Karl Straube, *Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von W. Gurlitt/H.-O. Hudemann, Stuttgart 1952, S. 236).

²⁶ Postkarte Regers an Gustav Beckmann vom 17. 8. 1904, Original verschollen, Abschrift im Max-Regger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 9.

²⁷ Roderich von Mojsisovics, *Max Reger’s Orgelwerke. Eine Analyse sämtlicher im Druck erschienener Orgelwerke des Komponisten*, 4. Folge, in *Musikalisches Wochenblatt* 37. Jg., Nr. 40 (4. 10. 1906), S. 676. Mojsisovics fährt fort: „also haben wir hier eine ähnliche Erscheinung wie bei seinen Choralphantasien; wo ebenfalls der Gefühlsgehalt der Verse zu musikalischen Stimmungsbildern umgedichtet wurde.“

und Philipp Wolfrum umfangreiche Hinweise zur Charakteristik und zum Gefühlsgehalt der Einzelsätze („Das Larghetto ‚viel Mondschein‘“²⁸), um zugleich zu betonen: „Programm ist keines da – auch kein ‚geleugnetes‘ Programm à la Mahler.“²⁹ (vgl. Kapitel II.2.)

Zur Debatte „absolute Musik versus Programmmusik“ äußerte sich Reger 1907 zusammenfassend in der Presse in einem *Offenen Brief*: „Ich bin absolut kein Feind der symphonischen Dichtung [...]. Wenn Sie wollen, ist jedes Kunstwerk, das mir seelisch etwas offenbart, eine symphonische Dichtung.“³⁰ Dass der „Kompromiss“, den er hier anbietet, absolute Musik als Ausdruck einer subjektiven Gefühlswelt zur Programmmusik zu erklären und diesen Begriff damit für sich zu vereinnahmen, nicht trägt, wird Reger selbst geahnt haben: „Jede Musik, ob absolut oder symphonische Dichtung ist mir hochwillkommen, wenn sie eben Musik ist.“³¹

Einer der wenigen Fälle, in denen Reger Gefühlsregungen konkret benannte, die bei der Komposition eine Rolle gespielt hatten, ist das Orgelwerk *Variationen und Fuge über ein Originalthema* op. 73. Es ist aus diesem Beispiel zu erkennen, dass Reger die Darstellung psychologischer Vorgänge auch als Grundlage seiner Instrumentalmusik betrachtete und im Zweifel an kleinsten melodischen Wendungen festmachte: „das Werk ist aus einer recht wehmütigen Stimmung heraus geboren; das Thema in seiner Resignation gibt alles an; eine große Rolle spielt im ganzen Werk der ‚melancholische‘ Takt 3 aus dem Thema selbst [...], Du weißt ich spreche darüber so furchtbar ungern, weil ich es als ‚Pose‘ empfinde, mit seinen Stimmungen u. Empfindungen zu ‚protzen‘.“³²



Variationen und Fuge über ein Originalthema op. 73, *Andante*, Takte 43ff.³³

²⁸ Brief Regers an Felix Mottl vom 5. 9. 1905, in *Arbeitsbriefe* 2, S. 129.

²⁹ Brief Regers an Felix Mottl vom 10. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 262.

³⁰ Max Reger, *Offener Brief*, in *Die Musik*, 7. Jg. (1907), Heft 1, S. 12.

³¹ Ebda.

³² Brief Regers an Karl Straube, 25. 6. 1904, *Straube-Briefe*, S. 58.

³³ Regers Taktzählung im genannten Brief beginnt nach der *Introduktion* neu.

Wenn aber auch absolute Musik Ausdruck der Seele ist, hat dies zwangsläufig Folgen für das Verständnis von musikalischer Form: „Musik ist etwas so Abstraktes, das sich nie u. nimmer in Formen zwingen läßt, ebenso wenig wie das Seelenleben eines Menschen, falls er eines hat. [...] Jeder Gedanke schafft sich selbst die Form!“³⁴ Es ist anzumerken, dass Reger mit Form hier zunächst die innere Formung, also Melodiebildung, Harmonik und Satzweise, den äußeren Ablauf jedoch allenfalls mittelbar anspricht. Mit tradierten musikalischen Formmodellen ging er recht sorglos um – oftmals übernahm er sie stereotyp, bisweilen entfernte er noch nachträglich scheinbar unverzichtbare Formteile, wie im *Symphonischen Prolog* die komplette Reprise – sie waren ihm möglicherweise nicht mehr als eine Gliederungshilfe. Im Sinne diesen Verständnisses von „Form“ verteidigte Reger sein Vorbild Johannes Brahms gegen den Vorwurf des Formalismus – einen Vorwurf, der ihn gelegentlich selbst treffen sollte – folgendermaßen: „Was Brahms die Unsterblichkeit sichert ist nie und nimmer mehr die Anlehnung an die alten Meister, sondern nur die Tatsache, dass er neue ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit.“³⁵

Ein weiterer Punkt steht mit der gedanklichen Trias des Wahren, Guten und Schönen in Zusammenhang: „Musik soll zuerst ‚schön‘ sein; erst in 2. Linie kommt ob sie charakterisierend ist.“³⁶ Dieses Streben nach Schönheit zeigt sich vermutlich auch in der Bedeutung der gesanglichen Stimmführung. Reger schreibt stets einen Satz, der zumindest im Kern aus realen, potenziell singbaren Stimmen besteht; dieser mag angereichert sein (vgl. Kapitel II.3), doch bilden in der Regel ein Außenstimmen-Kontrapunkt und linear geführte, kontrapunktische Mittelstimmen das Gerüst. „[D]as Hauptgewicht lege ich auf eindringliche Melodik“, schrieb er mit Blick auf sein *Violinkonzert* op. 101 dem Verleger Henri Hinrichsen, „sehr viel [...] Cantilene“ solle die Solo-Violine bekommen und auf „technische ‚Firlefanzereien‘“ verzichtet werden, damit sie „wirklich ‚singen‘ kann u. nicht zu ‚kratzen‘ braucht!“³⁷ Reger müsse „vor allem als Melodiker verstanden werden“, bestätigte sein früherer Schüler Alexander Berrschke diesen wichtigen Schlüssel zum Verständnis: „Erst wenn einem der große Bogen seiner Thematik mit allen scheinbaren Brechungen durch Stringendi und Ritardandi so klar

³⁴ Brief Regers an Alexander Wilhelm Gottschalg, 3. 12. 1899, *Der junge Reger*, S. 473.

³⁵ Max Reger, *Degeneration und Regeneration in der Musik*, in *Neue Musik-Zeitung* 29. Jg., Nr. 3 (31. 10. 1907), S. 51. Bereits anderthalb Jahrzehnte zuvor hatte Reger diese Ansicht so formuliert: „Brahms ist vor allem ein riesiger Gefühlsmensch“ (Brief Regers an Adalbert Lindner, 21. 4. 1893, *Der junge Reger*, S. 145).

³⁶ Brief Regers an Waldemar Mayer, 21. 2. 1894, *Der junge Reger*, S. 176. Die fortgesetzte Gültigkeit auch dieser biografisch sehr frühen Äußerung bestätigt ein Brief an Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 2. 2. 1912 (s. u.).

geworden ist, dass man alles wie ein altes Lied halblaut vor sich hinsummen kann, wird man die sogenannten Regerschen Kompliziertheiten deutlich und natürlich spielen.“³⁸

Auf den ersten Blick mag diese Sichtweise erstaunlich wirken, da Reger gemeinhin nicht als „Melodiker“ gilt. Der Kritiker Walter Niemann sprach gar davon, die Reger'sche Melodiebildung führe in eine „unorganische, ja völlig sinnlose und ‚unmusikalische‘ Kette von Tönen“.³⁹ Die asymmetrische Gliederung und rhythmische Flexibilität Reger'scher Themen ist bereits von Zeitgenossen und Freunden gelegentlich als „musikalische Prosa“ beschrieben worden.⁴⁰ So meint Regers früher Biograf Max Hehemann, Reger setze „an die Stelle der formal abgegrenzten musikalischen Verszeile die frei gestaltete rezitativische Melodie, die musikalische Prosa. Sie vermittelt ihm die Kunst der leisen Übergänge und Zwischenwerte“.⁴¹ Eine umfassende Untersuchung der Melodiebildung bei Reger steht noch aus. Die Verbindung gerader und ungerader Phrasen, ihre Erweiterung durch Einschübe und das freie Fortspinnen von Motiven wird Reger jedenfalls nicht im Widerspruch zur angestrebten Schönheit und Sanglichkeit der Linienführung gestanden haben – schon gar nicht angesichts der leicht herstellbaren Analogien zum seinerzeit als Inbegriff der Suche nach Schönheit florierenden Jugendstil. Einen wichtigen Hinweis gibt Hehemann im genannten Zitat, indem er anspricht, wozu Reger die „musikalische Prosa“ nutzt: In ihrer Gewundenheit dient die Reger'sche Kantilene dem Nachspüren feiner Nuancen und Stimmungen.

Auch das weitgehende Festhalten am dur-moll-tonalen System und daran, dass Dissonanzen grundsätzlich in terzgeschichtete Dreiklänge aufzulösen sind, ist möglicherweise in Regers Verständnis von Schönheit, was hier so viel heißt wie Wohlklang, als in letzter Konsequenz notwendiger Bedingung von Musik verwurzelt. Reger brachte äußerste Weiterungen in das harmonische System ein, den Weg in die Atonalität jedoch lehnte er ab.⁴² Nicht selten ist dies als latentes Unvermögen gedeutet worden, die eingeschlagene Richtung konsequent und radikal zu Ende zu denken. „Offenkundig war Reger, der [...] sich gegen die ‚atonale

³⁷ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 9. 6. 1907, *Peters-Briefe*, S. 150.

³⁸ Alexander Berrsché, *Trösterin Musica*, München 1942, S. 423f.

³⁹ Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart*, Berlin 1913, S. 161.

⁴⁰ Vgl. zu dem gesamten Komplex Susanne Popp, *Zur musikalischen Prosa bei Reger und Schönberg*, in G. Massenkeil/S. Popp (Hrsg.), *Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976*, Wiesbaden 1978 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 1), S. 59–77; auch Hermann Danuser, *Der Ausdruck musikalische Prosa im Reger-Kreis*, in ders., *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 119–124.

⁴¹ Max Hehemann, *Max Reger. Ein Leben in Musik*, München 1911, S. 13.

⁴² „Die drei Klavierstücke von Schönberg kenne ich; da kann ich selbst nicht mehr mit; ob so was noch irgend mit dem Namen ‚Musik‘ versehen werden kann, weiß ich nicht; mein Hirn ist dazu wirklich zu veraltet!“ (Brief Regers an August Stradal, 31. 12. 1910, zitiert nach *Allgemeine Musik-Zeitung*, 63. Jg. [1936], Heft 20, S. 319.)

Zersetzung‘ zur Wehr setzte [...], außerstande, die gesamten Implikationen, welche der Prosaisierungsprozeß damals für die Musik enthielt, kompositorisch zu reflektieren. Den Widerspruch zwischen ‚prosaischem‘ Fließen und ‚poetisch‘-regulärer Syntax vermochte Reger nie vermittelnd aufzulösen.“⁴³ Reger selbst war der Überzeugung, einen anderen Zugang der Musik in das 20. Jahrhundert gefunden zu haben: „Ich glaube, behaupten zu dürfen, daß der Weg, den ich in Op. 113 [*Klavierquartett d-moll*], 114 [*Klavierkonzert f-moll*] und 116 [*Cellosonate a-moll*] gehe, eher zu einem Ziel führt, als all die neuen Wege.“⁴⁴

Dabei muss Reger sich darüber im Klaren gewesen sein, dass die Schönheit, die er anstrebte, keineswegs allgemein offenbar wurde. Otto Leßmann nannte den *Symphonischen Prolog* eine „Apotheose des Musikalisch-Häßlichen; nicht eines Häßlichen, das im Kontrast zur Schönheit von charakteristischer Wirkung ist, sondern des Häßlichen in Reinheit, des Häßlichen um seiner selbst willen.“⁴⁵ Ein anderer Kritiker kam zu dem Schluss, Reger zerstöre „jede aufleuchtende Schönheit wieder durch ein gewaltsames Chaos gekünstelter Modulationen“.⁴⁶ Der einflussreiche Walter Niemann nannte Regers *Klavierkonzert* op. 114 eine „neue Fehlgeburt der in Inzucht verkommenen Reger-Muse“.⁴⁷ Und Hermann Abendroth stellte gar die Frage: „Was will Reger? Unmöglich kann ein Mensch so empfinden! [...] Nichts als verquälte, vergrübelte Harmonie-, vielmehr Disharmoniefolgen.“⁴⁸ Derart massive Kritik traf Reger durchaus; in einer Stellungnahme zu einer Rezension betonte er deshalb, dass „bekanntlich ein Unterschied zwischen dem ‚musikalisch-Schönen‘ und dem ‚Musikalisch-Hässlichen‘ gar nicht so leicht zu treffen ist, und sich der immer nur relative Begriff des ‚Musikalisch-Schönen‘ sehr, sehr schnell von Jahr zu Jahr ändert.“⁴⁹

Doch nicht nur melodische Erfindung und Satztechnik sind auf Schönheit ausgerichtet – dies gilt insbesondere auch für den Klang des Reger’schen Orchesters: Zunächst müsse „der musikalische Gehalt klar gelegt werden“, doch gelte es zugleich, „immer die Grenzen des

⁴³ Hermann Danuser, wie Anm. 40, S. 123.

⁴⁴ Brief Regers an August Stradal, wie Anm. 42.

Robert Gläser hat dargelegt, dass in der *Cellosonate* op. 116 und im *Streichsextett F-dur* op. 118 die Akkorde zugunsten ihrer klanglichen Außenseite ihre funktionale Bedeutung verlieren. Es seien anstelle funktionsharmonischer Beziehungen „klangliche Erwägungen maßgebend“, indem „die Stellvertretung eines Tones [nun] durch einen Akkord (Klang)“ stattfände (*Die Stilentwicklung bei Max Reger. Unter besonderer Berücksichtigung der Kammermusik*, Dissertation [Wien 1938], Typoskript, S. 106f.).

⁴⁵ Otto Leßmann, *Allgemeine Musik-Zeitung*, 36. Jg. (1909), Heft 46, *Schreiber 3*, S. 249.

⁴⁶ K. K. Düssel, Rezension, *Bonner Zeitung*, 1. 5. 1913, *Schreiber 3*, S. 341.

⁴⁷ Walter Niemann, Rezension, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 17. 12. 1910, *Schreiber 3*, S. 288f.

⁴⁸ Hermann Abendroth, Rezension, *Wochenschrift für Kunst und Musik*, Wien, 2. Jg. (1904) Nr. 36, S. 297, *Schreiber 3*, S. 53.

⁴⁹ Reger, *Kritischer Gedankenaustausch. Ich bitte ums Wort!*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 71. Jg. (1904), Heft 2, S. 20.

schönen Klanges als Richtpunkt vor Augen“ zu behalten.⁵⁰ Warme oder zarte, grundtönige und verschmelzende ebenso wie in feiner Weise charakteristische Farben und Mischungen bevorzugt Reger auffallend gegenüber leuchtenden oder gar grellen Klangwirkungen.⁵¹ Ottmar Schreiber hat dies durch das Schlüsselerlebnis erklärt, das ihm der Besuch des *Parsifal* in Bayreuth bedeutete: „Reger hat als ganz junger Mensch den Bayreuther Gesamtklang in seiner großartigen Verschmelzung von Vokalton und abgedämpft und entmaterialisiert aus der Orchestergrube heraufdringendem Instrumentalton in sich aufgenommen.“⁵² In Kapitel II.5 wird dargelegt, dass Reger in allem bemüht war, das Orchester, die einzelnen Instrumente entsprechend ihrer Natur und somit klangvoll zum Einsatz zu bringen und dabei die sonoren mittleren und tiefen Lagen stärkte: „In der Besetzung ist die Verdoppelung der tieferen Stimmen charakteristisch für Regers Vorliebe für dunkel gefärbte Klänge.“⁵³ Geräuschhafte Sondereffekte, extreme Lagen oder technische „Firlefanzereien“ (s.o.) waren ihm ein Gräuel; nicht-klassische Instrumente, das Schlagwerk und fast die gesamte Familie der Tuben standen unter dem Generalverdacht, gewöhnlich zu klingen.

Bereits 1894 pries Reger in einer Rezension als Ideal eine „schöne Instrumentierung, die sich von allem Suchen nach leeren, bloss sinnlich wirkenden Orchestereffekten [...] fernhält“.⁵⁴ Die Betonung liegt hier gleichermaßen auf dem Wort „schön“ wie auf dem Meiden reiner Klangeffekte, die in jeder Hinsicht riskant erscheinen: Sie gefährden sowohl die Abgerundetheit des Klanges als auch die Qualität des Satzes und außerdem die Reinheit der künstlerischen Aussage (wenn man so will, also das „Schöne“, das „Gute“ und das „Wahre“). Eine starke Prägung erfolgte offenbar noch vor Beginn der Studien bei Riemann durch Adolf Bernhard Marx' Kompositionslehre, mit der sich Reger intensiv befasste. Schon als junger Mensch wandte er sich deshalb gegen allzu große Orchesterbesetzungen und die Verwendung von Klangeffekten (die er „Teufeleien“ nannte): „Anstatt jedes Instrument zu durchgeistigen, jedem Instrument im großen Drama des Symphoniesatzes seinen Platz anzuweisen, anstatt daß die Instrumente sich widersprechen sich gegenseitig immer in Dialogischer Form also

⁵⁰ Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 2. 2. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 120.

⁵¹ Insbesondere hierin unterscheidet er sich auffallend von seinem Zeitgenossen Gustav Mahler. Altug Ünlü hat dargelegt, dass dessen Hauptmaxime bzgl. der Instrumentation „Deutlichkeit“ ist, um derentwillen er bewusst auf Wohlklang verzichtet und die Instrumente bspw. oft in extremen Lagen einsetzt, in denen sie umso prägnanter hervortreten. Deutlichkeit wäre demgemäß die zentrale Aufgabe der Instrumentation (vgl. *Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a.M. u.a. 2006).

⁵² Ottmar Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten. Reger konzertiert*, Bonn 1981 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 7 Teil 1), S. 108.

⁵³ Hugo Holle, *Regers Chorwerke*, München 1922 (= *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*, hrsg. von R. Würz, Heft 3), S. 12.

durchgeistigt bewegen [...] – anstatt dieses Ideals eines Stils, der absolute Geistesfreiheit auf sein Banner geschrieben, der Vergeistigung auf der Stirn hat – ein Überhäufen von Instrumenten! Die gemeinen Cornets, Tuben!“⁵⁵ Das gewählte Zitat ist sehr früh, doch obwohl Regers Anschauungen und naturgemäß auch seine Tonsprache noch manche Wandlung erfahren sollten, blieben die hier formulierten Reserviertheiten weitgehend bestehen. Die Forderung, die einzelnen Instrumente eigenständig und ihrer Natur gemäß zu führen, erhob Reger auch als reifer Komponist.

„Jede Komposition ist gut, die vollkommen farblos gespielt werden kann. Man muß zuerst zeichnen können, um zu malen.“⁵⁶ Sätze dieser Art ließen sich dabei leicht dahingehend missdeuten, Reger habe die spezifischen Farben und Eigenheiten der Instrumente gering geachtet.⁵⁷ Dies ist nicht gut vorstellbar, bedenkt man, dass Reger bezüglich seines eigenen Musizierens am Flügel für besonders fein nuancierte Klänge bekannt war.⁵⁸ Bezogen auf Orgelmusik bekannte Reger, er selbst spiele „äußerst ‚farbenreich‘“.⁵⁹ Auch ist zu berücksichtigen, mit welcher Akribie er etwa Retuschen an Brahms’schen Partituren probierte und schließlich vornahm,⁶⁰ sie auch gegenüber seinem Freund, dem Brahms-Dirigenten Fritz Steinbach so vehement verteidigte, dass das persönliche Verhältnis darunter litt. Nun hat Reger mit diesen Retuschen seinem Vorbild Brahms keineswegs satztechnische Schwächen

⁵⁴ Regers Rezension von Frederick Lamonds *Sinfonie A-dur*, *Allgemeine Musik-Zeitung* 21. Jg. (1894), Heft 4, S. 56.

⁵⁵ Brief Regers an Adalbert Lindner, 20. 7. 1891, *Der junge Reger*, S. 106.

Marx spricht etwa von der „Kraft der Durchgeistigung, die das kleine Haydn-Orchester belebter, mächtiger, nerviger ertönen lässt, als die neuen mit doppelt so vielen Instrumenten beladenen von oben bis unten mit Blech gepanzerten Massen; es ist der Sieg der Polyphonie oder musikalischen Dramatik über die Homophonie oder musikalische Lyrik.“ (Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847, S. 393.)

⁵⁶ Berichtet von Hermann Unger in A. Spemann (Hrsg.), *Max-Reger-Brevier*, Stuttgart 1923, S. 55.

⁵⁷ „Von der Orgel herkommend,“ liebe Reger es, „auf das Orchester die jenem Instrument entsprechende, reale kontrapunktische Führung der Stimmen zu übertragen, ohne auf die spezifischen Sondereigenheiten der einzelnen Orchesterinstrumente einzugehen“, konstatierte etwa Egon Wellesz. (*Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite“*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4. Jg. [1921], Nr. 2, S. 106).

⁵⁸ „Und wenn in seinem Klavierspiel der Nuancenreichtum, die Schönheiten des Klanges noch so stark auffallen, so sind sie immer Begleiterscheinungen einer reinen, absoluten Musik und niemals Endzweck.“ (Ernst Isler, Rezension, *Neue Züricher Zeitung*, 4. 6. 1904, *Schreiber* 3, S. 49); vgl. auch unten, Exkurs II.

⁵⁹ Brief Regers an Hugo Riemann, 18. 3. 1899, *Der junge Reger*, S. 401. Karl Hasse berichtet aus Regers Orgelunterricht in München, dieser hätte „nach Registerzusammenstellungen mithilfe der Mixtur [gesucht], die ich damals nur als Spielerei [oder als] aus der Sucht nach recht ausgefallenen Klängen hervorgegangen ansehen konnte“ (*Regers Musik und die neuere Orgelbewegung*, in *Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft*, Heft 8 [September 1932], S. 14f.); vgl. Anmerkung 3.

⁶⁰ Vgl. Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziersmesser ...“: *Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers*, in *Regers-Studien* 7, S. 457–475; außerdem Susanne Popp, *Gratwanderung. Regers Brahms-Interpretation*, in S. Popp/S. Shigihara (Hrsg.), *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger – sein Schaffen – seine Sammlung*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1998, S. 236–244.

angekreidet, die es zu korrigieren gelte, sondern sah eben die „spezifischen Sondereigenheiten“ der Instrumente mangelhaft berücksichtigt. Eigentümlich sei „die Tatsache, daß Brahmsens Kammermusik so gut klingt, während er doch in seinen Solosonaten für Violinen und Cello ebenso wie in seinen Orchesterwerken beweist, wie wenig er die Natur der einzelnen Instrumente kannte. Man sieht eben auch hier wieder: in der Kammermusik entscheidet das kontrapunktische Können.“⁶¹ Die Position für das eigene Werk kann also ebenfalls nur beinhalten, dass zunächst das „kontrapunktische Können“ überzeugen, dann aber auch die spezifische Instrumentierung adäquat sein muss.

Für sein eigenes Musizieren hat Reger als Ziel benannt, es müsse durch „plastisches“ Spiel „der musikalische Gehalt klar gelegt werden“ (s. o.), so dass „der Aufbau der Werke, die Verarbeitung der Themen und Motive äußerst klar hervortritt“.⁶² Christopher Anderson hat in einer Untersuchung der „*Meiniger*“ *Klangästhetik Max Regers* festgestellt, es durchziehe das „Bemühen, die Durchsichtigkeit und Logik seines musikalischen Denkens einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln“ Regers künstlerisches Leben, denn er sei „sich der Gefahr bewusst [gewesen], dass seine in der Partitur festgelegten künstlerischen Absichten leicht missverstanden“ werden könnten.⁶³ Dieses Bemühen um Plastizität und Deutlichkeit spiegelt sich auch darin, dass Fragen der Instrumentation insbesondere in Meiningen für Reger höhere Bedeutung gewannen.⁶⁴ Anderson verweist auf „die absolute Notwendigkeit einer scheinbar unnötigen athematischen Neben-,Kontrapunktik“ als „eines der kennzeichnenden Merkmale Regers [...], das für analytische wie aufführungspraktische Perspektiven gleich wichtig ist“. Dadurch gewinne „eine abgespiegelte Hauptthematik an Bedeutung“ und entstehe „der für das Hörerlebnis zentrale Begriff der ‚Plastik‘“.⁶⁵

Doch nicht erst in seiner Meininger Zeit widmete Reger den Details der Instrumentation, insbesondere den Nebenstimmen große Aufmerksamkeit; auch finden sich in seinem Werk Stellen, die direkt aus einem instrumentalen Einfall entwickelt erscheinen. Allerdings schränkte Reger sein auf die Orgel bezogenes Bekenntnis „farbenreich“ zu spielen dahinge-

⁶¹ A. Spemann (Hrsg.), *Max-Reger-Brevier*, Stuttgart 1923, S. 36.

⁶² Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 5. 2. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 121.

⁶³ Christopher Anderson, wie Anm. 60, S. 457.

⁶⁴ Fritz Busch berichtet: „Kam man damals mit ihm zusammen, so bildeten Instrumentierungsprobleme seinen Hauptgesprächsstoff, und es interessierte ihn beim Durchblättern fremder Orchesterwerke weit mehr die Frage, ob etwa die Violoncelli durch Fagotte verdoppelt waren, als die Erkenntnis, ob eine Fuge gut gearbeitet sei.“ (Fritz Busch, *Max Reger als Dirigent*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 2 [1923], S. 2.) In Briefwechseln mit Joseph Haas und Karls Hasse, die ihm Partituren vorgelegt hatten, nehmen Hinweise zur Instrumentation und Kürzungsvorschläge breiten Raum ein (vgl. Briefe Regers an Joseph Haas, 9. 3., 13. 3. und 16.4. 1913, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Ana 534, und an Karl Hasse, 4. und 11. 5. 1913, *Arbeitsbriefe* 2, S. 186 und 187).

hend ein, „aber woran wir festhalten müssen, ist die unerbittliche Logik des Satzes, die Solidität der Stimmenführung, das geflissentliche Vermeiden aller sogenannten lyrischen, d.h. oft meistens sentimental Momenten; niemals ein Spielen mit den Klangeffekten der verschiedenen Register, sondern ein zielbewußtes wirkliches Komponieren für Orgel.“⁶⁶ Diese Sätze lassen sich ohne Schwierigkeit auf das Orchester anwenden. Motivische Dichte, funktional begründbare Modulation und stimmiger Satz sind demnach nicht Selbstzweck, sondern Vorbedingung künstlerischen Tuns („aber Logik verlange ich u. da helfen mir alle sinnreichen Instrumentationseffekte, alle schönen Harmoniebildungen nicht über ein in der Logik gefundenes Manko hinweg“⁶⁷).

Diese Feststellung steht in keinem Gegensatz zu dem Anspruch, Musik müsse Empfindungen ausdrücken und auslösen. Es habe der „große, an und für sich prachtvolle Begriff ‚inneres Erlebnis‘ [...] in unreifen Köpfen verheerend gewirkt; man hat in gewissen Kreisen fast verlernt, dass Kunst von Können kommt.“⁶⁸ Die einfließenden Gefühlsmomente müssten schließlich nach autonomen Regeln der Musik objektiviert werden, um Kunst zu sein. Das „Gute“ fände seinen Niederschlag demnach nicht zuletzt in der notwendigen handwerklichen Beherrschung aller Aspekte des Materials; dazu gehören als ein Kriterium auch die genaue Kenntnis und der wesensgemäße Einsatz des Orchesterapparats. Im Besitz der notwendigen kompositorischen Mittel sind alle „Teufeleien“ ohnehin überflüssig, zu denen Reger die Erweiterung des Orchesters um nicht-klassische, insbesondere geräuschhafte und „gemeine“, volkstümliche Instrumente ebenso zählt wie das Erzeugen extremer und bizarrer Wirkungen: „Was mich bei Mendelssohn so anzieht, ist die Wahrheit des Ausdruckes, des Empfindungslebens eines auch menschlich durch und durch vornehmen Künstlers. Dabei offenbart sich besonders in den ‚Liedern ohne Worte‘ eine derartige Vollendung des klaviertechnischen Materials, eine solch absolute Beherrschung des musikalisch-formellen Elements, daß man all den verwirrten und verirrtten jungen Übermenschen, bei denen Musik überhaupt erst beim achten Horn, beim vierfachen ‚Holz‘, bei vierundsechzig Schlaginstrumenten und einigen Dutzend verschieden gestimmter Glocken beginnt, ein gründliches ‚Stahlbad‘ in Mendelssohn nur aufs dringendste empfehlen kann.“⁶⁹

⁶⁵ Anderson, wie Anm. 60., S. 463.

⁶⁶ Brief Regers an Hugo Riemann, 18. 3. 1899, *Der junge Reger*, S. 401.

⁶⁷ Brief Regers an dens., 31. 8. 1899, ebda., S. 430.

⁶⁸ Reger, *Offener Brief*, wie Anm. 30, S. 13.

⁶⁹ Reger, *Felix Mendelssohn Bartholdys „Lieder ohne Worte“*, *Illustrierte Zeitung Leipzig*, 28. 1. 1909, S. 153.

Mit der hohen Bewertung der technischen Qualität ebenso wie der Ablehnung von technischen Effekten oder gar Lautmalerei korrespondiert eng Regers Abneigung gegen Trivialitäten, sei es in Melodik, Harmonik oder Kontrapunktik. Für Instrumentation betrifft dies insbesondere das Meiden „gewöhnlicher“ Klänge und die Beschränkung sinfonischer Wirkungen, die etwa auf der Unisonoführung weiter Orchesterteile oder auf stereotypen Funktionsabgrenzungen beruhen. „Meine Musik verzichtet auf jeden sogenannten billigen Effekt; ich gehe jeder nur im geringsten banalen Wendung mit Bewußtsein aus dem Wege.“⁷⁰ Weder sich, noch den Zuhörern wollte er es dabei leicht machen („Ich habe meine Hillervariationen fürs Hirn [...] geschrieben.“⁷¹) – was Carl Dahlhaus in das Bonmot fasste, Regers Musik sei nicht nur schwer zu verstehen, sie hinterlasse beim Hören auch das unangenehme Gefühl, nichts verstanden zu haben.⁷² Diese demonstrativ elitäre Haltung ist nicht selten auch als aufgesetzt kritisiert worden: „Reger wird immer mehr zum Liebling jener Kreise, die nichts so sehr scheuen als den Geruch des Dilettantismus.“⁷³ Jedenfalls zielt Regers Ästhetik im Ganzen auf Verfeinerung, Abklärung und Tiefe; in seinen Orchesterwerken strebt er demgemäß eine aufs Äußerste differenzierte Orchesterbehandlung an.

Dies mag mit ein Grund sein, warum seine Satztechnik gelegentlich überladen erscheint: Zum einen offenbart sich für Reger der Wert einer Melodie in ihrer Gegenstimme, weshalb meist mit mehr als einer Hauptstimme zu rechnen ist, zum anderen löst er die Begleitung der Hauptstimmen aus einem homophonen akkordischen Satz in viele zweit- und drittrangige Linien und Figuren auf, die nicht einzeln durchgängig wahrnehmbar sein müssen, das Klangbild aber prägen. Alexander Berrsche hat darauf hingewiesen, dass diese Art, für Orchester zu schreiben, konstitutiv für Regers Stil sei: „Reger ist kein Meyerbeer, er setzt kein äußerliches Füllsel hin, sondern lauter reale Stimmen. Wer eine dieser Stimmen antastet, ändert nicht [...] die Instrumentation, sondern die Komposition, das innerste Wesen des Werks. Hier ist alles gewachsener, lebendiger Organismus, und es fließt Blut, wenn einer eingreift und abschneidet.“⁷⁴ Filigranes Rankenwerk, geteilte Streicher, feine Kontrapunkte,

⁷⁰ Brief Regers an Gustav Beckmann, 31. 3. 1900, Abschrift im Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 6.

⁷¹ Zitiert nach Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger*, Leipzig 1930, S. 74.

⁷² Carl Dahlhaus, *Warum ist Regers Musik so schwer verständlich?*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 134. Jg (1973), Heft 3, S. 134.

⁷³ Richard Batka, *Max Reger als Liederkomponist*, in *Deutsche Gesangskunst* 2. Jg., Heft 13/14 (April 1902), S. 146.

⁷⁴ Alexander Berrsche, *Trösterin Musika*, München 1942, S. 397.

graziöse Figurationen machen demnach den Reger'schen Stil aus, nicht etwa „nüchterne, gehaltene Harmonietöne“⁷⁵.

Regers Credo ist im Technischen also das einer subtilen Differenzierung und damit auch ein Stück weit das einer gewissen Verkünstlichung. Die Mittel, die er einsetzt, sind in der Reger-Literatur vielfach beschrieben worden: Kontrapunktik, Stimmengeflecht, musikalische Prosa, subkutane Motivbeziehungen, changierende Harmonik.⁷⁶ Es ist der Eindruck des unbekümmerten Einsatzes kompositorischer Fertigkeiten, der sich in der Beschreibung Regers als reinem „Musikanten“ wiederfindet. Regers orchestrales Debüt – zugleich ungeachtet aller Schwierigkeiten eines seiner Hauptwerke –, die *Sinfonietta* op. 90, ist oft und vielleicht nicht ganz zu Unrecht so verstanden worden. Andererseits hat aber auch Regers Bereitschaft, seine stupende Kompositionstechnik zur Produktion dezidierter Gebrauchsmusik zu nutzen, das Bild eines Musikanten befördert, dessen Œuvre den Forderungen der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts zum Teil nicht unterliegt.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist zu berücksichtigen: Regers Stellung im Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschritt.⁷⁷ Auch hier nimmt er eine differenzierte Position zwischen den Polen ein, da er sich beidem verpflichtet fühlte. Einerseits erzwingt die starke Idealisierung der Kunst natürlich ein Fortschreiten zumindest im Sinne eines beständigen Aktualisierens der Ausdrucksmittel; „aktualisieren“ bedeutet aber zwangsläufig auch „erweitern“ und insofern ist bei ihm ein echter Fortschritt etwa gemäß des Bildes der Zwerge auf den Schultern der Riesen intendiert. Wird er für seine Weidener und Münchner Zeit überwiegend als höchst individueller, gar extremer Neutöner charakterisiert – ein Bild, das er mit etlichen Werken jener Zeit und einigen propagandistischen Artikeln pflegte –, so gibt es etwa im Laufe der Zeit in Leipzig im Œuvre und in verbalen Äußerungen Indizien, die auf eine gemäßigttere Haltung hindeuten. Beides ist aus der biografischen Situation wie aus den Zeitumständen leicht verständlich; hier der junge, „wilde“ Reger, der um Aufmerksamkeit und Anerkennung kämpfen muss, dort der etablierte Meister, der sein eigenes Kapitel in der Musikgeschichtsschreibung bereits im Blick hat, sich dann auch von anderen, jüngeren „Fortschrittlern“ abgrenzt. Dennoch: Reger trachtete stets danach, seine Kompositionstechnik

⁷⁵ Ebda.

⁷⁶ Als ein „leeres, gefährliches Können und eine Lüge dazu“, hat Ernst Bloch Reger in wütender Übertreibung einmal abgeurteilt, er wisse „nicht recht, ungebildet wie er schon ist, ob er Walzer oder Passacaglien schreiben“ solle (*Strauß, Mahler, Bruckner*, in *Geist der Utopie*, Neuauflage der 2. Fassung, Frankfurt a. M. 1973, S. 89).

⁷⁷ Vgl. S. Shigihara (Hrsg.), „*Die Konfusion in der Musik*“. *Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen*, Bonn 1990.

zu verfeinern, seine Tonsprache „abzuklären“, wie er häufig und bereits frühzeitig bekundete, und hielt fast immer sein gerade neuestes Werk für „das beste“; unzählige Briefstellen bekunden dies. Eine ästhetische Neuorientierung, gar einen Bruch mit seinen früheren Werken ist hieraus nicht abzuleiten,⁷⁸ vielmehr ist diese Haltung als Stolz auf die je aktuellen Errungenschaften zu verstehen. Regers Fortschrittsdenken blieb ungebrochen, doch war er überzeugt, „daß ein wahrer Fortschritt nur kommen und erwartet werden kann auf Grund der genauesten und liebevollsten Kenntniss der Werke derer ‚von gestern‘, daß vor allem Fortschritt nur erwachsen kann aus Können, dem Können, welches die Leute ‚von gestern‘ in ewig vorbildlicher Weise uns zur Nachahmung und Nacheiferung besessen haben!“⁷⁹ Er selbst erwarb sich einen wesentlichen Teil seines Könnens aus dem intensiven Studium der Werke anderer Komponisten – auch über den Weg der Bearbeitung.

Dieses Verständnis einer lebendigen Tradition beinhaltet, dass es Reger auch legitim erschien, bestimmte Eigenheiten anderer Komponisten aufzugreifen: „meine Klaviertechnik ist ganz ähnlich wie [die] Brahmsche; die Figuration die ich so liebe 2 zu 3 etc; die Verdopplung der Terze e_c durch unteres e; die Behandlung der linken Hand, die immer auf der Reise ist zwischen Baß & Tenor & Alt“.⁸⁰ Die in den frühesten Werken sehr enge Bindung an Brahms legte Reger zwar ab, begrenzt auf thematische Ähnlichkeiten äußerte sich der gereifte Komponist aber gegenüber seinem künftigen Dienstherrn Georg II. von Sachsen-Meiningen vergleichbar: „Sehr interessant sprach er über die Unmöglichkeit, beim componieren zu vermeiden, dass Anklänge an andere Componisten vorkommen, darauf komme es auch gar nicht an, sondern auf [das] Verarbeiten des Thema’s.“⁸¹ Nicht selten ist Reger sogar das absichtliche Zurückgreifen auf fremde Themen etwa in Variationswerken, aber auch Cantus-firmus-Kompositionen übel angekreidet worden. „Reger ist ein gewaltiger Könnner, ein Virtuose kontrapunktischer Technik [...] Aber ihm fällt eigentlich nichts ein. So stärkt er sich an Fremdem, so variiert er am liebsten fremde Themen.“⁸² Ähnliche Meinungen finden sich in zeitgenössischen Publikationen zuhauf, oft sogar in noch schärferem Ton: „Man sollte gar nicht glauben, daß ein Nachahmer derart täuschend in seinem Vorbild aufgehen kann [...]

⁷⁸ Vielleicht abgesehen von den ganz frühen, noch bei George Augener in London verlegten Werken, die er pauschal als „Jugendsünden“ ablehnte.

⁷⁹ Max Reger, *Musik und Fortschritt*, in *Leipziger Tagblatt*, 16. 6. 1907.

⁸⁰ Brief Regers an Adalbert Lindner, 15. 2. 1893, *Der junge Reger*, S. 135.

⁸¹ Georg II. von Sachsen-Meiningen an Helene Freifrau von Heldburg, 19. 6. 1911, Thüringisches Staatsarchiv Meiningen, zitiert nach *Regers-Studien* 7, S. 415.

⁸² Max Loewengard im *Hamburgischen Correspondent*, 4. 2. 1908, *Schreiber* 3, S. 200.

Eine erstaunliche Kunstfertigkeit, der Kunst zum Verwechseln ähnlich [...] Gemachte Musik ist keine und zwischen Kunst und Kunstfertigkeit gähnt eine Kluft.“⁸³

Nicht nur als Interpret war Reger der Auffassung, „daß das Werk, welches er unter seinen Händen habe, in diesem Augenblick sein Eigentum sei“;⁸⁴ Einflüsse Dritter konnten ebenso ungehindert in das eigene Schaffen aufgenommen, nach dessen Prämissen objektiviert und geistiges Eigentum werden. Ulrich Siegele fasst dies in folgender These zusammen: „Die Tradition, die Reger kommentiert, ist für ihn eine immanente Tradition der Musik: sein Kommentar kann deshalb wieder nur als Musik gegeben werden.“⁸⁵ Und hierzu zieht Reger alles, was ihn anspricht, tatsächlich unbekümmert heran, „wie es eben kommt“. Hermann Danuser nennt es „für ihn charakteristisch, daß die geschichtlich unterschiedlichen Phasen dieser deutschen Überlieferung zu einer Voraussetzung verschmolzen, welche die tiefen Differenzen [...] zu graduellen Differenzen einer einheitlichen Tradition milderte, die der produktiven Regerschen Rezeption offenstand“.⁸⁶ Demzufolge habe er ein pluralistisches Konzept, so z.B. die „Vereinigung historisch ungleichzeitiger Stilschichten“, gegen die Neue Musik, wie sie in den Jahren um 1910 von Arnold Schönberg entwickelt wurde, setzen können.⁸⁷ Mit Blick auf die Instrumentation ist dies in den Kapiteln III.3 und insbesondere III.4 thematisiert, in denen dargestellt ist, wie sich Reger bestimmten Stilen natürlich auch hinsichtlich der klanglichen Außenfläche annähert. In seinen Werken „im alten Styl“ etwa spiegelt schon die Zusammenstellung des Orchesterapparats die historisierende Absicht wider, ohne dass Reger jedoch die spezifische Verwendung der Instrumente oder die Satztechnik an ein (ja auch nicht konkret benanntes) Vorbild gebunden wäre – Regers eigene Handschrift bleibt unzweifelhaft erkennbar.

Zu den Stileigentümlichkeiten Regers gehört neben den genannten pluralistischen Neigungen vorweg auch die Mischung klassizistischer und manieristischer Züge,⁸⁸ die mit der Gebundenheit an Tradition und Fortschrittswille gleichermaßen zusammenhängen. Zu nennen

⁸³ Friedrich Brandes im *Dresdner Anzeiger*, 1. 12. 1906, ebda., S. 151.

⁸⁴ August Schmid-Lindner, *Mit Max Reger im Gefolge J. S. Bach's*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 12 (1934), S. 3.

⁸⁵ Ulrich Siegele, *Zehn Thesen zur musikalischen Physiognomie Max Regers*, in *Neue Zeitschrift für Musik*, 134. Jg. (1973), Nr. 7, S. 430.

⁸⁶ Hermann Danuser, *Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort*, in S. Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 4. Colloque franco-allemand. Deutsch-französisches Kolloquium. Paris 1987*, Wiesbaden 1989, S. 141f.

⁸⁷ Danuser, ebda., S. 146.

⁸⁸ Wobei die Benennung als „manieristisch“ hier wie im Folgenden nicht auf den entsprechenden Epochenbegriff abzielt (vgl. Siegfried Schmalzriedt, Art. *Manierismus. VIII. Musik*, in *Lexikon der Rhetorik*, Sp. 920ff.), sondern eine generelle zu Steigerung anstelle Abklärung der Mittel neigende Haltung unterstellt.

wären einerseits zunächst die gewählten Gattungen und Formen. Auch das Orchester als solches ist für Reger so etwas wie ein gewachsener Organismus, in den er nur sehr zurückhaltend eingreift. Auf der anderen Seite hat ihm beispielsweise sein einstiger Lehrer Riemann eine „Neigung zur äußersten Komplikation und zur Überladung des technischen Apparates“ attestiert; dabei stumpfe „die fortgesetzte Verschwendung der stärksten Ausdrucksmittel deren Wirkung schnell ab und erscheint schließlich doch auch der Überreichtum als lästige stereotype Manier“.⁸⁹ Gemeint sind ungewohnte Akkordverbindungen, die Vielstimmigkeit des Satzes und natürlich auch asymmetrische Melodiebildungen, die Riemann stets als Durchbrechung, Verkürzung oder Erweiterung der Norm erklärt. Erkennt man eine manieristische Haltung in der „Kunst des Überbietens“,⁹⁰ im Streben nach ausgesuchten Darstellungsweisen oder artifiziellen Techniken, so wird man bei Reger leicht fündig – beispielsweise dort, wo er den sehr zeittypischen Topos der „Verklärung“ musikalisch illustriert. Die Versessenheit auf kontrapunktische Fertigkeiten, Themenkombinationen, kanonische Einsätze bis hin zur reinen Augenmusik⁹¹, wurde bereits angesprochen. Für einige frühe Lieder hat Wolfram Steinbeck festgestellt, dass – gerade im Vergleich mit Parallelvertonungen Richard Strauss’ – bei Reger „die äußerst differenzierte Nuance ausschlaggebend“ sei, und dies unter anderem an der „Dichte [...] des harmonischen Geschehens“, dem „gestaltete[n] Detail auf engem Raume“⁹² festgemacht. Mit dem *Gesang der Verklärten* op. 71 liegt im Bereich der Chorsymphonik ein Beispiel vor, in dem zahllose akkordische und harmonische Figurationen einen vergleichsweise schlichten, jedoch kaum mehr zu erkennenden Kernsatz umspinnen und variieren – eine Fülle von Einzelzügen, die kaum mehr analytisch wahrnehmbar und ebensowenig zu „überbieten“ ist.

All diese Dinge durchdringen sich in Regers Œuvre, das im Ganzen und im Detail reich an Einfällen, Besonderheiten und unterschiedlichen Möglichkeiten ist, die nicht immer offen zutage liegen. Man fände, meinte Ernst Decsey einmal, in Regers Werken „viele Heimlichkeiten musikalischer Schönheit, Heimlichkeiten, über die sich Musiker im Musikzimmer mit einem Blick über die Schulter, mit einem Worte verständigen, die sich aber in einem

⁸⁹ Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, überarbeitete 7. Auflage, Leipzig 1909, S. 1151.

⁹⁰ So der Titel eines Aufsatzes von Siegfried Schmalzriedt: *Manierismus als Kunst des Überbietens*, in *Festschrift für Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 51–66.

⁹¹ Vgl. die *Silvesterkanonen* „Opus 1913“ WoO VIII/14.

⁹² Wolfram Steinbeck, *Hommage als Wettstreit. Regers Lieder nach Strauss*, in *Reger-Studien* 6, S. 222.

Feuilleton kaum zu Papier bringen lassen, und die im Konzertsaal wie nicht vorhanden erscheinen. Ist's eine Musik für Musiker?⁹³

⁹³ Ernst Decsey, Tagespost, Graz, 16. 1. 1907, *Schreiber* 3, S. 164.

II.2 REGERS ARBEITSWEISE

Um Regers Schaffensweise ranken sich märchenhafte Erzählungen und wilde Theorien. Für die vorliegende Aufgabenstellung ist es von Bedeutung, die Art der Entstehung der Werke nachzuvollziehen, um sich der Frage zu nähern, in welchem Stadium des Schaffensprozesses welche instrumentatorischen Momente ins Spiel kommen. Es geht dabei nicht so sehr um das Busoni'sche Postulat einer vorgängigen absoluten Orchestration im Gegensatz zum Arrangement, also der abstrakten gedanklichen Unterscheidung einer Instrumentation, die konstitutiv mit der Konzeption einer Komposition verbunden ist, von einem technischen Instrumentieren eines ohnedies feststehenden Satzes (vgl. Kapitel I.1). Das eine vom anderen analytisch zu trennen, ist kaum möglich, da sich in originären Orchesterwerken der Satz und die Instrumentierweise notwendigerweise gegenseitig durchdringen. In der konkreten Partitur jedoch zu unterscheiden, was Haupt- und was Nebensache ist und wie sich diese zueinander verhalten, ist eine der zentralen Fragen. Es ist nicht anzunehmen, dass Reger jede einzelne Partiturseite in einem Zug gewissermaßen von links oben nach rechts unten niedergeschrieben hat. Vielmehr sind auch im rein technischen Kompositionsablauf Priorisierungen feststellbar, die inhaltlich aufschlussreich sind.

Regers eigene Darstellung vermittelt das Bild, er habe seine Werke weitgehend im Kopf komponiert und dann lediglich niedergeschrieben. „Auf der Eisenbahn komponiere ich; ich sitze stillvergnügt in meiner Koupéecke und komponiere; mein Gedächtnis ist so entwickelt, daß [ich] all das da Komponierte behalte und dann sogleich oder nach Monaten zu Papier bringe ohne Entwurf. So ist z. B. das Concert im alten Styl größtentheils bei Eisenbahnfahrten entstanden, so daß ich die 83 Manuskriptseiten lange Partitur in nicht ganz 3 Wochen aus dem Gedächtnis gleich ins Reine schreiben konnte; die ‚sog.‘ Skizze enthält vielleicht je ein bis zwei Noten pro Takt.“¹ Häufig behauptete Reger auch – namentlich gegenüber seinen Verlegern –, Werke „fix und fertig“ zu haben, deren Niederschrift er gemäß den Quellenbefunden zum fraglichen Zeitpunkt kaum begonnen haben kann, oder an anderer Stelle ohne „Entwürfe“ gearbeitet zu haben; andererseits berichtete er ebenso häufig davon, dass ihm ein

¹ Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 10. 5. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 222.

Werk besondere Mühe bereite. Regers zitierte Darstellung idealisiert, wie zu zeigen sein wird, die Fähigkeit der direkten Niederschrift.

Doch auch etliche Berichte von Augenzeugen stützen die Legende der vollständigen Kopfkombi. So Fritz Stein, der mit Reger eng befreundet war und vielfältig Einblick in seine Arbeitsweise hatte:² „Unvergesslich ist mir die Niederschrift der letzten Partiturseiten vom 100. Psalm, bei der ich zufällig Zeuge sein durfte. Als ich eines Tages im Sommer 1909 den Freund in Leipzig besuchte, begrüßte er mich in bester Laune mit den Worten: ‚Famos, daß du kommst! Heute wird der Psalm fertig, und ich habe großartige neue Witze!‘ Er ließ Kaffee und Zigarren bringen, erzählte in ausgelassener Fröhlichkeit seine ‚neusten Geschichten‘, im Stockwerk darüber übte jemand Klavier, im Nebenzimmer lärmten die Kinder, und ungestört von all dem schrieb der Meister mit fliegender Feder, mit der sicherlich kein Berufskopist hätte wetteifern können, ohne jede Konzeptvorlage direkt ins Reine die letzten vier bis fünf Partiturseiten des Psalms, jene riesenhafte Krönung der gewaltigen Doppelfuge, wo die mit höchster kontrapunktischer Kunst verarbeiteten beiden Themen noch durch den Choral: ‚Ein feste Burg‘ überwölbt werden. Nach ungefähr zwei Stunden fröhlichster Unterhaltung zog er mit großer Behaglichkeit den dicken Schlußstrich hinter die Partitur“.³

In ähnlicher Weise schildert Alexander Berrsche, ein sicherer Beobachter und Beurteiler und in Regers frühen Münchner Jahren dessen Privatschüler, die Entstehung des *Gesangs der Verklärten* op. 71: „Ich setzte mich zu ihm an den Biedermeiersekretär, und ehe ich die Zigarette richtig angezündet hatte, war er schon wieder beim Schreiben. Eine Riesenpartitur lag vor ihm, und über die Linien flogen die klaren und festen Züge seiner Handschrift in erstaunlicher Eile. Dazu sagte er halb zu mir, halb zu sich: ‚Jawohl, da lassen wir d’ Klarinetten scheinbar mitgehen, aber an besonderen Kontrapunkt kriegt’s halt doch noch [...]. Und daß d’ Trompeten halt a was zu sagen hat ...‘ In dieser Art ging es weiter, ganz ruhig und mit der heiteren Sicherheit eines spielenden Kindes, und während er die Seite zu Ende schrieb, sah ich auf einmal, daß er keinerlei Entwürfe, Skizzen, ja nicht einmal die bescheidenste Notiz vor sich hatte. ‚Ja, Herr Reger‘, platzte ich heraus, ‚haben Sie denn kein Konzept?‘ – [...] ‚Konzept? Das hab ich ja im Kopf. Wissen S’ das steht dort so sicher, daß ich’s ganz einfach

² So besuchte er ihn etwa 1913 im Sommerurlaub in Kolberg, wo zu dieser Zeit die Opera 128 (*Vier Tondichtungen nach A. Böcklin*) bis 130 (*Ballett-Suite*) entstanden bzw. von Reger redigiert wurden. 1914 begleitete Stein Reger zu einem Sanatoriumsaufenthalt in Meran; dort komponierte Reger die *Präludien und Fugen* op. 131a und befasste sich erstmals mit den *Mozart-Variationen* op. 132.

³ Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939, S. 85.

hinschreiben kann.‘ Er schrieb wirklich direkt ins Reine und war erstaunt, daß ich mich darüber zu wundern schien.’⁴

Diese Berichte erweisen sich bei der Überprüfung an den Quellen als einseitig bzw. zumindest überzogen.⁵ Rainer Cadenbach, der sich mit Regers Schaffensprozess grundlegend und insbesondere intensiv mit dessen Entwürfen befasst hat, ist solchen Mystifizierungen sehr entschieden, doch auch mit Übereifer entgegengetreten.⁶ Insbesondere strich er die Prozesshaftigkeit und Prozessgebundenheit der Reger’schen Schöpfungen heraus. Regers Werkkonzepte seien kaum ‚vorgängig ‚kalkuliert‘, denn sie entstehen – so weist der an seinen Manuskripten immer wieder nachweisbare Befund aus – vielmehr (gleichsam prozessual) beim Komponieren. Nichts scheint, überspitzt gesagt, für Reger vor Beginn der Niederschrift schon in einer Weise festzustehen, daß es – sei es als Moment ästhetischer Geltung oder auch nur als abstrakte, ‚theoretische‘ Materialbeziehung – vom Komponisten etwa nur noch schriftlich fixierend ‚angewandt‘ werden müßte.’⁷

Um das Spannungsverhältnis von prozessualem Wachsen und konzeptioneller Bedingung zu verstehen, ist es notwendig, die Quellenlage selbst betrachten: Skizzen, die die Entwicklung eines Themas oder Motivs, seiner Kontrapunkte, der Harmonisierung etc. dokumentieren, existieren im Grunde genommen nicht. Nur in wenigen Fällen sind schriftliche Fixie-

⁴ Berrische, S. 396.

⁵ Hintergrund solch idealisierter Berichte ist vermutlich die Absicht, die Werke als etwas Empfangenes, nicht Gemachtes in fast religiöser Weise zu verklären, jedenfalls aber ihren ‚Schöpfungsakt‘ von allzu handwerklichen Prozessen abzuheben. Es ist Reger vorgehalten worden, er sei sich über die ästhetischen Prämissen seines Schaffens im Unklaren, produziere Unfertiges und sei unkritisch gegenüber dem eigenen Werk. Insofern ist die Legende eines Werkes, das unmittelbar und in vorbestimmter Gestalt in die Welt tritt, natürlich zugleich dessen Schutz vor abqualifizierenden Wertungen. Im Übrigen mag das Publikum auch aus Werbegründen mit überzogenen Darstellungen versorgt worden sein.

Reger selbst ist dabei keineswegs die Absicht zu unterstellen, er wolle die Werkstatt des Komponisten vor neugierigen Blicken schützen oder zu einem magischen Ort stilisieren. Manche Angaben über den Verlauf der Komposition tragen eher den Charakter einer ‚Notlüge‘, nämlich insoweit er Interpreten und Verleger, die auf den Abschluss einer Komposition aufgrund festgelegter Erscheinungs- respektive Uraufführungstermine dringend warteten, beruhigen wollte. Es finden sich genug Stellen, an denen er bereitwillig und zutreffend Auskunft gegeben hat.

⁶ Siehe Rainer Cadenbach, *Untersuchungen zu Max Regers Skizzen und Entwürfen*, Habilitationsschrift (Bonn 1984), Typoskript; ders., *Max Reger – Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*, Wiesbaden 1988 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 7); ders., *Konzept und Prozeß. Zur Spannung zwischen Werkbegriff und Werkerstellung bei Max Reger*, in H. Danuser/G. Katzenberger (Hrsg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1993 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 4), S. 103–137; ders., *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991, darin *Kunstwerk und Schaffensprozeß*, S. 179–212.

⁷ Ders., *Kunstwerk und Schaffensprozeß*, S. 182. Noch zugespitzter formuliert er an anderer Stelle: ‚Reger wußte bei Kompositionsbeginn allenfalls die Besetzung, die Tonart, die Opuszahl und – in der Regel – den Termin der Uraufführung.‘ (*Konzept und Prozeß*, a. a. O., S. 110.) Spätestens in dieser Zuspitzung wird Cadenbachs Diagnose unzutreffend.

rungen in einer Phase vor der konkreten Werkentstehung bekannt, die aber kaum als Materialerprobung zu charakterisieren sind.⁸

Dagegen finden sich häufig mit Bleistift ausgeführte Entwürfe (oder Verlaufsskizzen), die das spätere Werk zwar in voller Länge,⁹ aber mit nur wenigen Details konzipieren. Diese Entwürfe beanspruchen auch bei großformatigen Anlagen oft nur wenige Systeme und bleiben darüber hinaus nicht selten einstimmig.¹⁰ Angedeutet sind in den Entwürfen Themen und Motive und deren Verlauf (die konkreten Gestalten oft noch in einer rudimentären Fassung), von Fall zu Fall auch die Harmonisierung (meist in Kurzschrift), Hinweise zur Instrumentierung und bei Vokalwerken gelegentlich Textworte oder Silben. Da sie zwar (fast) alle Takte festhalten, aber zu diesen mitunter nur sehr spärliche Eintragungen aufweisen, scheinen sie auch entweder als Gedächtnisstützen, als grober Anhaltspunkt für thematische Verläufe oder der Verdeutlichung der Proportionen gedient zu haben – vermutlich allem zugleich. Für einen Außenstehenden bleiben sie weitgehend kryptisch.¹¹ Es ist davon auszugehen, dass es solche Entwürfe zu jedem Werk gegeben hat¹² – abgesehen vielleicht von einigen Kleinkompositionen.

Auf diese Entwürfe folgen als nächster Schritt unmittelbar die Reinschriften, die in der Regel als Stichvorlagen dienten. Zwischenstufen, beispielsweise Particelle, lassen sich nicht belegen.¹³ Das gelegentliche Vorhandensein vollständiger Niederschriften, die nicht als

⁸ So notierte Reger zum Beispiel bereits 1895 kurze Kanons über die „Schafe“-„Affe“-Motive, die später in der *Violinsonate C-dur* op. 72 Verwendung fanden, jedoch eben noch ohne Bezug auf die übrigen Themen oder Motive dieser Sonate. Zum Thema aus Mozarts *Klaviersonate* KV 331 skizzierte er für sein Opus 132 Kontrapunkte und Umkehrungen, und die Themenkombination der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 teilte er mehreren Freunden vorab unter dem Siegel der Verschwiegenheit mit. Diese Notizen halten eher unmittelbare, originelle Einfälle fest, die etwa bei Opus 72 sehr viel später erst zum Tragen kommen oder bei Opus 140 mehr den Stolz auf die eigene Entdeckung verraten, als die Konzeption des Werkes darlegen.

⁹ Ohne Reprisen und sonstige Wiederholungen (vgl. Opus 132).

¹⁰ Vgl. hierzu etwa Stefanie Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess von Max Regers Symphonischem Prolog zu einer Tragödie op. 108*, in S. Popp/J. Schaarwächter (Hrsg.), *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, Stuttgart 2010 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 21), S. 102–108.

¹¹ Dennoch korrelieren die Entwürfe eng mit dem Endergebnis, sind sozusagen aus der rückwärtigen Betrachtung „lesbar“. Reger muss bei ihrer Niederschrift also durchaus konkretere Vorstellungen gehabt haben, als die spärlichen Notizen suggerieren – was ihre Funktion als „Gedächtnisstütze“ unterstreicht.

¹² Diese Stufe der Niederschrift ist zu verhältnismäßig vielen Kompositionen erhalten, obwohl Reger sie nach Gebrauch nicht systematisch aufbewahrt, sondern (insbesondere vor Opus 100) häufig vernichtet bzw. weitergenutzt hat – beispielsweise als Packpapier oder zur Randverstärkung bei ausgeführten Manuskripten. In späteren Jahren hat er dagegen Entwürfe meist verschenkt.

¹³ Auch das Particell zur Schlussfuge der *Hiller-Variationen* op. 100, von dem Helmut Wirth in seiner Reger-Biographie berichtete (*Max Reger*, Reinbek 1973 [Rowohlts Monographien], S. 123), erwies sich inzwischen als Themenkombination.

Zur *Hymne an den Gesang* op. 21 existierte eine Vorstufe zur überkommenen Stichvorlage, die in etwa den Charakter eines Particells gehabt haben dürfte. Allerdings schrieb Reger die Stimmen aus dieser ohne eigentliche Partiturniederschrift heraus, die er für die ursprünglich nicht geplante Drucklegung

Stichvorlage dienten, erklärt sich zumeist aus den zeitlichen Umständen, indem sie zu Auführungen oder zur Verlegersuche dienten oder als Widmungsexemplar angelegt waren. Auch im Falle, dass es sich hier um Erstschriften handelt, sind sie trotz kleiner Abweichungen von der Stichvorlage keinesfalls als Vorstufen, sondern eher als Versionen eigener (zwar minderer) Gültigkeit anzusehen, da sie nicht planvoll revidiert wurden.¹⁴ Von den Orchesterwerken, um die es hier ja geht, existieren ohnehin keine alternativen Niederschriften.

Die Reinschriften sind fast durchweg in schwarzer und roter Tinte gehalten, wobei Reger in separaten Arbeitsgängen den eigentlichen Notentext niedergelegt (schwarze Tinte), diesen korrigiert und anschließend die Vortragsanweisungen eingetragen hat (rote Tinte).¹⁵ Den ersten Arbeitsgang, das Festlegen der Verteilung und der Verläufe der einzelnen Stimmen mit schwarzer Tinte, auch das Hinzufügen von Neben- und Füllstimmen, die in den Entwürfen nicht enthalten sind, nennt Reger häufig „instrumentieren“. So schreibt er bezüglich des *100. Psalms* op. 106: „Die Schlußfuge wächst ‚egal‘ weiter! [...] ich bin schon feste beim Instrumentieren!“¹⁶ (Die Bemerkung, die Fuge wachse weiter, bedeutet, dass Reger ihren Verlaufsentswurf bei Beginn der Partiturschrift noch nicht abgeschlossen hatte; es greifen also zwei Arbeitsgänge ineinander.) An anderer Stelle ist zu lesen: „Von meiner viersätzigen Sere-nade für Orchester op. 80 [= Opus 90] ist der 3. Satz nun auch schon instrumentiert!“¹⁷ Oder über das *Violinkonzert* op. 101: „es ist eben viel schwerer eine solche Sache zu instrumentieren als ein ‚reines‘ Orchesterwerk; bei einem Violinkonzert muß eben jeder Ton überlegt werden“.¹⁸ Erst nachdem es „fix u. fertig instrumentiert“ ist, müsse er „noch alle Vortragszeichen

dann nachholen musste; was wiederum zeigt, dass er sehr weniger schriftlicher Arbeitsschritte auf dem Weg zur endgültigen Gestalt eines Werkes bedurfte (vgl. Brief an Caesar Hochstetter, 23. 12. 1898, *Der junge Reger*, S. 371).

¹⁴ Auch die Manuskripte, die Reger von den größeren Orgelwerken zwischen Opus 27 und Opus 52 für Karl Straube erstellte, dienten nicht in erster Linie einem Austausch über das jeweilige Werk, sondern Konzert- und Probezwecken – eine Ausnahme hiervon stellt lediglich die Erstschrift von Opus 33 dar, die Reger Straube sandte, um dessen Rat einzuholen (auch zu Opus 40 Nr. 1 unterbreitete Straube einen Änderungsvorschlag, jedoch ungefragt).

Im Übrigen darf Straube aber als der wichtigste Ratgeber Regers gelten. Reger hat mit ihm Kompositionspläne erörtert und ihn mit der Textsuche bei Vokalwerken betraut. Da persönliche Treffen der beiden Freunde mit Regers Übersiedlung nach Leipzig 1907 prinzipiell jederzeit möglich wurden, ist Straubes Einflussnahme an den Quellen selbst ab dieser Zeit nicht ohne Weiteres mehr ablesbar. Sowohl Cadenbach (*Konzept und Prozess*, Anm. 6), als auch mehr noch Bernhard Huber (*Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Dissertation (München 2004), Karlsruhe 2007 [= *Schriftenreihe des Max-Regger-Instituts*, Bd. 20]) nehmen eine sehr weitgehende Einbindung Straubes an.

¹⁵ Vgl. Susanne Popp, *Rot und Schwarz. Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers*, in S. Popp/S. Shigihara (Hrsg.), *Regger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, Wiesbaden 1988 [= *Schriftenreihe des Max-Regger-Instituts*, Bd. 6], S. 183–199.

¹⁶ Postkarte Regers an Straube, 1. 6. 1909, *Straube-Briefe*, S. 174.

¹⁷ Brief Regers an Walter Fischer, 12. 4. 1904, *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, hrsg. von O. Schreiber, Bonn 1956 (= *Veröffentlichungen des Max-Regger-Instituts*, Bd. 3), S. 142.

¹⁸ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 14. Januar 1908, *Peters-Briefe*, S. 225.

hineinsetzen, Schreibfehler, deren sehr viele drinnen stehen, aus dem Manuskript entfernen, u. noch den Klavierauszug machen“.¹⁹

Mitunter gehen die verschiedenen Überarbeitungsstadien in umfangreicheren Sätzen ineinander über, in anderen Fällen sind sie durch lange Zeiträume getrennt (vgl. dazu Kapitel III.2.2 und III.3.1). Gut abzulesen ist dies aus Fragment gebliebenen Partituren, die zumeist auf den ersten Seiten bereits Vortragsanweisungen in roter Tinte aufweisen,²⁰ auch wenn das Werk nicht bis zu Ende (in schwarzer Tinte) ausgeschrieben ist. Auch lässt sich feststellen, dass auch innerhalb einer bestimmten Schreibphase (rot-schwarz) deutlich unterscheidbare Arbeitsgänge (teilweise auch parallel) stattfanden. Im *Dies irae*-Fragment aus WoO V/9 etwa, das noch keine Vortragsanweisungen in roter Tinte enthält, finden sich Korrekturanmerkungen bzw. veränderte Stimmführungen neben den ersten Versionen, deren Notat lediglich ausgestrichen ist und in einem weiteren Arbeitsschritt rasiert worden wäre. Ähnliche Eintragungen finden sich etwa auch in der *Bläserserenade* WoO I/9 und im *Vater unser* WoO VI/22. Dieses Vorgehen, Fehler bzw. Änderungen zunächst zu kennzeichnen und in einem separaten Durchgang zu tilgen, war also Methode: „Die Partitur des ganzen Psalm’s ist vollständig fertig! Ich bin jetzt dabei die Riesenarbeit von Schreibfehlern zu säubern“,²¹ was eben das Rasieren und Ausführen angemerakter Korrekturen meint. Im Notentext finden sich stets zahlreiche Rasuren, insbesondere in den Orchesterwerken. Die erwähnten, noch nicht rasierten „Schreibfehler“ sind dabei teilweise auch – dies ist aus den erhaltenen Fragmenten ersichtlich – auf geänderte Zuweisungen zurückzuführen, die Reger oft alternativ neben die zunächst gesetzten Noten notierte. Verworfenen Partien in fertiggestellten Werken belegen auch, dass Reger wenigstens mitunter Hauptstimmenverläufe vorweg notiert hat.²² Gerade diese Entwicklungsstufen des „schwarzen Textes“ geben Aufschluss über die Vorgehensweise beim Instrumentieren.

Über die genannten redaktionellen Änderungen und Korrekturen hinaus hat Reger in den verschiedenen Phasen der Manuskripterstellung mitunter erhebliche Eingriffe, Streichungen, Ergänzungen und Überklebungen vorgenommen. Als besonders prägnante Beispiele

¹⁹ Brief Regers an dens., 29. 3. 1908, ebda., S. 228.

²⁰ Dies gilt etwa für den ersten Satz einer *Bläserserenade* WoO I/9 (39 Seiten schwarzer Notentext, ab S. 33 fragmentarisch und flüchtig, rote Vortragsanweisungen bis S. 5; außerdem bereits Anweisungen für den Stecher), den *Symphoniesatz d-moll* WoO I/8 von 1902 (36 Seiten schwarzer Notentext, rote Vortragsanweisungen bis S. 19) oder das Chorfragment *Vater unser* WoO VI/22 (59 Seiten schwarz, die letzte nicht in allen Stimmen ausgeführt, die Seiten 1–39 und 54–55 mit roten Eintragungen; auch hier Stecheranweisungen).

²¹ Postkarte Regers an Henri Hinrichsen, 24. 6. 1909, *Peters-Briefe*, S. 323.

hierfür sind im Folgenden die *Sinfonietta* op. 90 (Kapitel III.2.2) und die *Hiller-Variationen* op. 100 (s. u.) genauer dargestellt. Derart weitgehend überarbeitete Partituren sind zwar im Bereich seiner Orchestermusik nicht unbedingt typisch, fallen aber auch keineswegs aus dem Rahmen²³ – die meisten Reger'schen Orchesterpartituren waren in ihrer Entstehung mit je eigenen Schwierigkeiten behaftet.

Eine strenge Chronologie der mit der Niederschrift verbundenen Arbeitsschritte lässt sich nicht feststellen. Es scheint, dass diese mal mehr, mal weniger stark ineinander übergehen. Es finden sich in den Verlaufsskizzen Eintragungen (z. B. Verweise auf Seitenzahlen), die sich auf Reinschriften beziehen. Auch die „schwarze“ und die „rote“ Phase gehen häufig parallel. Für das *Andante und Rondo* WoO I/10 behauptete Reger, die Komposition abgeschlossen zu haben, den Klavierauszug aber noch erstellen zu müssen.²⁴ Tatsächlich brechen beide Manuskripte an der gleichen Stelle ab, sind also wohl mehr oder weniger parallel vorangetrieben worden.²⁵ Als weitere Beispiele, bei denen Partitur und Klavierauszug nebeneinander entstanden, sind die Opera 71 und 101 belegt.²⁶

Einen Sonderfall, der im Zusammenhang dieser Arbeit erwähnenswert ist, stellen Instrumentierungen vorliegender Werke Regers oder anderer Komponisten dar. Reger ließ sich für Bearbeitungen von den Verlagen „alte, sonst zu nichts mehr [zu] gebrauchende Exemplare“²⁷ senden.²⁸ Im Archiv der Meininger Museen sind einige dieser Vorlagen erhalten – sie zeigen erstaunlicherweise keine substanziellen Eintragungen.²⁹ Die Verwendung von Einzel-exemplaren hatte also rein pragmatische Gründe: „meine Partituren hab' ich alle binden las-

²² Es gibt dagegen auch Beispiele, in denen die Partitur in allen Stimmen zugleich abbricht; so etwa im *Dies Irae* des *Lateinischen Requiems*, in einer verworfenen Partie des *Violinkonzertes* op. 101 (dritter Satz) oder im unvollendeten *Rondo* für Violine und kleines Orchester aus „Opus 147“.

²³ Zu den Streichungsphänomenen im gesamten Œuvre vgl. Bernhard Huber, wie Anm. 13, und Susanne Shigihara, *Zum Problem der Streichungen in den Reinschrift-Autographen Max Regers*, in S. Popp/S. Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien* (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 6), S. 201–226.

²⁴ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 7. 5. 1916, *Peters-Briefe*, S. 646.

²⁵ Gerade dieser Fall belegt, dass Reger mit solchen Meldungen über den Stand der Komposition eher Verleger und Interpreten beruhigen wollte – ansonsten wäre seine „Lüge“ an dieser Stelle völlig unsinnig.

²⁶ Auch sonst scheinen diese Arbeiten wenigstens teilweise parallel abgelaufen zu sein – zugleich mit den Partituren eingereichte Klavierauszüge sind eher die Regel als die Ausnahme, die es aber eben auch gibt (z. B. Opus 95). Im Falle der *Weihe der Nacht* op. 119 ging der Klavierauszug sogar vor der Partitur in Druck.

²⁷ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 19. 6. 1915, *Peters-Briefe*, S. 617f.

²⁸ Belegt ist dies etwa für die Umarbeitung der *Beethoven-Variationen* op. 86, Instrumentierungen eigener sowie fremder Lieder oder die *Bach-Reger-Suite*. Bezüglich Letzterer war die Auswahl bereits getroffen, was die Erklärung ausschließt, er hätte die Drucke zum Studium benötigt.

Auch bei Klaviertranskriptionen griff er auf separate Exemplare zurück.

²⁹ Lediglich sind beispielsweise in Liedersammlungen die ausgewählten Lieder markiert; vgl. Instrumentierungen von Liedern Robert Schumanns oder Hugo Wolfs (Vorlagen in den Meininger Museen).

sen u. aus solchen gebundenen Exemplaren ist schlecht [zu] arrangieren“.³⁰ Zwar sind Orchestrierungen vorliegender Kompositionen Aufgaben, die ohnehin kaum mit der Niederschrift großer Partituren zu vergleichen sind. Dass Reger aber vollständig auf Notizen in diesen Vorlagen verzichtete, unterstreicht umso mehr die Fähigkeit, Partituren direkt auszuführen.

Fasst man diese Aspekte zusammen, so wird man für Regers Verfahren, unmittelbar aus den Entwürfen ins Reine zu schreiben, vor allem arbeitsökonomische Gründe vermuten dürfen. Dies könnte auch erklären, warum er mitunter Partitur und Klavierauszug parallel ausarbeitete: Der Klavierauszug mag Reger dazu gedient haben, über die genaue Führung und Gestaltung der Hauptstimmen Klarheit herzustellen, bevor er die Stimmverteilung und Ausarbeitung von Füllstimmen unternahm.³¹ In den Entwürfen sind außerdem die Themen oder Begleitstimmen mitunter noch weniger konturiert als in der Reinschrift,³² harren im Detail also noch der genaueren Ausarbeitung. Der Schritt vom Entwurf zur Stichvorlage beinhaltet noch erhebliche kompositorische Arbeit, die Reger in den genannten Fällen vielleicht stellenweise auf zwei Etappen verteilte. Der Preis, den er freilich in der Mehrzahl der Orchesterpartituren für das eingesparte Particell zu zahlen hatte, waren die vielfach notwendigen Rasuren, Streichungen und Überarbeitungen – er scheint ihm nicht zu hoch gewesen zu sein.

Änderungen, mitunter sogar Streichungen, fanden auch noch während der Drucklegung statt. Aus der *Ballett-Suite* op. 130 entfiel gar ein bereits gestochener Satz – eine Ausnahme. Lag jedoch der Erstdruck einmal vor, redigierte Reger das Werk nicht wieder. War er später mit dem Ergebnis nicht mehr zufrieden, ließ er das Werk bei seinem eigenen Konzertieren einfach außen vor; im Zweifel entschied er sich auch, entweder in gleicher bzw. ähnlicher Gattung Neues zu schaffen. Auch bedeutende Werke, die Reger zeitweise selbst im Konzertsaal etabliert hatte, sind dieser Ablehnung nach Jahren anheimgefallen – als prominenteste wohl die *Sinfonietta* op. 90 und das *Violinkonzert* op. 101.³³

³⁰ Brief vom 24. 3. 1915, *Simrock-Briefe*, S. 221

³¹ Für den *Symphonischen Prolog* lehnte Reger es aber als Unmöglichkeit ab, den Klavierauszug vor der Partitur fertig zu stellen (Brief Regers an Lauterbach & Kuhn vom 21. 7. 1908, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 343f.).

³² So gewinnt der unisono-Choreinsatz in Opus 108, der im Entwurf volltaktig steht, durch die Synkopierung an Prägnanz; auch die sukzessiven Stimmeneintritte in Opus 71 sind nachträglich auf die zweite Schlaghälfte verschoben, in diesem Fall, um sie zu verwischen.

³³ Einen unter diesem Blickwinkel singulären Fall markiert der *Symphonische Prolog* op. 108, für den Reger nachträglich einen Kürzungsvorschlag einfügen ließ (vgl. Steiner, wie Anm. 10). Zur *Orgelsonate fis-moll* op. 33 hat Reger, einem Wunsch Straubes folgend, Jahre später einige Takte hinzukomponiert. Ähnliche Revisionen sucht man in seinem Werk ansonsten aber vergebens.

Regers Partituren entstanden also in einem oft verwickelten Prozess mit mehreren Arbeitsgängen; insbesondere größere Werke wurden bis zu ihrer Drucklegung in der Regel mehrfach überarbeitet. Stellvertretend für die frühen Orchesterwerke ist im Folgenden anhand der *Hiller-Variationen* der Verlauf der Partitur-Ausarbeitung genauer aufgezeigt, denn in diesem Fall geben mehrere Fragmente näheren Aufschluss. Wie zuvor auch die *Sinfonietta* (vgl. Kapitel III.2.2) entstand dieses Werk über einen langen Zeitraum von hier fast zwei Jahren. Ein erster Anlauf im Herbst 1905 wurde zugunsten der *Serenade* op. 95 zurückgestellt und bei Wiederbeginn der Komposition im Frühjahr 1907 zwar verworfen, jedoch konsultiert.³⁴ Erhalten sind von dieser ersten Fassung lediglich die letzten neun Seiten der zweiten Variation (beginnend auf S. 13) und die beiden ersten Seiten einer dritten (endend auf S. 23). Mit dem Beginn dieser dritten Variation brach Reger die Niederschrift ab (sie endet auf einer Vorderseite, während die Rückseite des Blattes leer blieb); wesentlich weiter war das Werk auch im Entwurf nicht vorangeschritten, der nur wenige Takte später abbricht.

Folgendes Bild bietet sich: Auf S. 13 sind für sechs Takte zunächst die Streicher notiert, die dann von den Holzbläsern abgelöst werden; ihr erneuter Einsatz überschneidet sich für drei Schläge mit dem Ende der Holzbläser-Stelle. Auf S. 14 (siehe Notenbeispiel) sind alle Stimmen weitgehend ausgeführt, teilweise sogar mit bereits vermerkten Pausentakten – lediglich die Systeme der Posaunen (mit Tuba) sowie Pauken und Harfen sind auch hier unberührt. Von S. 15 bis S. 21 sind nur die Streicher durchgängig notiert, die Einwürfe und Ergänzungen der Holzbläser (mit Hörnern) enden nach neun Takten. Dass der Satz dabei bereits vollständig ist, ist nicht anzunehmen, denn die nicht ausgeschriebenen Stimmen sind nicht durch Pausen festgelegt. Nicht nur enden die Hörner im Vergleich mit den Holzbläsern vorzeitig, auch lassen die wechselnden Konstellationen der zunehmend parallel geführten Streicher an den Umschlagstellen klangliche Ergänzungen oder Gegenparts vermuten; denkbar wären auch colla parte-Führungen von Bläsern mit den Streichern (etwa ab S. 16 zumindest die Fagotte mit den Kontrabässen).

Am weitesten gediehen sind die Seiten 14 und 15. Aus ihnen ist zu erkennen, dass diese Variation vermutlich in raschem, vielleicht sogar furiosem Tempo gedacht war: Das The-

³⁴ Reger hatte sowohl das begonnene Manuskript als auch dessen Entwürfe aufbewahrt, die sich ihrerseits auf mehrere Lagen bzw. einzelne Doppelblätter verteilen. Das Fragment einer verworfenen Variation des zweiten Anlaufs teilt das Schicksal einer früheren Variation, als Konzeptpapier für Opus 102 wiederverwertet zu sein (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, PM 6651). Die neuen Entwürfe zu Opus 100 wiederum trug Reger auf den noch freien Seiten der alten Quellen ein (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms. 162 und 164). Das ablesbare In- und Durcheinander verschiedener Stadien (eingefügte Variationen anstelle verworfener etc.) in diesen Entwürfen zeigt, dass er alle Materialien zugleich zur Hand

menzitat in Trompeten und drittem Horn zu Beginn auf S. 14 sollte sicherlich gravitatisch, nicht aber behäbig wirken. Dem intendierten Tempo und kernigen Charakter dieser Variation verdankt das Fragment die Konzentration auf relativ wenige Stimmenverläufe. Parallelführungen (insbesondere im Oktavabstand) entstehen zwischen den hohen Holzbläsern, überraschender auch Violinen und Fagotten (vermittelt durch die Unterstimme der Bratschen), dann hohem Holz mit dem zweiten Hörnerpaar, während die Fagotte mit Kontrafagott zu den Bässen finden und die Nebenstimme des ersten Hörnerpaars in Bratschen und Celli teilweise aufgegriffen ist. Innerhalb der Streichergruppe ergeben sich wechselnde Zuordnungen, die der

The image shows a page of a musical score for Variation 2 of Hiller's Variations op. 100. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flöten (Flutes), Oboen (Oboes), Klar. in B (Clarinets in B), Fagotte (Bassoons), Kontrafag. (Contrabassoon), Tromp. (Trumpets), Tenorpos. (Tenor Trombones), Baßpos. Baßtuba (Bass Trombone/Euphonium), Pauken (Drums), Harfe (Harp), Violinen (Violins), Bratschen (Violas), Violoncelli (Violoncellos), and Kontrabäße (Double Basses). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and parallelisms between different instruments. There are also some dynamic markings like 'f' and 'p'.

Hiller-Variationen op. 100, erste Fassung, Variation 2, S. 14 (Übertragung des Verfassers).

hatte und folglich wohl auch mit ihnen arbeitete (vgl. Alexander Becker, „Der echte Reger“? – Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller *op. 100*, in *Reger-Studien* 8, wie Anm. 10, S. 85–88).

angestrebten klanglichen Brillanz geschuldet sind (so sind auf S. 14 die Kontrabässe für einige Takte in Oktaven geführt, um die Celli ihrer Bassfunktion zu entheben; wo auf S. 16 die Holzbläser enden, verstärken dagegen die Violinen 2a die ersten Violinen für 2½ Takte in hoher Lage unisono).³⁵

Hiller-Variationen op. 100, erste Fassung, Variation 2, S. 15 (Übertragung des Verfassers).

³⁵

Noch unklar ist stellenweise die Rolle der Bratschen – in der Übertragung ist deren unsaubere, dadurch stellenweise uneindeutige Notation leider nicht wiederzugeben. Sie fungieren entweder als Unteroktave der Hauptstimme oder als klassische Mittelstimme mit füllenden Doppelgriffen (die Korrektur der missverständlichen oder veränderten Eintragungen wäre eben einem weiteren Arbeitsgang überlassen geblieben).

The image shows a page of a musical score for Variation 2 of Hiller's Variations, Op. 100. The score is for a full orchestra and includes parts for Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Contrafagott, Trompeten, Tenorpos., Baßpos./BaßTuba, Pauken, Harfe, Violinen, Bratschen, Violoncelle, and Contrabäße. The music is in G major and 3/4 time. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds and strings play a melodic line with chromatic movement and grace notes.

Hiller-Variationen op. 100, erste Fassung, Variation 2, S. 16 (Übertragung des Verfassers).

Ganz anders zeigt sich die darauf folgende Variation in h-moll. Schon die Verwandlung des Themas in einen vorbereitenden chromatischen Durchgang ist von einer besonderen melodischen Weichheit, zumal dieser mit einer Wechselnote zunächst noch kaschiert ist. Vorgetragen wird er von erster Oboe und erstem Horn im Oktavabstand, die Klarinetten füllen harmonisch. Somit ist hier auf zarte, solistische Farben und – das sei im Vorgriff gesagt – auf Regers bevorzugte Solobläser abgestellt. Eine Gegenmelodie erwächst aus den sordinierten – denn so ist die Streicherteilung in der Partitur zu verstehen (obere Stimme jeweils offen, untere sordiniert) – Bratschen und Celli; dann ein florales“ Motiv in den ebenfalls sordinierten Violinen, ausgeterzt und rhythmisch schwebend (Punktierung, Überbindung über den Taktschwerpunkt, Triolen), weitere Einsätze dann in Oktaven (auf S. 23 mit Celli in doppel-

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The score is for Variation 3 of Hiller's Variations op. 100, page 22. The instruments listed on the left are: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte, Contrafagott, 2 Trompeten, Hörner, 2 Tenorpos., Baßpos./Baßtuba, Pauken, Harfe, 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Violoncelli, and Contrabäße. The music is in 4/4 time and features a complex texture with various instruments playing different rhythmic and melodic lines.

Hiller-Variationen op. 100, erste Fassung, Variation 3, S. 22 (Übertragung des Verfassers).

ten Oktaven) bzw. in den Oboen erneut im Terzabstand. Bezeichnend sind außerdem die Akkordbrechungen bzw. pendelnden Quarten und Quinten in Takt 7 und 9 in den nichtsortinierten Streichern, die nach Möglichkeit als Flageolett auszuführen sind. Dazu die ruhige Begleitung in repetierten Vierteln, die sich wie alle Tonwiederholungen in diesem Werk als latent

thematisch erweisen, und eben die figurierten chromatischen Durchgänge in zarten Farben – alles ist erkennbar auf zarte und weiche Stimmungen angelegt.

Und doch wirkt auch dieser Satz, so aussagekräftig er bereits ist, über die ersten Takte hinaus als keineswegs abgeschlossen; tatsächlich laufen die Stimmen auf der zweiten Seite sukzessive aus. Die bisher nicht beteiligten Instrumente sind noch nicht auf Pausen festgelegt, manches bricht ab oder bedürfte vermutlich des Übergangs. Die in dem intendierten klanglichen Umfeld gut einsetzbare Harfe sowie auch die Blechbläser und Flöten harren der Ausarbeitung (außer in den Einleitungstakten Horn 1). Auch die zweite Seite zeigt, dass Reger lediglich die zentralen Gedanken festgehalten hat. In anderen Fragmenten lässt sich dies ebenfalls beobachten: In der *Bläserserenade* WoO I/9 von 1904 blieben in den Nebenstimmen erhebliche Lücken stehen. Bei schließlich abgebrochenen Werken mag man das als „Protokoll“ des allmählichen Scheiterns und wachsenden Desinteresses ansehen – die obige Variation 2 war zwar bis zu ihrem Schlusstakt fortgeführt, das Notenbild selbst aber offenbart einen fahrigen Schreibduktus, der ebenfalls für aufgegebene Werke bzw. Handschriften typisch ist.

Auch beim Bezeichnen der Partituren mit Vortragsanweisungen könnte Reger sich zuerst den Hauptstimmen zugewandt haben. Einen Hinweis gibt hier das Fragment einer *Symphonie d-moll* WoO I/8 von 1902.³⁶ Auf den nebeneinander liegenden Seiten 17 und 18 enden dort die Ausführungsanweisungen sukzessive: Während die Streicher durchgehend auf beiden Seiten bezeichnet sind – also vermutlich zuerst überarbeitet wurden –, brechen die Eintragungen in den Bläsern auf Seite 17 ab, und zwar unterhalb des ersten Hörnerpaares (d.h. die Hörner 3–6 sowie die Posaunengruppe blieben unbezeichnet). Die Reihenfolge der Arbeitsschritte ist hier somit in einer Momentaufnahme festgehalten: zunächst also wiederum die Streicher auf der gesamten Doppelseite, die sich dadurch wie schon in den vorliegenden Fragmenten der *Hiller-Variationen* als Rückgrat des Reger'schen Orchesters erweisen, dann die Bläser auf der linken Seite von oben nach unten. Die Vorgehensweise muss nicht immer so gewesen sein, als Indiz kann der Befund aber gut gelten.

³⁶ Leider gibt sie keine Auskunft über die Ausarbeitung in der schwarzen Phase. Der Notentext der erhaltenen letzten Seite endet in allen Stimmen zugleich, doch liegt dies wohl daran, dass weitere Doppelblätter bzw. Doppelblatthälften zur weiteren Nutzung entfernt wurden. Denn teilweise ragen angefügte Haltebögen ins Leere; auch ein Vergleich der Blattkanten ergibt, dass es sich vermutlich um den vorderen Teil einer größeren Lage handelt.

II.3 DER REGER'SCHE ORCHESTERSATZ

Reger käme in der Regel mit doppelten Holzbläsern aus, wo andere „vermöge schlechteren Kontrapunktes“ vierfache Besetzungen benötigen,¹ schrieb Fritz Busch einmal dem Verleger Adolf Spemann im Zusammenhang eines geplanten Orchester-Lexikons. Instrumentation hängt notwendigerweise stets eng mit Satztechnik zusammen und in besonderem Maße gilt dies für Reger und seine von einer ganz eigenen Art der „Vielstimmigkeit“ geprägte Orchesterbehandlung. Reger hat sich in ähnlichem Sinne wie Busch selbst geäußert: „Manche Dirigenten – auch ich – haben einen heillosen Schrecken vor sog. ‚moderner‘ Besetzung! Mehr Radau kann man wirklich schwerlich machen als ich am Schlusse von op 140 – u. dabei ist op 140 in der Besetzung nicht größer als z. B. Brahms Akademische Festouvertüre. Es heißt bloß, eben alles richtig mit solider Stimmführung verwenden! Denken Sie doch an die Klangpracht der Mozartvariationen op 132, die ohne Posaunen für wirklich kleines Orchester geschrieben sind! Denken Sie an die Klangpracht des Meistersingervorspiels, das in Orchesterbesetzung ganz einfach ist! Die Idee bringt alleinig die Steigerung – nicht irgend welche Farbenklexe!“² Es stellt sich also die Frage, was Reger unter „solider Stimmführung“ versteht.

Es ist hier nicht der Ort, Regers Orchesterwerke erschöpfend auf die verwendeten Satztypen hin zu untersuchen. Eine Dissertation, die sich in dieser Richtung gesondert der Kopfsätze der Kammermusikwerke Regers annimmt, hat Martin Möller vorgelegt;³ es dürfte legitim sein, einige seiner Erkenntnisse auch der Beschäftigung mit Regers Orchesterwerken zugrunde zu legen. Demnach wäre üblicherweise mit einem „gemischt stimmig-akkordischen Satz, sei er polyphon oder homophon“ und überdies mit „übergeordnete[r] Zweistimmigkeit“ zu rechnen.⁴ Letzteres bezieht sich in der Regel auf eine kontrapunktische Führung der Au-

¹ Brief Fritz Buschs an Adolf Spemann, 4. 12. 1926, Max-Reger-Institut (Brüder-Busch-Archiv). Busch nennt hier als Gegenbeispiel übrigens ausgerechnet Richard Strauss, der doch als Orchesterkomponist par excellence gelten darf – und Reger auch galt (siehe *Exkurs I*).

² Brief Regers an Wilhelm Graf, 24. 5. 1915, *Simrock-Briefe*, S. 241f.

³ Martin Möller, *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke*, Wiesbaden 1984 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 3).

⁴ Ebda., S. 43.

ßenstimmen, kann gelegentlich aber auch einen Oberstimmen-Kontrapunkt meinen.⁵ Möller spricht für die Kammermusik von einem „vierstimmigen Normsatz“ bei einem „satztechnischen Primat der Außenstimmen“;⁶ bei fünf- oder sechsstimmigen Werken nutze Reger die höhere Zahl vorwiegend, um durch eine oder mehrere akkordfigurative Stimmen den Satz klanglich zu füllen, durch Parallelführungen wichtige Einzelheiten hervorzuheben oder durch das Halten eines Orgelpunktes eine Spannungssteigerung herbeizuführen, so dass die übrigen, linear und selbstständig geführten Stimmen die Drei- oder Vierzahl tatsächlich nicht überschreiten.⁷

Wichtig ist für Reger, dass der das Außenstimmengerüst füllende Kernsatz mit realen, mehr oder weniger selbstständig geführten Stimmen rechnet.⁸ Auch den additiven Stimmen versucht er meist ein spezifisches Gepräge zu verleihen; er löst damit einen Grundsatz ein, den Busoni in übereinstimmender Anschauung so formuliert hat: „daß jedes Instrument, ob es einzeln oder in Gruppen einsetzt, seinen Satz sinnvoll zu beginnen und zu Ende zu führen hat [...]. Das ist nicht nur schöner, sondern es klingt besser.“⁹ Nur gelegentlich und jeweils nur für kurze Momente oder für einen speziellen Zweck werden von Reger Begleitstimmen klanglich aufgewertet, die für sich gänzlich unprofilert sind und eher eine Farbfunktion erfüllen. Diese kommen zwar in aller Regel auch vor, stehen gegenüber figurierten Füllstimmen aber weit zurück (entsprechend sind außer der Pauke auch andere Schlaginstrumente in nur geringem Umfang eingesetzt).¹⁰ Reger soll, so berichtet sein Assistent Hermann Unger, vor reinen

⁵ Vgl. ebda., S. 122: „Die Kammermusikwerke ohne Klavier sind in den Fällen, in denen polyphone Satzanlage vorliegt, meist mit Außenstimmengerüstkontrapunkt gestaltet, d. h., der ergänzte Oberstimmenkontrapunkt findet sich fast ausschließlich in den Werken mit Klavier. Ausnahmen liegen vor in den Serenaden op 77a und op 141a und [...] im Streichsextett op 118 und im Klarinettenquintett op 146.“

⁶ Siehe ebda., S. 47–49.

⁷ Vgl. ebda., S. 45ff.

⁸ Dieser Grundsatz dürfte unabhängig von der Gattungszuordnung gelten. Die Bitte, in einem als Beitrag zu einem Volksliederbuch gedachten Chorsatz Tenor und Bass stellenweise unisono singen zu lassen, wies er zurück, da dieser „Vorschlag durchaus meinen Anschauungen von einem reellen, vierstimmigen Chorsatz widerspricht“ (Brief Regers an Max Friedlaender, 22. 3. 1914, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 93).

⁹ Ferruccio Busoni, *Etwas über Instrumentationslehre*, in *Wesen und Einheit der Musik. Neuauflage der Schriften und Aufzeichnungen Busonis*, revidiert von Joachim Herrmann, Berlin 1956, S. 57.

¹⁰ Überdies sind solche Farbwirkungen oft sorgfältig eingebunden. Im *100. Psalm* op. 106 beispielsweise tritt in Takt 28 in der ersten Flöte ein rhythmisierter Liegeton hervor (die Terz c^2 zu $a^{5/6}$), der von *pp* zu *f* crescendiert und wieder ins *pp* zurücksinkt, während der Chor und die begleitenden Streicher kontinuierlich von *pp* nach *ppp* diminuieren – dabei liegen aber der Sopran 1 und die zweiten Violinen mit g^2 und e^2 über der Flöte und ist diese außerdem gedeckt durch den zweiten Sopran. Wie dieses Beispiel zeigt, geht es hier auch darum, den liegenden Klang zu beleben. In der *Lustspielouvertüre* op. 120 findet sich in Takt 308ff. ein schwellender Wirbel des Triangels, der mit *p-f-ff-f-p* gegenläufig zum kompletten Orchester (*f < ff*) bezeichnet ist. Das Triangel herrscht in dem genannten Werk aber keineswegs vor, sondern leuchtet wie hier stellenweise auf. (Es setzt ohnehin erst in Takt 51 erstmals ein und pausiert auch im Weiteren über ganze Partiturseiten hinweg.)

Farbeffekten ausdrücklich gewarnt haben: „Viele Moderne schreiben keinen reinen Satz und müssen Farben aufkleben, [...] wo bei Wagner noch der reine Satz den Klang herbeiführte.“¹¹

Es ist bei der Unterstellung eines stimmig gedachten Satzes übrigens von untergeordneter Bedeutung, ob Reger diese Stimmen aus der Harmonik gewinnt oder umgekehrt diese aus der Bewegung selbstständiger Stimmen resultiert. Hermann Danuser meint, Regers Polyphonie habe „ihre klare Grenze an dem Primat der Harmonik über die Rhythmik. [...] Der Zwang zur harmonischen Legitimation jeder Stimmführung verhindert eine weitergehende Emanzipation von Regers Polyphonie.“¹² Andererseits erweist sich die mitunter scheinbar in gleicher Weise motivierte Gestaltung der Singstimme in Regerliedern in deren Entwürfen als das offenbar vorgängige Element der Komposition, so dass eher ein wechselseitiges Bedingen von Harmonik und Kontrapunktik anzunehmen ist. Ein Gleichgewicht der vertikalen und der horizontalen Ordnung einer Partitur hat Reger selbst postuliert: „Bach ist nicht nur ein großer Polyphoniker, sondern ein ebenso bedeutender Harmoniker gewesen. Denn jede wahre Harmonik ist das Ergebnis der Stimmführung.“¹³

Wie konsequent Reger von den Außenstimmen her dachte, illustriert eine Entwurfsseite zum Beginn des dritten Satzes seines Violinkonzerts,¹⁴ die im Wesentlichen deren Verlauf festhält.¹⁵ Die Bassstimme (in der Partitur Kontrabass, auch Violoncello oder Fagott)¹⁶ ist dabei im Entwurf weniger entwickelt als die Oberstimme – so sind die Tondauern nicht genau angegeben, kommen einzelne Durchgangsnoten bei der Partiturausarbeitung hinzu (Takt 31) oder ist die konkrete Gestalt ein wenig verändert (Takte 22 und 29). Trotzdem bleibt festzuhalten, dass die für Reger typische, kaum kadenzierende, sondern diatonische Führung der Bässe in relativer Gegenbewegung (vgl. schon die Takte 10–12) zur Oberstimme von Beginn

¹¹ Berichtet von Hermann Unger in H. Kühner (Hrsg.), *Neues Max Reger-Brevier*, Basel 1948, S. 23.

¹² Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 122. Danuser fährt fort: „Sie ist oft Viestimmigkeit im ursprünglichen Wortsinn, Resultat des Überlagerns von Stimmen, die an sich rhythmisch nicht besonders plastisch sind“, und nennt sie weiterhin „ein dunkles Wallen, einen vielstimmigen Klangrausch, der nicht aus der Distinktion von Stimmen, sondern aus ihrer durchgehenden Ähnlichkeit resultiert“ (S. 124).

¹³ Berichtet von Hermann Unger, *Neues Max Reger-Brevier*, wie Anm. 11, S. 20.

¹⁴ Genauer gesagt zu den Takten 10–32. Die neun ersten Takte komponierte Reger als Einleitung nachträglich hinzu, wie ein Blick in das Autograph zeigt. Übrigens setzte er nach dem Ende des *Largo* zunächst mit einem nächsten Satz oder weiteren Abschnitt an, der mit dem endgültigen Finale nicht in Verbindung steht: Ein einzelner Takt ist hier in Solo-Violine, Oboe und Kontrabass ausgeführt – den Instrumenten, über die Reger als prädestinierte Ober- und Unterstimmen die größte Klarheit hatte.

¹⁵ Lediglich in den Notizen zu drei Takten (T. 15–16, 26) sind für die Bassführung keine Kerntöne angegeben. Dies mag zum Teil auch darauf zurückzuführen sein, dass beim Einsatz der Solo-Violine die Orchesterbegleitung im Rang zurücktritt.

¹⁶ Ein schönes Detail der klanglichen Ausgestaltung: Um die Takte 19 und 20 lösen sich viertes Horn und zweites Fagott mit Haltetönen ab, während ansonsten die Streicher die Basstöne eher verknappt präsentieren.

an mitgedacht ist. Doch auch Letztere ist stellenweise auf die wesentlichsten Informationen reduziert; z.B. sind die parallelen Sexten beim Einsatz der Solo-Violine nur für die ersten beiden Töne angegeben und fehlen die Umspielungen der Takte 21/22 sowie die Sechzehntel-Auftakte zur zweiten Zählzeit in den Takten 29 und 30.

Im letzten Takt der Entwurfsseite ist im unteren System gedanklich ein Violinschlüssel vorzusetzen, denn es gibt hier die Orchester-Oberstimme der Violinen wieder, während die Bässe in Tonbuchstaben wiedergegeben sind. Tatsächlich notierte Reger in seinen Entwürfen selten so konsequent nur die Außenstimmen wie im vorliegenden Beispiel (dieses ist in dieser Hinsicht als exemplarisch ausgewählt). Stattdessen sind Entwürfe zu Orchesterwerken häufig auf drei Systemen notiert, um auch Mittelstimmen und essenziellen Kontrapunkten Raum zu geben. „Die wenigsten Musiker können Mittelstimmen spielen. Noch weniger können gute Bässe schreiben“,¹⁷ soll Reger geäußert haben.

Es stellt sich die Frage, wie Reger dieses Außenstimmengerüst auskomponiert. Die Takte 11 bis 13 zeigen die Oberstimme in Violinen, erster Flöte und erster Oboe, die Unterstimme in Fagotten und Kontrabässen. Die Hörner 1–3 ergänzen die Außenstimmen zu einer harmonischen Fortschreitung (auf vollen Zählzeiten) von Fis-dur über einen verminderten Sept-Non-Akkord (Gis-dur) als Zwischendominante zu cis-moll, dessen Subdominante fis-moll (mit Septime) und erneutem cis-moll. Die funktionale Abfolge ist allein schon durch das Hinzutreten der Hörner 1–3 bestimmt. Die Trompeten sind reduziert auf die Kerntöne der Oberstimme, das vierte Horn beginnt als Oberoktave der Basslinie und übernimmt dann – wenn man so will – von den Trompeten die Stützung der Oberstimme auf den Zählzeiten.¹⁸ Insofern das harmonische Geschehen damit vollständig und von klangstarken Instrumenten dargelegt ist, ist also von einem Kernsatz zu sprechen, den die Hörner in Verbindung mit den Bassinstrumenten¹⁹ und den Trompeten präsentieren. Dass Reger hier auf einen gerundeten Satz in der Mittellage Wert legt, zeigt sich auch daran, dass er die Außenstimmen gerade zu Beginn klangvoll im Blechbläsersatz aufgreift. Dieser Kernsatz ist akkordisch gedacht; ein Stück weit erfahren aber auch die Mittelstimmen durch die charakteristischen Repetitionen in daktylischem Rhythmus, der dann ja auch die Oberstimme bestimmt, ein eigenes Gepräge und werden als separates Element wahrnehmbar.

Als Nebenstimme ist dagegen die stark an die Oberstimme gebundene zweite Oboe zu begreifen. Sie ist über einzelne Töne direkt mit dieser verbunden, terzt sie stellenweise aus und verhält sich zum Ende in Takt 12 hin komplementär. Im Gegensatz zu den nur füllenden Mittelstimmen wechselt sie zwischen akkordeigenen und -fremden Tönen. Bratschen, Klari-

¹⁷ Berichtet von Hermann Unger, *Neues Max Reger-Brevier*, wie Anm. 11, S. 80.

¹⁸ Wobei die Oberstimme ihrerseits stark an das harmonische Geschehen gebunden ist, Akkordtöne durch Zwischen-, Wechsel- und freie Nebennoten verbindet; die Trompeten ziehen sich in Takt 12 an einer Stelle von ihrer Unterstützung zurück, die ohnehin einer Akkordbrechung verdächtig nahekommt und auf einen linear gedachten Kern nicht zurückgeführt werden muss.

¹⁹ Hier sind die Fagotte klanglich führend, die sich mit den Hörnern gut verbinden lassen.

netten und zweite Flöte treten vorwiegend zu den Hörnern hinzu, bewegen sich aber im vorgegebenen Akkordschema von diesen etwas abgesetzt; Klarinetten und Flöte gewinnen dadurch keine Eigenständigkeit, lockern jedoch den Satz auf und beleben ihn etwas. Die Aufgabe, klanglich zu verdichten, haben auch die Celli, die die Basstöne zum Ausgangspunkt akkordischer Figuration nehmen – doch auch hier ist die konkrete Gestalt weniger zufällig, als man zunächst meinen möchte, denn die Verbindung von ternären und binären Sechzehnteln findet sich nur sechs Takte später in der Solostimme; außerdem sind in den Celli die Wechselnoten der zweiten Oboe gestützt. Auch die Bratschen behaupten sich stärker als Klarinetten und Flöte gegenüber den Hörnern, markieren deren Bewegungsimpuls durch Akzente und Staccati und treten wie die Celli (und das vierte Horn) punktuell als Unteroktave zur zweiten Oboe.

Deutlich ist zu erkennen, dass Reger insbesondere die mittlere Lage stärkt, in der sich Hörner, Trompeten, Klarinetten und Bratschen, teilweise auch die Celli bewegen; außerdem sind die Außenstimmen mit dieser verknüpft und ihrerseits in Oktaven geführt. Fritz Busch sprach sich für eine gleichwertige Besetzung der zweiten Violinen im Verhältnis zu den ersten aus, „da Reger ein besonderes Betonen, oft sogar [...] ein klangliches Überwiegen der unteren Oktave liebte.“²⁰ Für die tiefen Stimmen gilt diese Regel umgekehrt. Der Reger'sche Orchestersatz ist auf diese Weise, um einen organistischen Begriff zu entlehnen, ausgesprochen grundtönig disponiert und stets im der menschlichen Stimme zugänglichen Frequenzbereich verwurzelt.²¹ In der Konsequenz finden alle wichtigen Stimmführungen auf engem Raum zusammen und erscheint der Orchesterklang ausgesprochen amalgamiert. Andererseits birgt diese Satzweise aber die Gefahr einer Verunklarung und klanglichen Verdickung.²² Egon Wellesz hat zu Recht moniert, es „wären manche Stimmenkreuzungen im Blech bei Reger zu vermerken, welche einander aufheben“.²³ Im vorliegenden Beispiel sind etwa zweites und viertes Horn sowie die Oboen in Takt 12 zu nennen, in der *Gigue* der *Bach-Reger-Suite* RWV Bach-B13 die Engführung des Themas in Takt 23f. (s.u.). Namentlich für die *Sinfonietta A-dur* op. 90 bedeuten solche Kreuzungen in der Mittellage, d. h. auch dort insbesondere im Hörnerquartett, ein erhebliches Problem (siehe Kapitel III.2.2).

²⁰ Fritz Busch, *Zum Vortrag der Mozartvariationen von Max Reger*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 1 (1921), S. 8.

²¹ Zur Verwendung von Begriffen der Orgelmusik (insbesondere Fußtonzahlen für Oktavlagen) siehe Kapitel I.1.

²² Der Gegensatz beispielsweise zu Gustav Mahlers auf Deutlichkeit abgestellter Instrumentations- und Satzweise könnte gerade in Bezug auf diese grundtönigen Stimmführungen kaum größer sein.

²³ *Wellesz 1*, S. 29.

Noch zwei weitere Stellen aus dem obigen Beispiel verdeutlichen, welchen Wert Reger auf die den kompositorisch vorgängigen Außenstimmen untergeordneten Mittelstimmen legte. In den Takten 16 bis 18 begleiten die Streicher rein akkordisch, während die Klarinetten mit einer Umspielung des Zentraltons der Solostimme zu dieser in Beziehung treten und das erste Fagott eine Parallelstimme zum Bass einführt, die tatsächlich aber ebenso auf die Hauptstimme bezogen ist. Interessant sind die scheinbar ganz nebensächlichen Einwüfe der ersten Flöte – bereits zwei Takte zuvor wurden sie als Begleitfloskel etabliert, hier jedoch kolorieren sie die Violinstimme. Klarinetten und Flöten betten so die Solopartie klanglich ein, ohne sie zu decken und ohne auf den ersten Blick direkt abhängig zu sein. In Takt 32 meldet sich dagegen der gesamte Streicherapparat eindrucksvoll zu Wort. Den Übergang aus der vorherigen Begleitfunktion gestaltet Reger, indem er zwei eigentlichen Mittelstimmen durch eine die Solostimme kreuzende Oberoktave zu erhöhter Aufmerksamkeit verhilft. Zunächst tritt in dieser Weise die an die Klarinetten gekoppelte erste Oboe auf, dann lösen sich die ersten Violinen von den die Bassstimme austerzenden Fagotten und werden so bruchlos zur neuen Führungsstimme.

Reger schreibt also einen dichten Satz, in dem alle Stimmführungen aufeinander bezogen sind; er gestaltet auch die Stimmen aus, die im Wesentlichen der Harmonisierung dienen. Diese spezifische „Vielstimmigkeit“ ist nicht mit Polyphonie im Sinne eines Zusammentretens selbstständiger und gleichgewichtiger Stimmen zu verwechseln – die Hierarchien bleiben bestehen, sind aber an der Faktur der Einzelstimmen nicht ohne Weiteres ablesbar. Regers Begriff von Polyphonie ist in einem nicht-substanziellen Sinn zu verstehen: „ich freue mich schon darauf, wenn mir dann vorgeworfen wird, ich wäre wieder so grässlich polyphon, dass ich immer 6 auf einmal streichen liesse – daher der Name Streichsextett [Opus 118].“²⁴ Tatsächlich aber erlaubt die Verfeinerung des Stimmengeflechts Reger, zugleich ganz gezielt, sogar punktuell melodische Wendungen und einzelne Töne klanglich aufzuwerten und dabei doch das klangliche Kontinuum zu wahren. Diese Möglichkeiten dürfte Fritz Busch mit der eingangs zitierten Bemerkung über die Vorteile der Reger'schen Satzweise für die Instrumentation angesprochen haben. Helmut Walcha auf den Orgelsatz bezogenen Vorwurf, Reger brächte „homophones Geschehen in Stimmenschreibweise zu Papier“,²⁵ begegnete Wolfgang

²⁴ Brief Regers an Ferdinand Pfohl, 23. 11. 1910; Brief in Privatbesitz. Das angesprochene Sextett nimmt Möller gerade zum Beispiel, dass auch bei erhöhter Stimmenzahl mit einem in der Substanz drei- bis vierstimmigen Satz zu rechnen sei (s. o.).

²⁵ Helmut Walcha, *Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet*, in *Musik und Kirche*, 22. Jg. (1952), Heft 1, S. 10. Vollständig liest sich die Stelle so: „[...] daß die einzelne Stimme einer solchen Regerschen Fuge gar nicht individuell geformt ist, sondern daß sie mehr einem zufälligen horizontalen Ausschnitt aus ei-

Fortner mit dem zutreffenden Hinweis, Reger bediene sich „neben anderen kompositorischen Mitteln eben auch klangbedingter Polyphonie“,²⁶ und benennt damit ein nicht nur für die Orgel, sondern auch für das Orchesterschaffen wichtiges Mittel.

Wie Hugo Holle berichtet, hat Reger in seinem Instrumentations-Unterricht auf das „Fehlen des ‚Pedals‘“²⁷ als wesentlichen Unterschied zwischen Klavier- und Orchestersatz hingewiesen. Die Mittel zu einem Verschwimmen der Begleitfiguren und zu gleitenden Übergängen gewann er aus der detaillierten Ausarbeitung einer Vielzahl von hierarchisch gestuften Nebenstimmen, die sich v.a. in der Mittellage in unterschiedlicher Weise überlagern. Der Gestaltung kontinuierlicher klanglicher Übergänge dient dabei das Verwischen von Phrasengrenzen, indem Begleitstimmen als „instrumentaler Rest“²⁸ die Orchesterteile miteinander verbinden. Fritz Busch hat berichtet, dass Nebenstimmen in der Aufführungspraxis der Meiningener Hofkapelle unter Reger oftmals weit zurücktreten mussten.²⁹ Dennoch sind sie für Regers Orchesterklang, für Regers Bemühen um eine warme Grundfärbung, aus der die wesentlichen Züge heraustreten, geradezu ein Spezifikum. Regers orchestrales Idiom unterscheidet sich insbesondere hierin etwa auch von *Gustav Mahlers Klangwelt*, für die Altug Ünlü festgestellt hat, dass im Dienste der Deutlichkeit – Mahlers oberster Maxime – der Satz stark reduziert ist, bei Retuschen z. B. Füllnoten entfielen und im Ganzen auf eine Art Orchesterpedal weitgehend verzichtet ist.³⁰

Bei der Untersuchung der verschiedenen Techniken, deren Reger sich bedient, um die angesprochene Vielfalt an Stimmen zu einem Gesamtsatz zu integrieren – bzw. umgekehrt diese Vielfalt überhaupt erst zu generieren –, erweisen sich Regers Instrumentierungen von ursprünglichen Klavierparts als sehr instruktiv. In der Orchestrierung von Hugo Wolfs *Und willst du deinen Liebsten sterben sehen* aus dem *Italienischen Liederbuch* (RWV Wolf-B7)

nem im Grunde homophonen Geschehen gleicht. Damit wird deutlich, daß die stimmige Satzweise, deren sich Reger der Fugenform zuliebe bedienen muß, für ihn mehr eine Sache der Satztechnik ist, die er ja zweifellos in sehr hohem Grade beherrscht hat. Mit Hilfe dieser Satztechnik wird es möglich, homophones Geschehen in Stimmenschreibweise zu Papier zu bringen.“

²⁶ Wolfgang Fortner, *Zu Helmut Walchas Aufsatz „Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet“*, in *Musik und Kirche*, 22. Jg. (1952), Heft 2, S. 55. Auch hier soll der Zusammenhang nicht unterschlagen werden: „Polyphonie bleibt sekundär im schöpferischen Gesamtbild des Regerschen Stils. [...] Wesentlich bleibt nur die zwingende Autorität der künstlerischen Gesamtaussage, zu der sich Reger neben anderen kompositorischen Mitteln eben auch klangbedingter Polyphonie bedient.“

²⁷ Hugo Holle, *Regers Chorwerke*, München 1922 (= *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*, hrsg. von R. Würz, Heft 3), S. 15.

²⁸ Gemeint ist die klangliche Verschränkung sich ablösender Instrumente und Instrumentengruppen durch ein Überlappen an den Übergängen (vgl. Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8*, Baden-Baden 1975, S. 51f.).

²⁹ Fritz Busch, *Begegnung mit Dirigenten*, Musica 12. Jg. (1958), 12. Heft, S. 720f.

³⁰ Vgl. Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a. M. u. a. 2006.

findet sich ein Verfahren ausgeprägt, das im vorigen Beispiel für das Zusammenwirken der Hörner, zweiter Flöte, Klarinetten und Bratschen bereits angerissen ist: die Überlagerung mehrerer innerhalb eines definierten akkordischen Satzes geführter und verwobener Stimmen. Eine variable Kombination der Farben und eine die Motivgrenzen stellenweise verwischende Phrasierung³¹ (bzw. unterschiedliche Gliederung innerhalb eines Motivs) bringt dort ein Vermischen und Verschmelzen der Klänge nicht nur in der Vertikalen, sondern auch in der Horizontalen mit sich.³²

Interessant sind die Takte 10ff.: Flöte, erste Klarinette und die geteilten Geigen (alle Streicher con sordino) übernehmen das akkordische Begleitmuster; die Klarinette ansatzweise, dann das erste Horn gewinnen diesem eine veränderte Gestalt ab, bevor in Takt 12 – bei den Textworten „schön sind die Haare, schön ist, die sie trägt“ – die Holzbläser die in den hohen Streicher fortgeführte Synkopierung ganz aufgeben. Bratschen und Celli teilen sich in ein neues akkordfiguratives Motiv, unterlegt zunächst in den Kontrabässen (nur ein Pult) und im zweiten Fagott, dann im zweiten Horn; ab Takt 12 ist hier wiederum die Zuordnung umgekehrt, um die Unterstimme – nun ohne die beiden Kontrabässe als Sechzehnfuß-Grundierung, stattdessen linear gefasst von der zweiten Klarinette und anschließend dem zweiten Horn – zu stärken und zugleich die rhythmischen Überlagerungen noch zu steigern. Die Oboe hebt einen in der Begleitung des Klavierparts durch die rhythmische Überlagerung von rechter und linker Hand verborgenen Harmoniewechsel zart hervor. Abgesehen von der Konzentration auf warme und weiche, dabei z.T. auch leuchtende Farben, die sich in der Bevorzugung der Flöte, Klarinetten und Hörner, der Sordinierung der Streicher und im sparsamen Einsatz der Fagotte, auch der Kontrabässe niederschlägt, steht für Reger auch ein derart verwobener Satz sinnbildlich für die im Text angesprochene Schönheit und generell für den zeittypisch eminent wichtigen Topos der Verklärung – der in Regers eigenem Werk ebenfalls eine wichtige Rolle spielt.

Den letzten Satz seiner 1915 aus Klavierstücken zusammengestellten und für Orchester instrumentierten *Bach-Reger-Suite* (RWV Bach-B13) gewinnt Reger aus einer dreistimmigen, fugierten *Gigue* aus der fünften *Partita* BWV 826. In den ersten drei Takten führen die Violinen das Thema in Mittel- und Oberstimme ein, wobei zunächst die ersten Violinen den Themenkopf beim Einsatz der eigentlich zweiten Stimme verstärken. Im vierten Takt

³¹ Etwa Fagotte und Klarinetten in Takt 2/4 oder die Hörner in Takt 3/4; eingeschränkt auch Klarinette 2 in Takt 7/8.

³² Vgl. Alexander Becker, *Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs*, Magisterarbeit (Karlsruhe 1998), Typoskript, S. 93f.

folgt ein kurzes Zwischenspiel vor dem dritten Themeneinsatz des Basses; hier tritt die erste Oboe mit einer Nebenstimme zu den ersten Violinen, indem deren sequenziertes Motiv in seinem ersten Teil ausgetert ist, sich auf die letzte Zählzeit aber die Stimmen kreuzen und somit in der Summe für einen kurzen Moment einen harmonischen Satz (mit Vorhalt) bilden.³³ Klanglich hat dieses Verfahren seinen Sinn darin, dass ein schwächeres Instrument (häufig Holzbläser) eine durchsetzungsfähigere Hauptstimme auf diese Weise mit einer Art klangfarblichem Schatten versieht, ohne die Plastizität deren Linienführung zu beeinträchtigen. Gelegentlich finden sich komplementäre Ergänzungen aber innerhalb der gleichen Instrumentenfamilie, wo sie die Wahrnehmbarkeit der Stimmen sehr einschränken und somit auf eine klangliche Verdickung hinauslaufen.³⁴

Beim Eintritt der Basstimme (*Gigue*, Takt 7, Violoncelli mit Violen) sind die Nebenstimmen freier; zunächst tritt die erste Oboe mit einer funktional konkretisierenden Begleitstimme auf, dann die zweite mit einer linearen Abwärtsbewegung, die durch ihre chromatische Führung die harmonische Fortschreitung aufweitet. Das erste Fagott erhält eine scheinbar eigene Stimme durch die Verbindung der Haupttöne des Themas, die zum zweiten Takt hin (in Parallelführung zur zweiten Stimme) auftaktig angespielt werden. Als Dekor dienen im Weiteren akkordfigurative Einsprengsel (z. B. zweite Violinen, Takte 9/10, oder erste Flöte, Takte 11/12) und eingestreute Tonrepetitionen (erste Trompete in Takt 14, Oboe 2 und Flöte 2 in den Takten 15 und 16), doch wird der Satz dadurch allmählich etwas fülliger und orchestraler. Nicht immer ist die Grenze zwischen reinem Kolorit und motivisch erklärbaren Einfügungen eindeutig: In Takt 14 hebt Reger die letzten Achtel der zweiten Oboe mit Akzenten (und *marc.*) aus dem im Ganzen diminuierten Orchester heraus – vermutlich als Reminiscenz an den zweiten Teil des Themenkopfs.³⁵ Es sind hier also mehrere Arten von Ergänzungen zu unterscheiden, die sich überlagern: zum einen reine Füllstimmen als Liegetöne (z. B. Trompeten, Takte 19/20), in Repetitionen oder als Akkordbrechungen, zum andern freie Kontrapunkte, die sich im harmonischen Geschehen bewegen oder dieses ausdeuten, und außerdem an die Hauptstimmenverläufe gebundene Begleitstimmen in paralleler oder komple-

³³ Solchermaßen komplementäre Stimmen schreibt Reger sehr häufig; man vergleiche zum Beispiel das Fugato der die gleiche Suite eröffnenden Ouvertüre, wo etwa die Flöte über ganze Takte hinweg die Intervallsprünge der jeweils führenden Oberstimme ergänzt (so in den Takten 52–59; die erste Flöte ist hier acht Takte lang ausschließlich aus der Umkehrung der Tonfolgen von erster Oboe bzw. ersten Violinen gewonnen).

³⁴ Eklatante Beispiele für sich neutralisierende Stimmen liefern etwa die beiden Fagotte in der – allerdings auch verworfenen – *Bläuserserenade* WoO I/9 aus dem Jahr 1904 (z. B. Takt 1 ff.).

³⁵ Eine Engführung ließe sich zuvor leicht unterlegen; die Akkordbrechungen der Flöten haben an dieser Stelle vielleicht nicht nur zufällig für einen Moment Ähnlichkeit mit der des Kopfmotivs.

mentärer Führung. Reger verwendet diese Mittel üblicherweise sowohl nebeneinander als auch vermischt.³⁶

Eine wichtige Rolle spielen außerdem Imitationen, denn Reger hat bekanntlich kontrapunktische Künste hoch geschätzt.³⁷ In seinem Œuvre schlug sich dies nicht nur im regelmäßigen Rückgriff auf entsprechende Formen nieder. Die 1914 entdeckte Möglichkeit, das *Deutschlandlied*, *Die Wacht am Rhein* und *Ich hab mich ergeben* sowie den Choral *Nun danket alle Gott* zu kombinieren – „ein kontrapunktisches ‚Wunder‘ sozusagen!“³⁸ –, war für Reger so verlockend, dass er neben der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 für Orchester auch das Orgelstück *Siegesfeier* op. 145 Nr. 7 (nebst einer abweichenden Vorfassung desselben) aus diesem Einfall entwickelte. Der Entdeckerstolz war groß genug, ihn Skizzen dieser Kombination an etliche Freunde bereits im Vorfeld versenden zu lassen; aufschlussreich ist folgende Erläuterung hierzu: „Beiliegendes Blatt gibt Dir im ‚Gerippe‘ die Sache; wo die Quintenparallelen stehen, da hab ich sie durch Umkehrung in Quartan (doppelter Kontrapunkt) vermieden, und so harmonisiert, dass kein Mensch die Quartan hört.“³⁹

Auch in der vorliegenden *Gigue* aus der *Bach-Reger-Suite* bereichert Reger den Satz durch überzählige Themeneinsätze. So ist das Thema entgegen der Vorlage in Takt 23f. und Takt 30f. im Abstand einer Achtel eingeführt. Der besondere Reiz der ersten dieser Engführungen liegt darin, dass die Akkorde der zugrundeliegenden Quintfallsequenz⁴⁰ durch die neue Stimme jeweils zu Septakkorden ergänzt werden. Reger muss also nicht nur keine zusätzlichen Stimmen einfügen, die auftretende harmonische oder kontrapunktische Härten abmildern oder verdecken, sondern kann vielmehr auf jede weitere Nebenstimme zur Konkretisierung der Fortschreitung verzichten. Der Satz ist hier streng vierstimmig: Flöten, erste Oboe und erste Violinen führen die originale Oberstimme, zweite Oboe mit zweiten Violinen deren Imitation, die Bratschen die originale Mittelstimme und erstes Fagott und Celli den Bass (halbtaktig markiert von den Kontrabässen). Die beiden Oberstimmen, die sich ja außerdem permanent kreuzen, sind durch diese Instrumentierung also nicht besonders voneinander abgehoben – die originale Hauptstimme behauptet sich allein durch die Oberoktave der Flöten.

³⁶ Im vorliegenden Beispiel schreckt er dabei auch vor satztechnischen Härten nicht zurück, wenn z. B. die latenten Quintparallelen der Unterstimme in Takt 11 (erstes Fagott) durch eine Bestärkung der Bassführung in Bratschen und zweiter Oboe manifest werden.

³⁷ Seine Themenkombinationen und Scherzkanons spiegeln dies wieder: „Selbes Kanönchen hat nämlich der Komponist dieses Trios Op. 2 als er das Trio schrieb, selbst nicht entdeckt, sonst wäre es drin!“ und „Es ist doch traurig wenn man sich so etwas entgehen läßt!“; notierte Reger einmal auf einem Blatt, das neben Engführungen bekannter Gassenhauer auch Imitationen des Hauptthemas des ersten Satzes aus seinem *Klaviertrio h-moll* op. 2 festhält.

³⁸ Brief Regers an Wilhelm Graf, 11. 9. 1914, *Simrock-Briefe*, S. 130.

³⁹ Postkarte Regers an Fritz Stein, 21. 9. 1914, *Stein-Briefe*, S. 241.

Die neue zweite Stimme stellt Reger also klanglich beinahe gleichberechtigt neben die erste Stimme. Anders liegt der Fall in den Takten 30 und 31, denn hier findet keine Sequenz statt. Vielmehr kadenziert das Stück an dieser Stelle im Dominantbereich um die Tonika G-dur und deren Dominante D-dur, auf der der erste Teil der *Gigue* traditionsgemäß endet. Die Engführung steuert hierzu keine charakteristischen Akkordtöne bei (abgesehen von der Septime zur Doppeldominante A-dur in Takt 31) und ist deshalb etwas verdeckter in die Mittelstimme gelegt (Oboen mit Bratschen), während die eine Oktave höhere Oberstimme ungefährdet bleibt (Flöten und erste Violinen). Da im zweiten Takt der Ambitus der Oboen unterschritten wird, tritt hier das erste Fagott hinzu. Die Linie ist außerdem gebrochen, indem die Bratschen kurzzeitig das Thema verlassen, um Harmonietöne zu verstärken, und erst versetzt beim zweiten Thementakt zu Oboen und Fagott zurückkehren. Dass die Engführung in ihrer Instrumentierung nicht einheitlich bleibt (und überdies nicht zu Ende gebracht ist), zeigt deutlich, dass sie hier eine geringere Bedeutung beansprucht.

⁴⁰ Takt 23–25: C – fis⁵(D^7) – h – e – a – D – G/e – A – D_3 /fis – h – e – A (– D).

II.4 Die BESETZUNGEN

Die wichtigste instrumentatorische Entscheidung fällt an einem Punkt, der mit konkreten Zuweisungen bestimmter Stellen an ein Instrument noch nichts zu tun hat – nämlich mit der Festlegung der Besetzung. Diese ist bei Reger mit der Einrichtung der ersten Notenseite meist weitgehend fixiert. Auch ohne Particell ist dies u. a. deshalb möglich, weil die Besetzungen (wie im Folgenden dargelegt) in seinen Orchesterwerken nur innerhalb gewisser Bandbreiten variieren und Reger am Ende des Entwurfsstadiums also lediglich Klarheit über die speziellen Ausprägungen, über die intendierten klanglichen Besonderheiten des Werks gewinnen musste. Die Besetzungen selbst geben vorab einen groben Überblick darüber, welche Klangfarben überhaupt möglich sind und in welchem Verhältnis die Orchestergruppen zueinander stehen, reflektieren also sehr grundsätzliche Züge des Œuvres. Gerade weil Reger das Orchester in dem Sinne ökonomisch einsetzt, dass jeder notwendige Spieler auch regelmäßig beschäftigt wird,¹ müssen die genauen Festlegungen bezüglich des Apparates sehr frühzeitig fallen. Sie sind also keineswegs zufällig gewählt oder einem einzelnen Einfall geschuldet.

Noch wichtiger aber ist, dass durch den Zuschnitt des Apparats ein bestimmter Traditionszusammenhang unmittelbar deutlich wird. Egon Wellesz stellt an den Beginn seiner instruktiven Instrumentationslehre einen Überblick über „das Anwachsen des Orchesters bis zu seiner Höchststärke in unserer Zeit“² von Hector Berlioz über Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg zu Igor Strawinsky, Hans Pfitzner und Gustav Holst. Dieser Entwicklungslinie des klassisch-romantischen Orchesters steht eine konservativere Orientierung gegenüber, für die v. a. der Name Johannes Brahms' steht und die nahe am Vorbild des Beethoven'schen Orchesters bleibt. Zwar wählt Reger stets einen dem einzelnen Werk und seiner Intention angepassten Apparat, gleichen sich also mithin kaum die Beset-

¹ Selbstverständlich gibt es dabei Unterschiede; natürlich sind etwa die Trompeten, noch mehr aber die Posaunen angesichts ihrer Schallkraft im Vergleich mit den mitunter fast durchweg agierenden Hörnern sparsam eingesetzt. Dennoch ist eine gewisse Ökonomie hinsichtlich der Größe des Orchesters signifikant, zumal im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Partituren. Eine kleine Ausnahme hiervon bilden allenfalls die für monumentale Schlusswirkungen eingesetzten Nebenorchester der Opera 106 und 140.

² Wellesz I, S. 12ff.

zungen zweier Kompositionen, doch wird aus ihnen zunächst eine gewisse Beschränkung ersichtlich, die ihr Ideal im Orchester Beethovens oder Brahms' hat.

Orgel	
Nebenorch. (Trp, Pos)	
Solovioline [Solocello]	
Sordinierte Streicher	
Streicher	X
Harfe	2
Triangel	
Tamtam	
Gr. Trommel/Becken	1/1
Pauken	3
Posaunen/Basstuba	3/1
Hörner	6
Trompeten	4
Fagotte/Kontrafagott	3/1
Klarinetten/Bassklar.	3/1
Oboen/Englisch Horn	3/1
Flöten/Kleine Flöte	3/1
Werke für Orchester	
<i>Symphonie d-moll</i> (Fragm.) WoO I/8	
<i>Sinfonietta A-dur</i> op. 90	
<i>Serenade G-dur</i> op. 95	
<i>Hüller-Variationen</i> op. 100	
<i>Symphonischer Prolog</i> op. 108	
<i>Lustspielouvertüre</i> op. 120	
<i>Konzert im alten Stil</i> op. 123	
<i>Romantische Suite</i> op. 125	
<i>Der geigende Eremit</i> op. 128/I	
<i>Im Spiel der Wellen</i> op. 128/II	
<i>Die Toteninsel</i> op. 128/III	
<i>Bacchanal</i> op. 128/IV	
<i>Ballettsuite</i> op. 130	
<i>Mozart-Variationen</i> op. 132	
<i>Vaterländische Ouvertüre</i> op. 140	
<i>Beethoven-Variationen</i> op. 86	
<i>Suite im alten Stil</i> op. 93	
<i>Suite g-moll</i> RWV Bach-B13	

Abb. 1. Besetzungen in Regers Orchesterwerken.

kann mit 2, höchstens 3 dasselbe erreichen. Die Wirkung einer K. [Komposition] hängt nicht von den vielen Instrumenten ab, sondern von der geistigen Verarbeitung der Motive. [...] dies sollten sich auch manche neuere Franzosen merken, welche glauben, mit 95763 Instrumenten täuschen zu können [...]“⁴ Während Reger als Verfechter eines überdimensionierten Orchesterapparates hier „einige neuere Franzosen“ nennt,⁵ beruft er selbst sich später ausdrücklich auf Brahms: „Die gemeinen Cornets, Tuben! Tuben gehören [nun] mal nicht ins Symphonie Orchester! [...] Ich bin absolut nicht dagegen daß unser modernes Orchester 4 Hörner 2 Trompeten & 3 Posaunen im Symphoniesatz eigentlich haben soll wenn nicht z.B. irgend andere Ideen zu Grunde liegen! Natürlich kann man auch weniger nehmen[.] Brahms hat sein Orchester so. Brahms ist die große Walhalla die wir heut haben!“⁶

Damit ist die Grundrichtung des Reger'schen Orchesterideals schon früh benannt. Marx folgend unterscheidet er zwischen operngemäßer und symphonischer Instrumentation. Im symphonischen Apparat sollen die jeweiligen Instrumente und Gruppen eine „noble“, zarte oder feierliche Aura mitbringen, das gesamte Orchester einen warmen, dunklen und grundtönigen Klang haben. „Gemeine Cornets, Tuben“ oder auch hohe Klarinetten stehen dieser Orientierung ebenso entgegen wie auffallendes Schlagwerk (Glockenspiel, Röhrenglocken, kleine Trommel, Peitsche oder Ratsche), das Gleiche gilt für Klavier, Celesta oder exotischere Instrumente wie beispielsweise Mandoline oder Gitarre. Kurz gesagt ist Regers Ideal, was die Besetzung betrifft – weniger die Verwendung, wie zu zeigen sein wird –, vorweg ein klassizistisches: Wie er selbst schrieb, hatte er „einen heillosen Schrecken vor sog. ‚moderner‘ Besetzung!“⁷

sche Wahl der Instrumente. [...] Den wahren Meister in der Instrumentation erkennt man vor allem in der Zurückhaltung, die ihn von allem Material, das nicht streng notwendig ist für seine Idee, absehen lässt.“ (Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847, S. 360.)

⁴ Brief Regers an Adalbert Lindner, 30. 8. 1889, *Der junge Reger*, S. 55. Es folgen als Notenbeispiel die ersten Takte der Ouvertüre *Heroide* WoO I/2, in der die doppelte Holzbläserbesetzung durch kleine Flöte und Kontrafagott erweitert ist, Hörner und Trompeten je doppelt und drei Posaunen besetzt sind. Die Zurückhaltung bei den Hörnern ist dabei noch kein Zeichen einer Zurückdrängung des Blechs im Allgemeinen, sondern eine Frage der Funktion (im Übrigen sind die Blechblasinstrumente mit doppelten Trompeten und Hörnern und drei Posaunen durchaus wirkungsvoll vertreten) – auffallender ist, dass auf eine Ergänzung der Posaunen nach der Tiefe durch eine Basstuba verzichtet wurde. Noch 1898 in der *Hymne an den Gesang* op. 21 sind die Posaunen nicht wie in Regers reifen Werken durch eine Basstuba ergänzt.

⁵ Auch hierin dürfte sich der Einfluss Marx' zeigen, dessen Lehrwerk „dem ‚französischen‘ einen ‚deutschen‘ Idealismus“ gegenüberstellt (vgl. Peter Jost, *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel 2004, S. 153).

⁶ Brief Regers an Adalbert Lindner, 20. 7. 1891, *Der junge Reger*, S. 106f.

⁷ Brief Regers an Wilhelm Graf, 24. 5.1915, *Simrock-Briefe*, S. 241f..

Der Begriff des „klassischen Orchesters“ als Charakterisierung einer Besetzung mit Streichquintett (in chorischer Besetzung), zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken ist u.a. wegen seines normativen Charakters im Allgemeinen problematisch. Peter Jost merkt kritisch an, dieser impliziere, „dass alle Abweichungen einzig auf eine derartige Standardbesetzung als imaginäre Norm zu beziehen sind“⁸. Eine „imaginäre Norm“ scheint Reger hinsichtlich seines Orchesters aber vor Augen gestanden zu haben. Die Standardbesetzung, die in vielfachen Varianten zur Anwendung kommt und je nach Anlass erweitert (und nur ausnahmsweise verkleinert) sein kann, umfasst offenbar doppelte Holzbläser, zwei Trompeten, vier Hörner, drei Pauken und Streicher. Hierzu können drei Posaunen mit Basstuba⁹ und Harfe hinzutreten; häufig finden sich auch geteilte Streicher (in der *Serenade G-dur* op. 95 durchgängig getrennt in einen sordinierten und einen ungedämpften Chor).¹⁰ Gegebenenfalls werden einzelne Blasinstrumente auf drei erweitert, seltener der komplette Bläserapparat.¹¹ Bei der Verbreiterung der Holzbläser kann die Ergänzung der Flöten auch durch eine Pikkoloflöte geschehen (häufig im Wechsel mit dritter Flöte), der Oboen durch Englischhorn, der Klarinetten nur ausnahmsweise durch Bassklarinetten¹² und der Fagotte durch Kontrafagott, welches dagegen relativ häufig besetzt ist. Bei dreifachen Holzbläserbesetzungen vermehrt Reger die Zahl der Trompeten in der Regel ebenfalls auf drei, die der Hörner nur gelegentlich auf sechs (Opera 71 und 108).

Bei Werken mit besonders feierlichem bzw. dramatischem Sujet – mithin hauptsächlich in den chorsymphonischen Schöpfungen – verwendet Reger neben den obligatorischen Pauken noch weitere Schlaginstrumente: Große Trommel und Becken bereichern die Partituren im Symphoniefragment WoO I/8 von 1902, dann wieder im *100. Psalm* op. 106 sowie beim *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108; im *Gesang der Verklärten* op. 71 substituiert ein Tamtam das Becken: In den chorsymphonischen Werken Opera 112, 126, 144b und WoO V/9 finden alle drei genannten Instrumente zusammen; an Orchesterwerken gehört nur die *Toteninsel* aus Opus 128 in diese Reihe – mit der Modifikation, dass das Be-

⁸ Peter Jost, wie Anm. 5, S. 16f.

⁹ Vor 1900 mied Reger auch die Basstuba; vgl. in der Tabelle Opus 21 sowie WoO V/1 und V/2.

¹⁰ Die Kontrabässe vollziehen dabei die Trennungen nicht mit.

¹¹ Eine vierfache Bläserbesetzung findet sich überhaupt nur in einem (relativ frühen) Fragment, dem „*Anfang einer verunglückten Symphonie*“ (so Regers Bezeichnung im Autograph) WoO I/8 aus dem Jahre 1902, und außerdem in dem zu gleicher Zeit entstandenen *Gesang der Verklärten* op. 71. Reger selbst plante diese beiden Werke nach eigenem Bekunden in „ganz großer Strauß'scher Besetzung“ (Postkarte Regers an Theodor Kroyer, 22. April 1902, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714); er hatte sich zu dieser Zeit intensiv mit Richard Strauss' Orchesterwerken befasst, was sich auf die Wahl des Apparats offenkundig ausgewirkt hat (siehe *Exkurs I*).

¹² Vgl. Kapitel II.5.

cken nicht nach unten durch Tamtam, sondern nach oben durch Triangel ergänzt ist, gilt Ähnliches für die *Vaterländische Ouvertüre* op. 140.

Im 100. *Psalm*, der *Vaterländischen Ouvertüre* und dem lateinischen *Requiem* WoO V/9 setzt Reger auch eine Orgel ein, die ebenfalls einerseits den wehevollen, religiösen (bzw. quasi-religiösen) Charakter dieser Kompositionen unterstreicht, andererseits dem Orchester auch eine Klangfülle in den Tutti-Partien beschert, die wiederum auf einen absoluten, die Einzelfarben integrierenden Klang abzielt.¹³ Es kann im Übrigen über das Klangideal in Regers Orgelmusik Ähnliches gesagt werden, wie über das seiner Orchesterwerke. Es ist viel darüber spekuliert worden, ob Regers Orchesterbehandlung – wie etwa die Bruckners – an der Orgel entwickelt sei; Axel Berchem hat zu Recht darauf hingewiesen, dass der Fall zugleich auch umgekehrt liege: Die Orgel ist ebenso orchestral behandelt wie das Orchester orgelmäßig.¹⁴

In den Opera 106 und 140 ist außer der Orgel auch ein aus Trompeten und Posaunen (mit Orgel) bestehendes Nebenorchester eingesetzt, dessen Aufgabe es ist, in einer grandiosen Schlusssteigerung einen alles überstrahlenden Choral zu intonieren – ein Verfahren, das die dargestellten Absichten wirksam zur Geltung bringt.

Das oben skizzierte Standardorchester Regers bietet gleichwohl etliche Besetzungsvarianten.¹⁵ Auch die *Sinfonietta* op. 90 und die *Serenade* op. 95, die als einzige Orchesterwerke Regers der viersätzigen Sonatenform folgen,¹⁶ gehen über den tradierten Apparat hinaus: In der *Sinfonietta* besetzt Reger zusätzlich eine Harfe, was dem Umstand geschuldet ist, dass das Werk zunächst als Serenade konzipiert war. In der *Serenade* ist unter Beibehaltung der Harfe dagegen das Blech auf lediglich zwei Hörner reduziert, wohingegen die Streicher in zwei Gruppen, nämlich mit und ohne Dämpfer, geteilt sind.¹⁷ In den beiden großen Variationswerken, den *Hiller-* und den *Mozart-Variationen* opp. 100 und 132, findet sich ebenfalls eine Harfe im Orchester und sind die Streicher in einigen Sätzen wie in der *Serenade* geteilt; die

¹³ In Opus 140 ist „die Orgel da absolut nicht obligatorisch“ (Brief Regers an Wilhelm Graf, 25. 4. 1915, *Simrock-Briefe*, S. 234).

¹⁴ Axel Berchem, *Max Regers Weidener Orgelstil und seine Grenzen in der heutigen Praxis*, in *Regers-Studien* 2, S. 115–134.

¹⁵ Selbst in der Instrumentierung der *Suite im alten Stil* op. 93 von 1916, die auf Posaunen oder Harfe verzichtet und dem „alten Stil“ gemäß nur zwei Pauken fordert, sind immerhin die Streicher im zweiten Satz geteilt.

¹⁶ Eine *Symphonie h-moll* von 1896 ist leider verschollen; andere Versuche, sich der Symphonie zu nähern, kamen über den Hauptsatz nicht hinaus. Für die *Sinfonietta* ließe sich reklamieren, dass nach Umfang und Bedeutung das Diminutiv in der Benennung keineswegs notwendig wäre.

¹⁷ Insgesamt ist so der Apparat reduziert, denn Teilungen bedeuten, wie Reger einmal bemerkt hat, Schwächungen (Postkarte an Joseph Haas, 19. 3. 1915, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Ana 534).

Hiller-Variationen warten außerdem mit Kontrafagott, Posaunen und Basstuba auf, wohingegen die *Mozart-Variationen* lediglich eine dritte Flöte verlangen. Die Instrumentierung der *Beethoven-Variationen* op. 86 von 1915 ist ebenfalls zurückhaltend kalkuliert und verwendet eine normale Besetzung inklusive Posaunen mit Basstuba (also durchgängig einen Chor Streicher). In der *Lustspielouvertüre* op. 120 und der *Ballett-Suite* op. 130 findet sich zur Aufhellung ein Triangel; im *Bacchanal* aus Opus 128 zuzüglich großer Trommel und Becken.¹⁸

Auch in den reinen Orchestersätzen sind gelegentlich einzelne Bläserstimmen verdreifacht, sei es, um den Klang durch eine dritte Flöte oder Trompete aufzuhellen, oder sei es zur Ergänzung nach der Tiefe durch ein Kontrafagott; so in den *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128 und der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 (dort außerdem ein Nebenorchester aus Trompeten, Posaunen und Orgel). Die *Romantische Suite* op. 125 weist mit drei Flöten, zwei Oboen und Englischhorn, den üblichen je zwei Klarinetten, Fagotte und Trompeten sowie vier Hörnern, drei Posaunen mit Basstuba, Harfe, Pauken und Streichern einen vergleichsweise großdimensionierten Apparat auf, stellt aber in der Behandlung über weite Strecken auf einen lichten, sparsamen Gebrauch und auf Einzelfarben ab. Eine durchgängig verdreifachte Bläserbesetzung (inkl. 6 Hörnern) hat unter den Orchesterwerken nur der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108, in dem dann auch große Trommel und Becken besetzt sind und der in mehrfacher Hinsicht in die Tradition der Neudeutschen Schule strebt.

Eine Sonderstellung nehmen das *Konzert im alten Stil* op. 123 und die *Bach-Reger-Suite* (*Suite g-moll* RWV Bach-B12) ein: Den „alten Stil“ unterstreicht Reger, indem er auf die klassischen Klarinetten, in der Suite sogar auf die Hörner verzichtet; das Orchester erscheint also äußerlich barockisiert. Auch hier gilt gleichwohl wieder, dass sich dieses Archaisieren in der Behandlung der Instrumente nicht fortsetzt. In der Reduktion des Orchesters in Opus 123 lässt sich auch kein moderner Zug im Sinne einer Entwicklung auf das Kammerorchester des 20. Jahrhunderts mit seinen isolierten Einzelfarben erblicken.¹⁹

Etwa zeitgleich mit Regers ersten Erfolgen als Orchesterkomponist vollzog Schönberg 1906 mit seiner *Kammersinfonie* op. 9 eine Abwendung vom großen romantischen Orchester – ein Schritt, der rund zehn Jahre später in eine allgemeine Entwicklung zu kleinen, individuell

¹⁸ Dieselbe Zusammenstellung an Schlaginstrumenten ist in Opus 140, wie angesprochen, gerade umgekehrt motiviert. Das Schlagwerk steht jeweils für ein bestimmtes Kolorit – insbesondere Tamtam, tendenziell aber auch große Trommel und Becken für Feierlichkeit und Bedeutungsschwere, Triangel für Humor und Leichtigkeit; Triangel und Tamtam treffen somit nicht aufeinander.

¹⁹ Der Verzicht auf Klarinetten bedeutet keineswegs eine Reduzierung der Holzbläser, da die Flöten und Oboen die Dreizahl aufweisen – ein Stück weit dem Vorbild der Streicherteilung in Bachs *Drittem Brandenburgischen Konzert* nachempfunden.

zusammengestellten und teilweise solistisch besetzten Formationen mündete. Egon Wellesz betont im zweiten Band seiner *Neuen Instrumentation*, dass auch äußere Gründe, nämlich der dann einsetzende wirtschaftliche Niedergang, diese Entwicklung begünstigt hätten. Gleichwohl seien aus aufführungspraktischen Gründen reduzierte Partituren bereits lange zuvor Vorboden einer künstlerischen Neuorientierung gewesen, denn sie hätten die innere Notwendigkeit äußerster Klangdifferenzierung in Frage gestellt.²⁰ „Dieses Gefühl der Relativität des Klanges war das Resultat einer überfeinerten impressionistischen Technik [...]. Mochte dieses Hingegeben-sein an die Farbe auch nur bei Werken zweiter und dritter Ordnung fühlbar werden, so beeinflusste es doch die steigende Übersättigung am ‚schönen‘ Klang und begünstigte eine Einstellung, welche das sparsame und asketische Kolorit aufs neue suchte.“²¹

Ebenso wie Reger die äußerste Differenzierung und Ausweitung des Orchesters fremd blieb, ist er andererseits auch nicht als Vorbereiter der Wende zum Kammerorchester anzusehen.²² Dies ist bemerkenswert, denn immerhin kann er als der bedeutendste Kammermusikkomponist dieser Zeit gelten, dessen Schaffen um 1910 die „Verschiebung der Zentren“²³ der Moderne wesentlich beeinflusste. Allein in den Instrumentierungen von Klavierliedern, die Reger ab 1913 in großer Zahl vornahm und selbst als „Kammermusik“ im Orchester“²⁴ verstand,²⁴ wären Ansätze hin zu der späteren Entwicklung des Kammerorchesters der Nachkriegszeit zu erkennen, wäre deren reduzierte Disposition nicht ohnehin in diesem Genre üblich. Individueller sind hier immerhin die Blasinstrumente zusammengestellt.²⁵ Regers Aufführungspraxis mit einem Streicherapparat von ca. 35 Spielern belegt, dass er ein relativ kleines Orchester zur Liedbegleitung selbst dann verwendete, wenn er eine größere Besetzung zur Verfügung hatte.²⁶

²⁰ Vgl. Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Bd. 2, Berlin 1929 (= *Max Hesses Handbücher*, Bd. 91), S. 147f. sowie Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz o. J., S. 121., S. 276ff.

²¹ *Wellesz I*, S. 23.

²² Sein früher Tod macht die Frage unentscheidbar, ob er die Entwicklung zum Kammerorchester mit vollzogen hätte. Sehr wahrscheinlich scheint dies nicht.

²³ Hans Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1932 (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von E. Bücken), S. 71: „Kammermusik, Klavier- und Orgelmusik, Variation und Polyphonie gewinnen an Schwere.“

²⁴ Postkarte Regers an Henri Hinrichsen, 5. 12. 1914, *Peters-Briefe*, S. 599.

²⁵ Flöte, Oboe und Fagott sind in der Mehrzahl der Partituren solistisch besetzt, Klarinetten jedoch überwiegend doppelt; die Stärke der Hörner reicht von solistischer bis dreifacher Besetzung. Pauken sind in der Regel eingesetzt, Trompeten oder die Harfe nur in wenigen Fällen.

²⁶ Reger bestellte für ein Konzert, bei dem das Meininger Orchester stärker besetzt war, Notenmaterial von eigenen Orchesterliedern in folgender Anzahl: „5 I. Geigen- 4 II. Geigen- 3 Bratschen- 3 (3) Violoncello- 2 Kontrabaßstimmen u. die Bläser etc.“ (Brief Regers an Richard Chrzescinski, 28. 1. 1914, *Simrock-Briefe*, S. 64). Die Spielstärke, die sich hieraus ergibt, dürfte also 10–8–6–5–4 betragen. Gestützt wird

Für Reger stand stets das überkommene klassische Orchester als Ideal fest, das zwar an einigen Stellen modifiziert sein mag, aber als organische Einheit keine zu großen Einschnitte erlaubt. Eine radikale Reduktion beispielsweise der Streicher, gar deren solistische Besetzung ist undenkbar, da eine Verschmelzung der Klänge dann kaum mehr möglich und auch Bläserfarben in der Folge nur noch als Einzelfarbe einsetzbar wären. Es bleibt somit bei einer klaren Abgrenzbarkeit des Reger'schen Orchesters in beide Richtungen: Weder stößt es je in Strauss'sche Dimensionen vor, noch überschreitet es die Grenzen zur Kammermusik.

BESETZUNGSSTÄRKEN DER STREICHER

Die Stimmenzahlen allein genügen nicht, über die bereitgestellten Mittel eines Apparates ein genaues Bild zu vermitteln. Auch Regers Neigung zu Teilungen wirft die Frage auf, in welcher Stärke die chorisches besetzten Stimmen – d.h. die Streicher – gedacht waren und in welchem Verhältnis diese Stärke zum gesamten Orchester steht. Dies lässt sich mitunter konkret beantworten, in der Regel sind aber nur Schätzungen möglich; prinzipiell gilt natürlich, dass die Streicherbesetzung in Relation zum übrigen Orchester variabel ist. Bei wenigen Werken hat Reger genaue Angaben gemacht. Zu diesen Ausnahmen gehört der Symphoniesatz WoO I/8, der allerdings auch im Bläserbereich sonstige Konzeptionen Regers weit hinter sich lässt (und wohl auch daran gescheitert ist). In der autographen Partitur nennt Reger die gewünschte Stärke von 16 ersten und zweiten Violinen, je zwölf Bratschen und Celli, sowie acht bis zehn Bässe. Diese Zahlen liegen zwar durchaus im gängigen Rahmen der Zeit, sind aber bei Reger außerhalb der chorsymphonischen Werke ansonsten nicht zu finden.²⁷ Das erste gültige Orchesterwerk Regers ist die *Sinfonietta* op. 90. Nur wenige Jahre liegen zwischen beiden Konzeptionen – aber Welten zwischen ihren Forderungen: Zwölf erste Geigen, zehn zweite, acht Bratschen, sechs Celli und fünf Kontrabässe sind hier das Maß.²⁸ Reger

diese Annahme dadurch, dass Reger in seinen Partituren der Liedinstrumentationen bei den Kontrabässen von „tutti“ über „2 Kontrabässe“ bis zu „1 Kontrabaß“ abstuft (vgl. hierzu Alexander Becker, *Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs*, Magisterarbeit [Karlsruhe 1998], Typoskript, S. 87). Dies ist bemerkenswert, da er sonst gerade die Streicher in nicht zu kleiner Zahl wünschte; sein Orchester war bei Liedbegleitungen also bewusst kleiner dimensioniert. Wellesz' Bemerkungen zum Verhältnis von Kammerorchester und Singstimme treffen Regers Position recht genau: „Das Kammerorchester wird sich [...] überall dort bewähren, wo zur Begleitung des Gesanges – und zwar vor allem des lyrischen – die Sonorität der Instrumente herangezogen werden soll. [...] Mit dem Kammerorchester als Begleitung der Singstimme lassen sich die feinsten und delikatesten Wirkungen erzielen“ (*Wellesz I*, S. 38 und 39).

²⁷ Bei vierfachem Holzbläusersatz, entsprechender Besetzung des Blechs, zwei Harfen und geringem Schlagwerk machen die Streicher immerhin noch zwei Drittel des gesamten Orchesters aus. Auffallender ist, dass Reger sowohl die Violinen als auch Violen und Violoncelli in gleicher Stärke wünscht, also nicht etwa die erste gegenüber der zweiten Violine hervorhebt – was vorab darauf schließen lässt, dass eine zumal hierarchisch gestufte Funktionsabgrenzung nicht prinzipiell besteht.

²⁸ Zu den verschiedenen Angaben bezüglich der *Sinfonietta*-Besetzung s. u., Kapitel III.2.2.

hatte die *Sinfonietta* zunächst als *Serenade* begonnen; während der Arbeit wuchs sie in Anspruch und Umfang darüber hinaus. Dies bedeutet nicht, dass die genannten Besetzungsangaben nicht symptomatisch auch für die weiteren Orchesterwerke seien. Immerhin war Reger hierbei in Sorge, die acht Holzbläser könnten – im Verein mit zwei Trompeten und vier Hörnern – demgegenüber unterbesetzt sein, so dass er ihre Verdopplung erwog.²⁹ Wenn hingegen in Klangmischungen – etwa ein einzelnes Holzblasinstrument als eigentlich führende Stimme in Kopplung mit einer kompletten Streichergruppe – die Dynamikangaben der Holzbläser mitunter schwach scheinen, mag auch dies Rückschlüsse auf eine begrenzte Stärke der Streicher zulassen.³⁰

Dass die *Hiller-Variationen* zusätzlich mit Kontrafagott und Posaunen aufwarten, mag sich nur moderat in einer Vermehrung der Streicher gegenüber der *Sinfonietta* niederschlagen. Ähnliches gilt bei einer Teilung der Gruppe in sordinierte und offene Chöre. In den chorsymphonischen Werken sind die z. T. vielfachen Unterteilungen natürlich ein Indiz für eine gewisse Mindeststärke; eklatant ist dies im Falle des *Gesangs der Verklärten* op. 71, der aber ohnehin dem Symphoniefragment von 1902 nahesteht. Immerhin sind die Unterteilungen oftmals insofern zu relativieren, als sie etwa auch auf das simultane Tremolieren und einfache Aushalten von Harmonietönen zurückgehen – was für sich genommen keine Schwächung der Gruppe bedeutet (z.B. im lateinischen *Requiem* WoO V/9).

Hinsichtlich der Werke der Meininger Zeit lassen sich näherungsweise Vorstellungen aus den von Reger vorgefundenen Möglichkeiten ableiten. Die Konzeption der von Reger mit der dortigen Hofkapelle mustergültig aufgeführten Werke – etwa der *Mozart-Variationen*, die ja der Hofkapelle gewidmet sind – kann an deren Besetzung nicht völlig vorbeigehen. Bei Regers Amtsantritt war deren Streicherapparat mit zehn ersten Violinen, acht zweiten Violinen, vier Bratschen, vier Celli und ebenso vielen Kontrabässen besetzt, dazu kam die übliche Mindestbesetzung an Bläsern, also doppeltes Holz, zwei Trompeten etc. Gleich zu Beginn seiner Tätigkeit bemängelte Reger, dass die Bratschen unterbesetzt seien und sechs nötig wären (woraufhin vom Dienstherrn Georg II. von Sachsen-Meiningen eine zusätzliche Stelle genehmigt wurde). Dass diese Besetzung dennoch im Vergleich mit anderen Orchestern recht

²⁹ Ebda.

³⁰ Außerdem ist zu berücksichtigen, dass die Streicher heutzutage Stahlsaiten bzw. Saiten mit Kunststoffkern verwenden, die einen stärkeren Klang zur Folge haben, als dies vor 100 Jahren der Fall war. Die Frage der Übertragbarkeit der vorliegenden Erwägungen auf heutige Orchester bleibt hier folglich außen vor.

klein war, wurde von Reger im Lauf der Zeit mehrfach angesprochen,³¹ weshalb für spezielle Gelegenheiten wie das Meininger Musikfest vom 1. bis 3. April 1913 weitere Streicher ergänzt wurden. Für die Konzertreisen im Winter 1913/14 hatte Herzog Georg selbst vorgeschlagen, zehn zusätzliche Spieler zu engagieren,³² gerade mit Blick auf Konzerte in Berlin, wo der Konkurrenzdruck besonders stark war. Addiert man diese Aushilfen zu den 31 etatmäßigen Streichern der Hofkapelle, so ergibt sich wiederum die Besetzungsstärke, die für die *Sinfonietta* beschrieben war.³³

Eine Zahl von zumindest etwas über 40 Streichern dürfte also die vorgestellte Besetzungsstärke beschreiben. Eine gewisse Bandbreite bei solcherlei Angaben wird durch Äußerungen zu zwei Bach-Bearbeitungen Regers deutlich. Für die erwähnte *Aria „O Mensch, bewein dein Sünde groß“* BWV Bach B-12 gab Reger an: „wenn so gegen 12 I. Geigen die Melodie singen, muß das Stück überirdisch schön klingen.“³⁴ Für die *Suite g-moll* BWV Bach B13 äußerte er hingegen den Wunsch nach „8–10 I. Geigen etc.“³⁵ (wobei „etc.“ bedeutet, die Besetzung absteigend weiterzudenken³⁶), der gleichwohl auch als historisierendes Moment zu verstehen ist.

³¹ Siehe Brief Regers an Hans Treichler, Mai 1911, *Herzog-Briefe*, S. 12, und Briefe Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 30. 1., 28. 2. und 4. 4. 1912, ebda., S. 113, 134 und 185.

³² Siehe Briefe vom 10., 16. und 19. 7. 1913, ebda., S. 510, 512 und 514.

³³ Ungeachtet der Tatsache, dass es in Meiningen üblich war, fehlende Bläser aus den Streichern zu substituieren.

³⁴ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 16. 9. 1915, *Peters-Briefe*, S. 632.

³⁵ Brief an denselben, 3. 7. 1915, ebda., S. 621.

³⁶ Also etwa: 12/10/8/7/6 oder 10/8/7/6/4 oder 8/7/6/5/4 usw.

Zwar berichtet Fritz Busch, Reger habe „großen Wert auf gleichmäßige numerische Besetzung der zweiten Geigen mit den ersten“ gelegt, da er „ein besonderes Betonen, oft sogar [...] ein klangliches Überwiegen der Unteroktave liebte“ (Fritz Busch, *Zum Vortrag der Mozartvariationen von Max Reger*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 1 [1921], S. 8), doch stützt diese Behauptung allein die o. g. Angabe im Symphoniefragment von 1902, während alle anderen Dokumente (z. B. die Korrespondenz bzgl. Opus 90), wie auch die Meininger Praxis von einer im Streicherapparat nach Stimmen absteigenden Spielerzahl Zeugnis geben.

II.5 DIE BEHANDLUNG DER INSTRUMENTE

Das folgende Kapitel gibt einen Überblick über den Einsatz der Instrumente für sich oder als Gruppe. Da die Darstellung hierbei vom Allgemeinen zum Besonderen vorgeht, lassen sich Wiederholungen nicht vermeiden – denn übergeordnete Grundsätze manifestieren sich auch im Detail oder sind umgekehrt aus Einzelbetrachtungen abzuleiten. Auch ist es unumgänglich, einige scheinbare oder tatsächliche Selbstverständlichkeiten zumindest zu erwähnen. Dem mit den üblichen Orchesterinstrumenten und ihrer herkömmlichen Behandlung vertrauten Leser wird manches bekannt sein – und doch ist gerade die Kenntnis des Übernommenen wichtig für das Gesamtbild, und nicht nur für das Verständnis des Spezifischen oder Originären.

Zunächst ist zu bemerken, dass Reger zwischen den Orchestergruppen kaum feste Funktionsabgrenzungen, auch keine Hierarchisierung vornimmt. Zwar kommt den Streichern ein besonderes Gewicht zu, da sie alle Lagen geschlossen und homogen abdecken können sowie im Ganzen den weitesten Ambitus besitzen. Ferner gleicht Reger diesen Vorteil der Streicher nicht durch eine Ausweitung der Bläserapparate aus. Weder sind etwa die Blechbläser in der Zahl bedeutend vermehrt noch in hohe Lagen geführt oder etwa in mittlerer bzw. tiefer Lage durch Tuben verbreitert. Auch setzt er die einzelnen Holzbläser nicht als Familien ein, insbesondere nicht die Klarinetten, die in dieser Gruppe von vornherein den weitesten Umfang besitzen und überdies in beide Richtungen erweiterbar wären; als den Streichern gegenüberstehend bleiben bei ihm die Holzbläser eine aus verschiedenartigen Instrumenten zusammengestellte und doch auch zusammengehörige Gruppe. Dass bei Reger also stärker als bei vielen anderen Komponisten seiner Zeit der Zuschnitt des Orchesters einen vollständigen Satz eigentlich nur innerhalb der Streicher ohne klangliche Brüche ermöglicht, darf aber nicht den Blick darauf verstellen, dass die Funktionszusammenhänge der Orchesterteile im Gegenzug sehr differenziert geregelt sind. Auf ein grundsätzliches Primat des Streicherapparates ist aus seiner Bedeutung für den Zusammenklang nicht zu schließen, auch nicht darauf, dass er den Grund bilde, demgegenüber die Bläser als Figur wahrnehmbar wären.

Vielmehr setzt Reger die Streicher sehr oft gar nicht geschlossen ein und wertet dagegen etwa das Hörnerquartett erheblich auf, indem er es häufig zum Träger der für seinen Or-

chestersatz so wesentlichen Mittellage macht. Tatsächlich stellt sich für Reger die Notwendigkeit, die den Bläserapparat auszubauen, vielleicht auch deshalb nicht, weil er die Orchestergruppen nicht gegeneinander abgrenzt.¹ Ähnlich wie in seiner Orgelmusik, mit der um 1900 der Beginn seiner Karriere eng verbunden war, bevorzugte Reger auch im Orchester oft Mischklänge und insbesondere eine stark grundtönige Färbung. Axel Berchem hat für Regers Orgelstil festgestellt, dass „sich mit den dynamisch abgestuften Manualwerken keine Klanggruppen gegenüberstehen, sondern gleitenden Übergängen entsprochen ist“; diese Verwendung entspräche der „Orgel der Jahrhundertwende als grundtönig-orchestralem, dynamisch weitgehend beherrschbarem Typ“.² Tatsächlich weisen die Instrumente dieser Zeit in allen Manualen etliche gut verschmelzende labiale Stimmen im Achtfuß-Bereich auf, die ein Aufregistrieren zu dynamischen Zwecken erlauben, wohingegen Aliquoten und Mixturen hier üblicherweise nur in kleiner Zahl zur Verfügung stehen. Ebenso bieten sie verschiedenste Kopplungsmöglichkeiten. Die Parallelen zum Zuschnitt und zur Funktionsweise des Reger'schen Orchesters sind deutlich (vgl. Kapitel II.4).

Dass Reger gemischte Klänge besonders geschätzt hat, bedeutet nicht, dass er Solofarben gegenüber ablehnend gewesen wäre. Im nachfolgenden Kapitels soll aufgezeigt werden, welche Farben er in welchem Kontext eingesetzt hat. Dennoch fällt auf, dass er auch an Stellen Klangmischungen erzeugt, an denen diese als solche kaum wahrnehmbar sind und es wohl auch nicht sein sollen. Anlässlich der Aufführung einer Brahms-Symphonie soll Reger eine entsprechende Retusche folgendermaßen begründet haben: „Da die Hörner zu flach klangen, habe ich sie gefüttert und die Celli leise mitspielen lassen, um einen satteren Ton zu erzielen.“³ Die gleiche Absicht verfolgt er, wenn etwa in seinem *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108 an einer ansonsten reinen Hörnerstelle die Unterstimme des 6. Horns durch das erste Pult der Celli verstärkt ist, während das 5. Horn pausiert (Takt 9f.). Christopher Anderson hat in seinen *Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers* eine Stelle aus der dritten Sinfonie von Anton Bruckner erörtert, an der Reger den Celli, die im Forte (*ben marc.* und *espress.*) das Hauptthema vorstellen, die Klarinetten im Piano unisono beimischt, „wodurch das ‚gesangsvoll hervortretende‘ Thema abgerundet und mit der Klangfarbe

¹ In diese Richtung zielt Fritz Buschs Bemerkung, Richard Strauss benötige „vermöge schlechteren Kontrapunkts“ als Reger vierfache Holzbläser, wo dieser mit weniger auskomme (Brief an Adolf Spemann, 4. 12. 1926, Max-Reger-Institut [Brüder-Busch-Archiv]).

² Axel Berchem, *Max Regers Weidener Orgelstil und seine Grenzen in der heutigen Praxis*, in *Regers-Studien 2*, S. 126.

³ Berichtet von Elsa Reger in H. Kühner (Hrsg.), *Neues Max Reger-Brevier*, Basel 1948, S. 49.

der dunklen Holzbläser bereichert wird“.⁴ Möglicherweise spielt diese Neigung, ansonsten reine Instrumentalfarben durch unauffällige Beimischungen abzutönen und zu bereichern, auch eine Rolle bei dem auffälligen Verzicht auf die mehrfache Besetzung der einzelnen Holzblasinstrumente. Wenn Reger etwa in Opus 123 die drei Oboen stellenweise durch (als Altstimme eingebundene) Flöten zu einem vierstimmigen Satz ergänzt (zweiter Satz, Takt 5f.), ist kaum zu entscheiden, ob diese Instrumentierweise nur den „Mangel“ an einer vierten Oboe behebt, eine Aufwertung des Klanges durch Klangmischung beabsichtigt oder die führende erste Oboe (*espress.*) als Oberstimme von den Begleitstimmen klangfarblich trennen soll.

Die Verbundenheit des Reger'schen Orchester- mit seinem Orgelstil haben einige Autoren herausgestellt. Egon Wellesz etwa meint, Reger habe „nicht das Bestreben, einer einzigen Stimme erhöhte Bedeutung durch eine entsprechende Orchestrierung zu geben. Von der Orgel herkommend, liebt er es, auf das Orchester die jenem Instrument entsprechende, reale kontrapunktische Führung der Stimmen zu übertragen, ohne auf die spezifischen Sondereigenschaften der einzelnen Orchesterinstrumente einzugehen. [...] Die größte Schwierigkeit, dem Gang der Entwicklung in seinen orchestralen Werken folgen zu können, liegt aber darin, daß er oft an den wichtigsten Stellen, dort, wo ein Instrument führend hervortreten soll, ein zweites von der gleichen Gattung mit einer Nebenstimme in die Nähe des ersten bringt“.⁵ Diese Beschreibung spiegelt am ehesten einen Stand der Reger'schen Orchestertechnik wider, wie er sich in der *Sinfonietta A-dur* op. 90 präsentiert – und greift als Kritik einen interessanten Punkt auf, der eben Regers Instrumentation wesentlich ausmacht: die Kopplungstechnik und die resultierenden Mischklänge. Es wird zu zeigen sein, dass Reger jedenfalls in der *Sinfonietta* weitgehend auf hierarchisierende Angaben wie *solo* oder *marcato* vertraut, um die jeweils führende Stimme anzuzeigen, das Geflecht an Nebenstimmen als Wert an sich aber zugleich eng webt.

Diesen Befund spricht Wellesz an, wenn er kritisiert, es sei einer bestimmten Stimme nicht durch die Instrumentierung erhöhte Bedeutung gegeben. Auch ist die Feststellung zutreffend, Reger führe ähnliche Instrumente eng beieinander und ließe diese gegebenenfalls einander sogar kreuzen. Dies resultiert aus der in Kapitel II.3 erwähnten Kopplungstechnik

⁴ Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziersmesser“: Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers, in *Reger-Studien* 7, S. 469f. Anderson vermutet, dass der doch sehr starke Dynamikunterschied auch durch die geringe Besetzungsstärke in Meinungen bedingt ist; am grundsätzlichen Befund ändert dies aber nichts.

⁵ Egon Wellesz, *Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite“*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4. Jg. (1921), Heft 2, S. 106.

mit Oktavzügen in beide Richtungen und erklärt sich also insofern durchaus aus der Übertragung orgelgemäßer Prinzipien auf das Orchester: nämlich aus einer bisweilen streng durchgehaltenen Oktavkoppel, aufgrund derer sich namentlich in mittlerer Lage – und in bevorzugten Instrumenten wie Hörnern oder Oboen – mehrere Kontrapunkte überlagern können. Reger hat aus diesen speziellen Schwierigkeiten, die die *Sinfonietta*-Partitur in besonderer Weise bereitet, Lehren gezogen – was nicht zuletzt zeigt, dass er die Probleme selbst auch gesehen hat. Hingegen überträgt er keineswegs einen vorgedachten orgelmäßigen Satz ohne Rücksicht auf die Instrumente auf das Orchester, sondern vielmehr folgt deren Auswahl und Zusammenstellung benennbaren Prinzipien und Vorlieben und ist auf die jeweilige Musik abgestimmt.

Als junger Rezensent formulierte Reger als Leitlinie der „grosse[n] Kunst der Instrumentierung“, dass das „ganze Orchester bis zum unbedeutendsten Instrumente [...] voll Leben“ sei.⁶ Er selbst hat dieses Ideal in seinen Partituren durch die Komposition zahlreicher Kontrapunkte und Füllstimmen, die oft nur kolorierende Funktion haben, und doch ein eigenes Gepräge aufweisen, verwirklicht. Reger entwickelte einen Orchesterstil, der die Teilhabe (fast) aller Stimmen an der Gestaltung erfordert und in diesem Sinne – und hinsichtlich des vorausgesetzten verstehenden Mitvollziehens aller Spieler – durchaus mit seiner Kammermusik vergleichbar ist.⁷ Reger schreibe für alle Instrumente „eben immer konzertierend“, beschrieb Karl Hasse diese Haltung: „Reger sah in einem Orchester nicht einen Apparat, den man nach Belieben so oder so, einmal an der, einmal an jener Stelle, in Bewegung setzen kann. Es war ihm vielmehr eine Summe von Individualitäten, die zusammenwirken, ohne daß eine davon [...] außer acht gelassen werden darf mit ihrem Anspruch auf organische Mitbeteiligung. Also nicht nur den Zuhörer bedachte er, sondern in erster Linie und hauptsächlich den Mitspieler, der doch ein Mensch ist. Ein Instrument als ‚Farbenfleck‘ zu behandeln, wäre ihm gänzlich unmöglich gewesen.“⁸ In den Anforderungen, die Reger an das Verständnis und die mitverantwortliche Gestaltungskraft der Spieler stellt, der Verantwortung, die dem Orchester als „organischem Ganzen“ zukommt, mag man einen der vorausweisenden Züge Regers sehen.

⁶ Rezension, *Allgemeine Musikzeitung*, 21. Jg. (1894), Heft 4, S. 56; *Der junge Reger*, S. 171.

⁷ Für die Kammermusik stellte Martin Möller fest: „Doch ist ein Satz, bei dem ständig ein Instrument pausiert, für Reger absolut unüblich, so daß also Polyphonie mit kontrapunktischen Außenstimmen auch in den Streichquartetten gegenüber jeder anderen polyphonen Satzweise dominiert.“ (*Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke*, Wiesbaden 1984 [= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 3], S. 123)

⁸ Karl Hasse, *Regers Orchesterbehandlung vor Op. 100*, in *Neue Musikzeitung*, 44. Jg. (1923), Heft 12, S. 183.

In gewissem Sinne ist dieser Orchesterstil auch ökonomischer als der zeitgenössischer Kollegen, die mitunter für nur wenige Töne etliche Zusatzinstrumente vorhalten.⁹ Von der *Serenade G-dur* op. 95 mit ihrer charakteristischen Teilung der Streicher berichtet er als einem „Orchesterwerk mit neuartiger Besetzung! (doch für jedes Orchester passend!)“.¹⁰ So kompromisslos Reger gegenüber den Ausführenden mitunter erscheinen mag – die äußeren Bedingungen des Musik- und Konzertlebens berücksichtigte er an anderer Stelle bis hinein in die Gestaltung der Ausgaben als Hoch- oder Querformat, als Chorpartitur oder Einzelstimmen, Autographie oder Stich usw. Unabhängig davon, dass das gewachsene Orchester ihm ein durch seine Vergangenheit legitimierter Klangkörper war, an dem vorbei zu schreiben ihm auch praktisch nicht geboten erschienen sein mag, wäre ein Anhäufen zusätzlicher Instrumente für wenige „Farbenflecke“ eben einem Orchester „voll Leben“ nicht adäquat.

In jungen Jahren forderte Reger als Ideal der Orchesterbehandlung, „jedes Instrument zu durchgeistigen, jedem Instrument im großen Drama des Symphoniesatzes seinen Platz anzuweisen“¹¹ – was außer einer angemessenen Beteiligung aller vor allem auch beinhaltet, die Instrumente ihrer Natur entsprechend einzusetzen. Reger verzichtet auf spezielle oder gar kuriose Effekte fast vollständig, zumindest insofern sie die Klangschönheit der Instrumente gefährden könnten. Gedämpfte Töne der Blechbläser oder auffallendes Klanglagenspiel der Streicher zählen zu den klanglichen Verfremdungen, die er für seinen Orchesterklang nutzt; sie entsprechen zudem seiner Vorliebe für zarte Farben. Die Orientierung auf einen schönen und weichen – bisweilen sogar intimen – Klang gilt im Übrigen nicht nur für die Orchesterwerke. Alle Berichte bringen zum Ausdruck, dass Reger als Pianist über einen sehr zarten und sozusagen singenden Anschlag verfügte und feinste Abstufungen im Pianissimo-Bereich

⁹ Gustav Mahlers Partituren etwa geben zahlreiche Beispiele, bei denen bestimmte Instrumente für einzelne Farbwirkungen reserviert sind, sei es, um nur einige zu nennen, dass in der *Siebten Symphonie* das solistische Tenorhorn nur im ersten Satz für die Themenvorstellung der Einleitung (und die Rückführung vor der Reprise; insgesamt wenig mehr als 30 Takte) aufgeboten wird oder Mandoline und Gitarre ausschließlich dazu dienen, in der *Nachtmusik II* das Serenadenkolorit zu vertreten.

In einer Besprechung der Oper *Nubia* des (mit Brahms befreundeten) Sängers George Henschel ist im Januar 1900 zu lesen: „Man blickt mitleidig die vielen, verschiedenen Instrumente im Orchester an, die nach Vorschrift der ‚zeitgenössischen‘ Partitur dazusitzen haben und vor Langeweile umkommen.“ (Carl Söhle, in *Musikalisches Wochenblatt*, 31. Jg., Heft 1 [Januar 1900], S. 5.) – eine Sichtweise die auch Reger aus dem Herzen gesprochen sein könnte.

¹⁰ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 8. 3. 1906, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 108.

Auch bezüglich Instrumentierungen von Liedern wurde er nicht müde, den Verlegern zu versichern: „die Besetzung [des Orchesters] würde so, dass jedes – selbst das kleinste Orchester – diese Besetzung hat.“ (Brief Regers an Richard Chrzcinski, 19. 12. 1913, *Simrock-Briefe*, S. 58.) Dem Verlag Breitkopf & Härtel versicherte er in ähnlichem Zusammenhang, er plane für eine „Besetzung, wie sie jedes selbst das kleinste Orchester aufzuweisen hat“ (Brief, 15. 4. 1913, ebda., Anm. 6). Genauso schreibt er am 10. 5. 1915 an die Universal-Edition: „ich habe eine solche Besetzung genommen, dass jedes, selbst das kleinste Orchester diese Instrumentationen ausführen kann; [...] sogar ohne Singstimme“ (Brief, Wienbibliothek im Rathaus Wien, Dauerleihgabe der Universal Edition).

machte; er müsse, schrieb er einmal, „die Finger ‚schmieren‘, damit ich schönen Ton aus dem ‚Schlaginstrumente Klavier‘ ziehen kann“.¹² Es sind also zwei zusammenhängende ästhetische Gründe, die seine Zurückhaltung im Gebrauch der Instrumente bedingen: Als absoluter Musiker drückt sich Reger in einem in sich begründeten Orchestersatz aus, was für ihn auch eine feine – wie er gelegentlich schrieb: „noble“ – Ausbildung der Stimmen und Motive beinhaltet. Und zum anderen richtet er den Klang im Kern auf Schönheit, also Wohlklang aus, der auch in kräftigen, burschikosen oder feurigen Partien nicht gefährdet sein darf. „Meine Musik verzichtet auf jeden sogenannten ‚billigen‘ Effekt – ich gehe jeder nur im geringsten banalen Wendung mit Bewußtsein aus dem Wege!“¹³

Dass Reger auch die Tonarten gelegentlich auf die beabsichtigte Färbung abgestellt hat, ist zumindest aus seiner späten Zeit im Einzelfall belegt: So begründet er eine vorgenommene Transposition von F-dur nach As-dur in der Instrumentierung eines Brahms'schen Klavierliedes (Opus 86 Nr. 2) damit, dass „es in As dur weicher klingt“.¹⁴ Andererseits scheute er sich zugleich nicht, aus pragmatischen Gründen Brahms' *Meine Liebe ist grün* von Fis-dur, das „für Orchester sozusagen unausführbar“ sei, nach F-dur zu transponieren.¹⁵ In einem eigenen, größeren, vielleicht mehrsätzigen Werk wäre eine Tonartendisposition auf den Klang des Orchesters hin dagegen schon aufgrund von Regers Neigung zu weitschweifenden Modulationen eher problematisch – was freilich für einzelne Stellen nichts besagen muss.

Das Repertoire an Spieltechniken, das Reger nutzt, zählt zum gängigen Kanon; auch erwartet er von den Spielern keine besondere Virtuosität. Zwar sind alle Stimmen beweglich geführt und rhythmisch differenziert – auch die Blechbläser und hier insbesondere die Hörner in ungewohntem Maße. Doch finden sich in seinen Partituren keine Partien, die auf eine intendierte al-fresco-Ausführung schließen lassen, wie dies etwa bei Richard Strauss der Fall ist; Glissandi etwa, wie sie z.B. Mahler gelegentlich auch für die Klarinette notiert,¹⁶ finden sich bei Reger kaum einmal in der Harfe (s. u.). Wie Reger in seinen Briefen geradezu ängstlich bemüht ist, jeden Sachverhalt durch Wiederholungen und Unterstreichungen genau und unmissverständlich darzulegen, ist in seinen Partituren wenig dem Zufall überlassen oder

¹¹ Brief Regers an Adalbert Lindner, 20. 7. 1891, *Der junge Reger*, S. 106.

¹² Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 4. 10. 1904, *Lauterbach & Kuhn-Briefe I*, S. 380.

¹³ Brief Regers an Gustav Beckmann, 31. 3. 1900, verschollen, Abschrift im Max-Regger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 6.

¹⁴ Brief Regers an Wilhelm Graf, 6. 11. 1915, *Simrock-Briefe*, S. 292.

¹⁵ Brief Regers an Paul Ollendorff, 29. 7. 1914, *Peters-Briefe*, S. 574.

¹⁶ Vgl. Gustav Mahler, *7. Symphonie*, Satz 3 vor Ziffer 115: In den ersten beiden Klarinetten sind – wie bei der Harfe üblich – nur der Ausgangston *cis*³ und der Zielton *d* notiert und durch einen Strich verbunden. Der Gang durch beinahe drei Oktaven wird kaum synchron ausführbar sein.

unpräzise notiert: Alle Stimmen sind so gedacht und präzise auszuführen, wie sie geschrieben stehen.¹⁷

¹⁷ Dazu gehört auch, dass Reger zwar eine flexible Rhythmik aus Verbindungen von ternärer und binärer Bewegung sowie Überbindungen gewinnt, Septolen oder kleinere Aufteilungen aber, deren Ausführung stärker mit der Gefahr der Ungenauigkeit behaftet sein könnte, aber meidet (in der *Heroide* WoO 1/2, einem frühen Schülerwerk, finden sich hingegen noch Septolen in den Violinen; Takt 392).

II.5.1 STREICHER

Reger war mit Streichinstrumenten von Haus aus vertraut; sie bilden in seinem Orchester die wichtigste Gruppe – was aufgrund ihrer universellen Einsetzbarkeit auch nicht überraschend ist. Reger lernte früh im elterlichen Haus Geige zu spielen; später griff er gelegentlich zu Cello und Bratsche.¹⁸ Auch der Kontrabass war ihm vermutlich bereits von seinem Vater her bekannt, der dieses Instrument in einer Amateurvereinigung spielte. Die Mitteilungen, wie intensiv und mit welcher Begeisterung Reger das Spiel der Violine betrieb, sind widersprüchlich; jedenfalls war es Bestandteil der Präparanden-Ausbildung, die er vor seinem Studium absolvierte,¹⁹ und es wird berichtet, dass er hier und später im Wiesbadener Konservatorium als Cellist und Bratscher im Orchester gewirkt habe.²⁰ Reger mag seine Kenntnisse der technischen Voraussetzungen etwa der einzelnen Blasinstrumente oder der Harfe zunächst aus Lehrbüchern gewonnen haben,²¹ sein Verhältnis zu den Streichern war familiärer.²² Seine ersten veröffentlichten Werke sind für Streicher und Klavier komponiert – zwei Violinsonaten, eine Cellosonate und ein Klaviertrio (mit Bratsche anstelle des Cello) –, für Besetzungen, mit denen Reger seinerzeit bereits vertraut war. Reger konnte einschätzen, was auf Streichinstrumenten ausführbar ist und was in welchem Kontext passend ist.

¹⁸ Adalbert Lindner (*Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1921, S. 188, S. 307) und andere Biographen (Hermann Unger, Hermann Poppen und Max Hehemann) nennen nur die Violine, Fritz Stein darüber hinaus auch das Violoncello (*Max Reger. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1956, S. 5; *Max Reger*, Potsdam 1939, S. 8, S. 144).

Vgl. auch *Ramge*, S. 26f.

¹⁹ Die Zeugnisse der Präparanden-Schule (1887–89) weisen jeweils die „Note I“ für sein Violinspiel aus; *Der junge Reger*, S. 31, 35, 46.

²⁰ Erna Brand, *Max Reger im Elternhaus*, München 1938, S. 78; Max Arend, *Max Reger in Wiesbaden 1892/1893*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 14 (1937), S. 8.

²¹ So sandte ihm Riemann am 26. 11. 1888 den 4. Band der Kompositionslehre von Adolf Bernhard Marx, der u. a. den Blechbläser- und den Orchestersatz behandelt (*Der junge Reger*, S. 42). Reger hat dieses Buch eifrig studiert, wie er Riemann zwei Monate später bestätigte (ebda., S. 43).

²² Dennoch zeigen gerade seine frühen Werke, dass ihm die unterschiedlichen Klangeigentümlichkeiten der verschiedenen Streichinstrumente zunächst nicht allzu bewusst waren. Im *Streichquartett d-moll* WoO II/2 (1889) schlug er vor, einen halben Kontrabass zu verwenden, statt eines ganzen, um das Cello nicht zu übertönen, was aber die klanglichen Unterschiede eher verstärken dürfte. Auch in einem Beispiel aus der *Heroide* WoO I/2 (Takte 21ff.) erscheint ein abstrakt gedachter Satz ohne Rücksicht auf die spezifische Klanglichkeit der Instrumente ins Orchester übertragen. Die Kontrabässe etwa fungieren hier als unteres Ende der Klaviatur und nicht wie später als oktavierendes Sechzehnfuß-Register. Es ist daraus zu ersehen, dass Reger – bei aller Kenntnis der einzelnen Instrumente selbst – den gesamten Klangkörper der Streicher erst allmählich in der Weise verstand, wie dies seine reifen Werke ausweisen.

Mit seinen Sonaten und Suiten für Solostreicher wandte sich Reger einer Gattung zu, die ganz offenkundig eine gute Vertrautheit mit dem Instrumentarium erfordert. Reger war dies bewusst (er kokettierte damit auch: „Es ist ein gar tolles Unterfangen von mir, zumal ich gar nicht Violinspieler bin; doch ist alles so ausgerechnet, daß es doch geht. Sehr schwer sind sie aber.“²³); bei den *Vier Sonaten* op. 42 sowie den *Sieben Sonaten* op. 91 für Violine solo, bat er deshalb Willy Burmester bzw. Carl Wendling um Begutachtung der Werke. Immerhin kommt Emma Kostelecky in einer gesonderten Untersuchung zur *Sologeige bei Max Reger* zu dem Ergebnis, dass trotz so mancher klavieristisch erfundener Figuren doch nur von „vereinzelte auftretenden, gänzlich ungeigerischen Stellen“ zu sprechen sei: „Während die ersten Werke unbekümmert um Spielbarkeit geschaffen wurden, [...] zeigen die späteren Werke eine weitgehende Einfühlung in die technischen Probleme des Instrumentes.“²⁴ Auch in der übrigen Kammermusik sowie in seinen Orchesterwerken stellt Reger zwar keine geringen, doch auch keine allzu ungewöhnlichen Forderungen an die Streicher; Richard Strauss' Partituren etwa erscheinen dagegen technisch anspruchsvoller. Sowohl in den Kammermusik- wie in den Orchesterwerken gilt, dass Reger auch nicht auf das Erschließen neuartiger Spieltechniken zielt. Es sind bei genauerer Betrachtung nicht allein die technischen Hürden an sich, die Regers Werke erschweren. Diese verlangen vordergründig oft keine besondere Virtuosität, eher liegen die Probleme in einer präzisen und sauberen Ausführung.²⁵

Siegfried Mauser hat dargelegt, wie eine spezielle, vom Orgelspiel inspirierte Technik sich Regers Klaviersatz tief eingepägt hat. Man könne sich des Eindrucks nicht erwehren, so Mauser, dass manche „Wendungen weniger aus dem Impuls kompositorisch struktureller Setzung, sondern aus dem haptischen Kontakt des Spielers mit dem Instrument stammen und nachträglich ihre kompositorische Funktion einnehmen.“²⁶ Mauser misst diesem Umstand sogar Bedeutung für die formale Anlage zu. Eine solche Annahme wäre im vorliegenden Zusammenhang sicherlich vermessen (wohl selbst im Kontext der Kompositionen für Streicher

²³ Brief Regers an Alexander Wilhelm Gottschalg, 1. 11. 1899, *Der junge Reger*, S. 456.

²⁴ Emma Kostelecky, *Die Sologeige bei Max Reger*, Dissertation (Wien 1938), Typoskript, S. 93f. Kostelecky legt zwar dar, dass diese Stücke stellenweise nicht haptisch erfunden seien. Immerhin übertrage Reger aber Techniken, die bis dato ausgewiesenen Virtuosenstücken vorbehalten waren – etwa Pizzicato der linken Hand, Bariolage-Effekte, das Hineingleiten in Flageoletts –, mit ihnen in eine ernstere Gattung.

²⁵ Für die innerhalb der Kammermusik exponierten Violinsolo-Stücke (sowie das *Violinkonzert A-dur* op. 101) hat Kostelecky herausgearbeitet, dass die Akkordbrechungen und Doppelgrifffolgen eine ungewöhnlich treffsichere Sprungtechnik der linken Hand erfordern. Auch sei die Bogentechnik bei mehrstimmigem Spiel dort, wo der akkordische Satz aufgelöst ist, sehr erschwert (vgl. ebda., S. 57ff. und 66ff.).

²⁶ Siegfried Mauser, *Über die formbildende Kraft der Harmonie bei Max Reger*, in *Reger-Studien* 6, S. 16.

solo). Möglicherweise aber verraten einzelne Stimmführungen oder Spielanweisungen einen auch haptischen Impetus. Stellen wie die folgenden ließen sich vielfach anführen:

The image shows three staves of musical notation for Violin I. The first staff begins with a 'sul D' instruction and a 'meno pp' dynamic marking. The second staff features 'sul D' and 'pp espressivo' markings. The third staff includes 'piu pp' and 'sul A' markings. The notation consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Wiegenlied op. 43 Nr. 5, Violine 1, Takte 28ff. und 36ff.

Im ersten Beispiel könnte die Setzung der Flageolets bedingen, dass diese grifftechnisch gut liegen (im folgenden Takt ist d^2 regulär gegriffen), denn die *sul D*-Anweisung endet genau dort, wo ein weiteres Klanglagenspiel für die linke Hand unangenehmer würde (und nicht etwa erst einen Takt später bei b^2). Im zweiten Beispiel greift der Flageolettton dem anschließenden Lagespiel (*sul D*) vor. „Ich weiß wohl, daß ich oft in meinen Werken den Ausführenden große technische und musikalische Schwierigkeiten stelle – allein bei genauem Kennenlernen werden sich auch diese anfangs vielleicht bizarren oder überladenen Stellen als ganz einfach erweisen; ich schreibe nie um der Schwierigkeit willen.“²⁷ Dass Reger die Frage der Ausführbarkeit der Streicherstimmen bis auf die Ebene der Griffe bedachte, zeigt auch bereits eine Rezension von 1894, in der er den ungeschickten Einsatz von Streichern kritisierte.²⁸ Auch in der *Sinfonietta*, einem Werk, in dem in den Bläsern Wellesz zufolge ja „auf die spezifischen Sondereigenheiten der einzelnen Orchesterinstrumente“²⁹ nicht eingegangen sei, sind die Streicher ausgesprochen haptisch und kalkuliert eingesetzt. So sind Doppelgriffe je nach Spielbarkeit und guter Wirkung verschränkt, stellenweise die Stimmen aber auch gekreuzt, um bei Lagespiel gut zu liegen. Das Ergebnis ist ein auch bei moderater Besetzung voller Streichersatz, der die Möglichkeiten der Instrumente im vorliegenden Fall durchaus gekonnt zur Kraftentfaltung der Schlussgruppe des Seitensatzes nutzt.

²⁷ Brief Regers an Emil Krause, 16. 2. 1900, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 151.

²⁸ „[...] namentlich verträgen die Streicherstimmen noch eine genauere Durchsicht behufs Ausmerzung von so manchen Doppelgriffen, die sehr schwer, einige wohl unausführbar sein dürften.“ Reger, Rezension eines chorsymphonischen Werkes von Heinrich Neal, *Allgemeine Musik-Zeitung*, 21. Jg. (1894), Heft 35, S. 454; *Der junge Reger*, S. 195.

²⁹ Egon Wellesz, *Analytische Studie* (wie Anm. 5), S. 106. Man muss Wellesz zugute halten, dass er sich in seiner Studie besonders um die Führung der Bläser sorgt und die zitierte Aussage wohl nicht in erster Linie auf die Streicher gemünzt ist.

The image displays a musical score for the string section of Reger's Sinfonietta op. 90, Satz 1, Takte 63–68. The score is arranged in two systems. The first system (measures 63–68) features five staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (C.B.). The dynamics are marked 'sempre fff' (fortissimo) throughout. A 'divisi' marking is present in the Violin II part. The second system (measures 69–72) continues the piece, with dynamics ranging from 'ff' (fortissimo) to 'pp' (pianissimo). The instruction 'Tempo primo' is written at the end of the second system.

Sinfonietta op. 90, Satz 1, Takte 63–68, Streicher³⁰

Die verschiedenen Streicherstimmen lösen sich hinsichtlich der Lage prinzipiell gegenseitig ab. Deshalb ist für die ersten Violinen mit fast vier Oktaven (in der Regel $g-e^4$) der weiteste Ambitus gefordert. Mit der jeweiligen Lage gehen natürlich bisweilen auch spezifische Aufgaben einher. Feststehende Funktionsabgrenzungen, zumal innerhalb der Violinfamilie, sind jedoch kaum zu konstatieren; im Grunde ist beinahe jede Konstellation innerhalb des Apparates denkbar, soweit sie der Ambitus der Instrumente erlaubt.

Gleichwohl führen die ersten Violinen oftmals, was als Selbstverständlichkeit erscheinen mag, bei Reger aber etwas stärker ausgeprägt ist als etwa bei Strauss. Ebenso üblich ist auch, dass die zweiten Geigen dann mitunter begleitende Aufgaben übernehmen. Sehr häufig bilden diese aber auch die Unteroktave zu den ersten Violinen, ohne dass daraus eine Vor-

³⁰

Man vergleiche auch schon die vorhergehenden Takte, um zu sehen, wie Reger darauf bedacht ist, wenigstens in einzelnen Stimmen durch Doppelgriffe statt Teilungen zusätzliche Kraft zu gewinnen.

rangstellung einer der beiden Gruppen ableitbar wäre;³¹ unisono-Führungen beider Violin-
gruppen sind dagegen seltener, es sei denn im Verbund mit den anderen Streichern (wobei die
Kontrabässe meist ausgeklammert bleiben). Eine Koppelung der Violinen schien für Reger
dann beinahe zwingend erforderlich, wenn die ersten Violinen den Oktavraum über der *e*-
Saite verlassen (und damit den äußersten Sopranbereich). Werden die ersten Violinen hinge-
gen nicht melodieführend eingesetzt – etwa in akkordischer Figuration oder Intervallpendeln
–, ist ein Funktionsunterschied zwischen den Violingruppen ohnehin nicht mehr gegeben.
Vielmehr fügen sich erste und zweite Violinen funktional gesehen gerne zu einer Stimmgrup-
pe zusammen und ergänzen sich dann gegebenenfalls bei Unterteilungen.

Die ersten Violinen verwendet Reger der Höhe nach bis *e*⁴ und bewegt sich damit in
einem üblichen Rahmen.³² Damit sind sie die potenziell und häufig auch tatsächlich höchste
Stimme im Orchester (neben der kleinen Flöte), und es ist für Reger nicht ungewöhnlich, den
durch sie aufgespannten Tonraum vollständig zu nutzen. Wichtig ist für Reger, dass die Su-
peroktave stets in der Unteroktave gestützt ist; organistisch ausgedrückt verwendet er den
Zweifuß stets nur als Aufregistrierung. Die Vierfußlage kommt dabei meist den zweiten Vio-
linen zu, häufig auch der Oboe; alternativ, etwa weil den zweiten Violinen und den Oboen
andere Aufgaben zukommen oder weil eine reduzierte Schallkraft intendiert ist, teilt Reger
auch die ersten Violinen und oktaviert diese innerhalb der Stimme. Entsprechend diesen Prin-
zipien gehen die zweiten Violinen nur wenig über *e*³ hinaus, was wiederum als sehr moderate
Forderung anzusehen ist (das gilt jeweils auch für Bratschen und Celli; s.u.).

Auch die Celli, ebenso die Bratschen, gehen bisweilen – anstelle der zweiten Violinen
– mit der Oberstimme im Oktavabstand oder sogar unisono. Nicht selten sind die Celli zu
diesem Zweck geteilt, um eine zweite Gruppe für den Achtfuß der Bassführung bereitzuhal-
ten.³³ Cho Sun Woo meint, „Regers Vorliebe für die dunkle Altstimme“ entspräche, dass er
Bratsche und Violoncello bevorzuge.³⁴ Der sonore Wohlklang, der den Celli in allen Lagen

³¹ Fritz Busch hat darauf hingewiesen, dass Reger „ein besonderes Betonen, oft sogar [...] ein klangliches
Überwiegen der Unteroktave“ geliebt habe und daraus den Schluss gezogen, dass beide Violingruppen
gleich stark zu besetzen seien (Fritz Busch, *Zum Vortrag der Mozartvariationen von Max Reger*, in *Mit-
teilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 1 [1921], S. 8; vgl. Kapitel II.4).

³² Einzelne Ausnahmen finden sich etwa in der *Sinfonietta* mit *fis*⁴ und den *Nonnen* mit *g*⁴.
In der Kammermusik ist der Ambitus der Violine demgegenüber reduziert und reicht auch an Ausnah-
menstellen oft allenfalls bis *c*⁴ oder *cis*⁴. Aus Regers Kompositionsunterricht ist bekannt, dass er einen
zu hohen Einsatz getadelt hat, denn eine Stelle in einem Werk für Violine und Klavier Hermann Ungers
kommentierte er im Manuskript (Fragment, Max-Reger-Institut) mit: „Wie sie heute in die Lüfte
steigt!“ – die Violine erreicht dort mit *d*⁴ eine Höhe, die Reger mied.

³³ Sofern dieser nicht den Fagotten vorbehalten ist oder vereinzelt die Kontrabässe diese Aufgabe zum
Sechzehnfuß hinzu mit übernehmen.

³⁴ Cho Sun Woo, *Die Chorwerke Max Regers*, Dissertation (Göttingen 1986), Typoskript, S. 154.

eigen ist, ihr kräftiger Bass und markanter Tenor machen sie zu einer universell einsetzbaren Gruppe. Reger hat sie gerne in die Mittellage geführt, nicht nur als Unteroktave, sondern auch als echte Mittelstimme oder in einem geschlossenen Satz mit den Bratschen, wie er seit Beethoven etabliert ist. Im Folgenden werden noch einige Beispiele dargelegt, in denen die Celli die Bratschen übersteigen, im Einzelfall sogar die zweiten Violinen.³⁵ Reger führt die Celli gerne bis in den Alt (bis cis^2/e^2), spart aber den Sopranbereich aus.³⁶

Die Bratschen, die im Orchester stets Gefahr laufen, zwischen den klangstärkeren und präsenteren Violinen und Celli eine unauffällige Rolle zu spielen, stehen auch funktional häufig ein wenig zwischen diesen. Reger hat das gedeckte, altertümliche Timbre der Violen, ihren „herben, „jungfräulichen“ Klang“ (s.u.) sehr geschätzt und etliche Male herausgestellt, z. B. auch indem er sie über die Violinen führt (bis h^2/cis^3). Abgesehen davon können auch sie jede beliebige Funktion übernehmen. Entweder sind sie als mehr oder weniger selbstständige Mittelstimme geführt – gegebenenfalls um Doppelgriffe angereichert bzw. in gemeinsamer Aktion mit den zweiten Violinen – oder sie schließen sich den Violinen an, seltener unterstützend den Bässen.³⁷ Besonders häufig aber, und das ist interessant, treten sie aus dem Streicherverbund heraus und übernehmen – ähnlich wie die Hörner – die Aufgabe, die verschiedenen Orchesterteile miteinander zu verbinden. So sind sie häufig mit Bläsern *colla parte* geführt und zu diesem Zweck auch meist geteilt.

Auch ansonsten gibt es Querverbindungen zwischen Bratschen und Klarinetten bzw. Oboen: Eine funktionale Analogie zur Klarinette ergibt sich schon aufgrund des ähnlichen Ambitus und der vergleichbaren Beweglichkeit, so dass sie innerhalb ihrer Orchestergruppen als Mittelstimmen verwandte Aufgaben übernehmen; außerdem gilt zumindest in mittlerer Lage für beide, dass sie sich klanglich leicht mit anderen Farben verbinden. Reger hat seine *Klarinettensonate B-dur* op. 107 mit einer alternativen Bratschenstimme versehen; auch für sein letztes abgeschlossenes Werk, das *Klarinettenquintett A-dur* op. 146 hatte er dies vor, konnte die Übertragung jedoch nicht mehr ausführen. Mit der Oboe, die in Regers Gunst besonders hoch steht, teilt die Viola andererseits die mit ihrem zarten, leicht näselnden und manchmal etwas gepressten Klang verknüpften Stimmungsgehalte – Weltferne, Innerlichkeit, Verträumtheit, Melancholie, Religiosität, Altertümlichkeit, Schlichtheit. Für die Solo-Oboe der *Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden“* WoO V/4 Nr. 3 schlägt Reger selbst

³⁵ Beispielsweise im zweiten Satz des *Konzerts im alten Stil* op. 123.

³⁶ Die *Aria „O Mensch beweine Deine Sünde groß“* RWA Bach-B12 führt das erste Pult der Celli bis a^2 , doch ist dies ein Sonderfall, da Reger hier ein spezielles Ziel verfolgt.

³⁷ Letzteres dann evtl. auch, um einen klassischen Anstrich zu geben; vgl. etwa die *Lustspielouvertüre* op. 120 (Kapitel III.3.3).

wegen dieser Konnotationen die Bratsche als möglichen Ersatz vor – nicht etwa eine durch Ambitus und Schlüsselung naheliegende weitere Geige.³⁸ Ebenso wie sich die Bratschen mit den Bläsern verbinden, stützen sie oft die Singstimmen in Regers chorsymphonischen Werken. Das bekannteste Beispiel ist die Begleitung der Frauenstimmen in *Die Nonnen* op. 112, in deren Zusammenhang Reger den gewünschten „höchst herbe[n], ‚jungfräuliche[n]‘ Klang“ ausdrücklich anspricht.³⁹

Stärker noch als die Bratschen rückt der Kontrabass aus der Einbindung im Streicherapparat, indem er als universeller Sechzehnfuß dem gesamten Orchester zur Verfügung steht. Die Kontrabässe, schreibt Hugo Leichtentritt mit Blick auf die Streicherteilung in der *Serenade G-dur* op. 95, seien „in der Art eines alten basso continuo verwendet, indem sie [...] dem gesamten Orchester als Fundament dienen.“⁴⁰ Der Begriff „basso continuo“ ist ungeschickt gewählt, denn Reger setzt natürlich keinen fortlaufenden Sechzehnfuß ein. Treffender wäre der Vergleich mit dem Pedalwerk der Orgel, dessen universelles Sechzehnfuß-Register die Kontrabässe darstellen. Denn für den Kontrabass gilt, dass er die Unteroktave gleichermaßen zu den Celli oder Fagotten, zu Hörnern oder Bassposaune respektive Basstuba,⁴¹ auch zum Chorbass, sogar zum Schlagwerk⁴² und zur Orgel geben kann. Mit die häufigste Verbindung besteht dabei mit dem Fagott, das Reger (ab einem gewissen Zeitpunkt) überwiegend als Bassstimme statt in Mittellage führt, während umgekehrt die Celli dorthin rücken. In Umkehrung zur universellen Kombinierbarkeit des Kontrabasses mit allen Bassstimmen gilt, dass er niemals ohne zugehörigen Achtfuß allein unterhalb des Bereichs auftritt, der der menschlichen Stimme noch zugänglich ist.⁴³ Stehen keine anderen Instrumente hierfür zur Verfügung

³⁸ In ähnlicher Weise hatte Hugo Wolf in seiner *Italienischen Serenade* die Altoboe durch eine Solobratsche ersetzt – eine Besetzungsangabe, die Reger als Variante betrachtete: „Die Orchesterdirigenten mache ich darauf aufmerksam, daß es sich empfiehlt, die Solo-Bratsche dieses Stückes durch eine Alt-Hoboe zu ersetzen, wodurch die Wirkung zweifellos gesteigert wird.“ (Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, in *Süddeutsche Monatshefte*, 1. Jg. [1904], Heft 2, S. 161.)

³⁹ Brief Regers an Bote & Bock, 28. 5. 1909, *Bote & Bock-Briefe*, S. 85.

Ganz ähnlich hat bereits Berlioz davon gesprochen, der Gesang der Violen insbesondere auf hohen Saiten tue Wunder in Szenen von „religiösem und antikem Charakter“, eine Einschätzung die Strauss in seinen Ergänzungen unterstreicht, zugleich aber warnt, ihr Klang trüge zu sehr das Gepräge der Traurigkeit, um nicht auf Dauer zu ermüden (*Berlioz-Strauss*, S. 70 und 74).

⁴⁰ Hugo Leichtentritt, s. o.

⁴¹ Sofern ein Kontrafagott besetzt ist, kann natürlich auch dieses an einer Bläserstelle als Subbass dienen.

⁴² Vgl. den Orgelpunkt zu Beginn des *100. Psalm* op. 106: Pauken, große Trommel, Orgelpedal und geteilte Kontrabässe (*C/C₁*). Im *Klavierkonzert f-moll* op. 114 beginnt die Pauke allein *pp* mit einem sich bald steigernden Wirbel (*ff* in Takt 3) auf *F*; eine Hälfte der Kontrabässe stößt tremulierend zur Taktmitte hinzu (*F₁*), die übrigen mit den Bläsern in Takt 2 (*F*).

⁴³ Diese Verankerung der Bassstimme im Achtfuß-Bereich gilt generell für Regers Satzweise. Über eine Fremdbearbeitung seiner *Hiller-Variationen* ist zu lesen: „ich kann es absolut nicht leiden, wenn so die tiefsten Klaviertöne wie die Wildschweine alleine grunzen u. die obere Oktave dabei fehlt. [...] Abgesehen von dem klanglichen Loch, das da entsteht, wenn die tiefsten Basstöne 3 Oktaven weit entfernt ‚allein auf weiter Flur‘ grunzen, hab ich solche Stellen gar nicht in op. 100 instrumentiert; bei mir ist der

oder will Reger deren Farbe ausklammern, teilt er zur Not die Kontrabässe und lässt sie in Oktaven gehen. Dass die Kontrabässe nicht der Bassführung dienen, sondern eine andere Aufgabe wahrnehmen, ist hingegen selten.⁴⁴ Entsprechend sind sie kaum über *g* (allenfalls *a*) hinausgeführt.

Auch die klanglichen und technischen Eigenheiten der Kontrabässe schätzte Reger genau ab. Das *Hebbel-Requiem* op. 144b und das lateinische *Requiem* WoO V/9 fordern die Kontrabässe in der Tiefe bis *D*₁, das auf einem viersaitigen Instrument mittels Skordatur gerade noch erreichbar ist.⁴⁵ Eine hinsichtlich der Ausnutzung der äußersten Möglichkeiten des Orchesters besondere Stelle findet sich in der abschließenden Fuge der *Hiller-Variationen* op. 100, wo ab Takt 171 folgender Orgelpunkt steht: Kontrabässe *H*₁/*H*₂, Fagotte *H*₁, Kontrabass-tuba *H*₁, Kontrafagott *H*₂, Pauke *H* (Notenbeispiel siehe Kapitel III.3.1). Die Celli hätten hieran, wenn Reger dies gewollt hätte, allenfalls in der Oberoktave der Pauken beteiligt sein können; auch Fagotte und Kontrafagott sowie Kontrabässe stoßen an ihre Grenze – und dabei muss Reger immerhin bewusst gewesen sein, dass fünfsaitige Kontrabässe *H*₂ ermöglichen.⁴⁶

Eine Partiturseite aus dem *Hebbel-Requiem* op. 144b fasst einige der bisher dargestellten Aspekte zusammen (siehe Takte 46–51): Sordinierte erste Violinen, Violinen 2b und Celli figurieren in Takt 46 einen Quintklang, während Violinen 2a und Bratschen mit erstem Horn und erster Oboe ein eigenständiges Motiv dem akkordisch geführten Chor gegenüberstellen und in die dort fehlende übermäßige Quinte münden (mit punktuell aufleuchtender erster Flöte: *f* > *ppp*). In den Takten 48/49 ist zu den Textworten „schauernd, verlassen“ die Orchester-

Contrabass immer in der Oberoktave durch Cello oder Fagott oder Tlg. [Teilung] zum edleren Klang gebracht.“ (Brief Regers an Bote & Bock, 6. 4. 1909, *Bote & Bock-Briefe*, S. 60).

Der grundsätzliche Charakter als Instrument der Unteroktave wird auch in folgender Anmerkung zu einer von Reger eingerichteten Bach-Ausgabe betont, die einigermassen auch auf Regers eigene Werke übertragbar ist: „Bei Aufführungen ohne 5saitige Kontrabässe sind in den Celli [!] u. Kontrabässen stets die eingeklammerten (oberen) Noten zu spielen!“ (J. S. Bach, *Orchestersuite Nr. 3 D-dur*, praktische Ausgabe von Max Reger, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915, Fußnote auf S. 1). An einer Stelle, an der Reger kein Orchesterinstrument als Achtfuß dem Kontrabass beigegeben konnte – nämlich in der vierten Strophe der *Choralkantate* „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“ WoO V/4 Nr. 2, Takt 108ff. –, ist in der Spielpartitur der Orgel bezeichnenderweise zu lesen: „ev. mit einem zarten 8' Register die Contrabassstimme mitspielen!“

⁴⁴ Zu Beginn des zweiten Satzes der *Sinfonietta* etwa sind die Kontrabässe in das mottoartige Streicherunisono eingebunden, während stattdessen dort Fagotte mit viertem Horn die Grundierung übernehmen (vgl. Kapitel III.2.2).

⁴⁵ Zwar legen die Grenze des Tonraumes hier auch die Chorbässe als Achtfuß fest, die entsprechend bis *D* gefordert sind, doch war Reger die Möglichkeit der Skordatur bewusst. Zu den Oktavierungsangaben in seiner Ausgabe der Bach'schen Orchestersuite Nr. 3 (s.o.) ergänzte er: „Es wäre übrigens die beste Lösung dieser Frage, wenn die Kontrabässe in dieser Suite das tiefe *e* in *d* herabstimmten.“ Ein Umstimmen schlägt Reger auch für die Bearbeitung der Bach'schen *Aria* „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (RWV Bach-B12) vor.

⁴⁶ In so manchem Lehrbuch, ebenso in der Praxis, findet sich häufig lediglich *C*₁ (auch die seinerzeit gängigen Klappensysteme erreichen allenfalls *C*₁).

begleitung reduziert; nur die ersten Violinen ergänzen Seufzer zur sonst reinen colla parte-Begleitung. Die drei Trompeten und die dreigeteilten Bratschen gehen mit Sopran, Alt und Tenor, erstes Fagott, viertes Horn und ein einzelner Kontrabass (*pp* statt *ppp*) mit dem Chor-bass. Trompeten, Bratschen und Horn sind zur Illustration der Textworte gedämpft; Kontrabass und Fagott behaupten entsprechend Regers Prinzipien die Bassführung (das Fagott verdoppelt dabei das vierte Horn, der Sechzehnfuß des Kontrabasses wäre auch für ein hier zumal sordiniertes Cello darstellbar gewesen). Die Orchestergruppen sind während dieser vier Takte durch Kontrabässe und Bratschen klanglich verbunden. Eine Funktionsabgrenzung zwischen den beiden Violingruppen ist nicht zu erkennen; ihr versetztes Pausieren unterstreicht vielmehr die Rücknahme in Takt 48 (*perdendosi*) und ermöglicht das Abnehmen der Dämpfer – am Ende finden sie zu einem beginnenden Crescendo in Oktaven (wieder) zusammen, während zwischenzeitlich die erste Klarinette die harmonisch figurierte Ornamentstimme der nun offenen zweiten Violinen unterstützt. Die Celli ergänzen zunächst die Violinen und heben dann in unisono-Führung den für den Moment führenden Alt hervor, während der Chor im Ganzen in den Hörnern gestützt ist; der ersten Oboe fällt schließlich das Markieren der Oberstimme zu. Kontrabässe und Fagotte führen durchgehend die Unterstimme.

Reger hat seine Orchester mit seinen Klangmischungen, den Streicherteilungen und -dämpfungen, mit der zentralen Rolle des Hörnerquartetts sowie ggf. den Erweiterungen um sonore Blasinstrumente oder Harfe auf Wohlklang eingerichtet.⁴⁷ Warme und grundtönige sowie insbesondere weiche Farben sind dabei angestrebt,⁴⁸ bisweilen auch Brillanz oder verschattete Wirkungen; auffallend meidet Reger dagegen grelle und geräuschhafte Klänge. Das heißt nicht, dass er in seinem orchestralen Werk nur gemäßigte, indifferent schöne Klangmischungen zueinander füge. Natürlich finden sich scharfe Kontraste, kraftvolle symphonische Steigerungen, bizarre Wendungen, huschende oder burschikose Scherzo-Sätze und natürlich bedient sich und bedarf auch Regers Musik einer großen Farbpalette. Doch zog er die Grenzen der in Frage kommenden Mittel einigermäßen eng (am Beispiel des Scherzo der *Sinfonietta* op. 90 ist in Kapitel III.2.2 dargestellt, wie er auf eine rustikale Klanglichkeit anspielt, ohne sie sich ganz zu eigen zu machen).

⁴⁷ Ähnlich nennt Wellesz das „größtenteils auf lyrische Wirkungen eingestellte ‚Tristan‘-Orchester“ mit Harfe, dreifachem Holz und eingebundenen Hörnern, sowie sparsamem Gebrauch von Trompeten, Posaunen und Schlagwerk „ein Orchester des schönen Klanges“ (*Wellesz 1*, S. 16).

⁴⁸ Dies gilt auch in der Kammermusik. Für seine erste Violinsonate, meinte er einmal, müsse man „eine Guarneri mit riesigem Ton“ haben (Brief Regers an Adalbert Lindner, 25. 5.–12. 6. 1891, *Der junge Reger*, S. 99).

An keiner einzigen Stelle lässt Reger die Streicher etwa *col legno* spielen – eine Technik, deren Bildhaftigkeit Strauss für dramatische Musik ausdrücklich würdigt, die für Reger aber, offenbar in absolutmusikalischer Tradition, bedeutungslos blieb. Gleiches gilt für das bei Zeitgenossen selbstverständliche Spiel *sul ponticello*, das vermutlich Regers Streben nach schönen Klängen entgegenstand; selbst im *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108, laut Otto Leßmann eine „Apotheose des Hässlichen“, jedenfalls aber eine drastische, hochexpressive Musik,⁴⁹ findet sich dieses nicht. Es gibt in Regers Werken auch keine Skordaturen aus klanglichen Gründen,⁵⁰ etwa in Verbindung mit einem Konzertmeistersolo. Die Verfremdung des Klanges über eine veränderte Saitenspannung versprach ihm offenbar keinen Gewinn, sondern gefährdete wohl eher die Klangschönheit und die Einheitlichkeit des Tones; es klänge jedenfalls nicht „nobel“ oder sonor. Und praktisch sind Skordaturen für Reger (außer in den genannten Beispielen) auch nutzlos, da die Streicherstimmen aneinander anschließen.

Schlägt man ein Werk Regers auf – gleich ob Kammermusik oder Orchesterwerk –, so fällt hingegen eine bestimmte Vortragsanweisung ständig ins Auge: Mit *espressivo* fordert er die lebendige Ausgestaltung der Stimmverläufe ein. Jedenfalls in der Orchestermusik markiert er auf diese Weise oft die Hauptstimmen, *espressivo* hat dort also auch analytischen Charakter. Vor allem aber erkennen wir daran, dass Reger ein großes Grauen vor einem „seelelosen“ Vortrag hatte. „Eine geistlose Interpretation beschränkt sich auf Einhaltung von *f* u. *p* u. <>; nach meinem Dafürhalten aber beginnt die Kunst des Vortrags erst damit, daß man ‚zwischen den Zeilen‘ zu lesen versteht, daß man das ‚Unausgesprochene‘ ans Licht zieht.“⁵¹ Dieses Zitat ist durchaus auch auf die klangliche Gestaltung im Ganzen anzuwenden, auch wenn im Folgenden speziell die eigentliche Stimmverteilung angesprochen ist. Wie ein roter Faden ziehen sich die Bemühungen, den Linien Wärme zu verleihen, ihnen Leben einzuhauchen, durch Regers Partituren – eben auch hinsichtlich der Spielanweisungen. Da ist zunächst das ausgeprägte Spiel mit Klanglagen zu nennen, das sich im Grunde fast stets an Stellen gewisser Innerlichkeit findet, natürlich in langsamen Sätzen, ganz allgemein in gesanglichen und ruhigen Partien, aber auch an Stellen, die eine starke Emotion zum Ausdruck bringen. Es dient also zu zweierlei: Zunächst zur Verschönerung des Klanges, da insbesondere den Violinen so jede Schärfe genommen ist („ganz mit der G-Saite, äußerst sonor“⁵²); deshalb konzert-

⁴⁹ Otto Leßmann, *Allgemeine Musik-Zeitung*, 36. Jg. (1909), Heft 46, zitiert nach *Schreiber* 3, S. 249.

⁵⁰ Sondern ausschließlich zur Erweiterung des Ambitus der Kontrabässe nach unten (s.o.).

⁵¹ Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 7. 1. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 92.

⁵² Brief Regers an Adalbert Lindner, 25. Mai–12. 6. 1891, *Der junge Reger*, S. 99.

riert Reger seine Lagen-Anweisungen auch sehr weitgehend auf die ersten Violinen.⁵³ Auf der anderen Seite steht die Darstellung von Entrückung und Weltferne, die mit der verfremdenden Timbrierung einhergeht. Wo eine zarte Klanglichkeit im Vordergrund steht, mischt Reger in das Lagenspiel mit Vorliebe natürliche Flageolets, – was im andern Fall durch die gefährdete Einheit des Tones die Wirkung verderben könnte.

Dem Spiel auf tiefen Saiten korrespondiert der häufige Einsatz von Dämpfern bei Violinen, Bratschen und Celli.⁵⁴ Auch sie dienen einerseits der klanglichen Verfeinerung und andererseits der Darstellung eines tief empfundenen Ausdrucks. Ein Beispiel für die gesteigerte Expressivität, die Reger aus der Verbindung von beidem erreicht, bietet der zweite Teil des Trios im zweiten Satz der *Sinfonietta*, wo die Streicher allein und trotz Dämpfung und Klanglagenspiel *ff* deklamieren. Hinzu kommt, dass die geteilten Celli nicht gedämpft sind und die ersten die Oberstimme im Unisono färben. Solcherlei Mischungen, auch Stimmkreuzungen, setzt Reger mit großem Geschick ein, um damit besondere Wirkungen zu erzeugen. In der *Aria* „*O Mensch, beweine deine Sünde groß*“, der Übertragung eines Bach'schen Choralvorspiels für Streicher, lässt Reger ein Pult Celli unisono mit den ersten Geigen gehen – hier immerhin bis *a*², weshalb er diesen Part *ad libitum* frei gibt; die Melodie solle „überirdisch schön klingen“,⁵⁵ nennt Reger die Absicht, auch wenn er in dem genannten Zitat die Celli unerwähnt lässt, die für die erreichte Klangwirkung besondere Verantwortung tragen.

Das Führen tiefer Streicher in hoher Lage, Klanglagenspiel der Violinen und in diesem Zusammenhang auch Stimmkreuzungen sind also Mittel der Darstellung besonderer Innerlichkeit und Expressivität; sie bezwecken gemeinsam ein eindringliches, vom Normalklang abweichendes Timbre – ohne die Klangs Schönheit zu gefährden. Der Beginn der *Choralkantate* „*Meinen Jesum lass ich nicht*“ WoO V/4 Nr. 4 mag das verdeutlichen. In einem fünftaktigen Vorspiel – zunächst Orgel allein, dann treten Bratsche und Geige hinzu – wird der Choreinsatz vorbereitet. Die Bratsche bewegt sich zwischen Alt und Tenor der Orgel, die Violine führt überraschenderweise die reale Unterstimme auf der G-Saite (Orgel *senza Pedale*) – beide *sempre espressivo*. Auch im Weiteren kreuzen sich die beiden Streichinstrumente häufig, so dass auch die Farbe der Bratsche gut exponiert ist. Ohnehin erscheint die Bratsche als „al-

⁵³ Wohingegen Richard Strauss durchaus auch Celli und Bratschen auf tiefe Saiten verweist, was allein mit dem Wunsch nach vollem Klang kaum begründbar ist. Erschwerend kommt für Reger hinzu, dass seine mittleren und tiefen Lagen oft stark besetzt sind und er die Wirkung von Klanglagenspiel hier als eingeschränkt angesehen haben dürfte.

⁵⁴ In frühen Orchesterwerken Regers finden sich auch Sordinierungen der Kontrabässe, auf die er später nicht nur wegen deren die Orchestergruppen übergreifender Funktion, sondern auch wegen ihres ohnehin vergleichsweise gedeckten Klanges verzichtete.

⁵⁵ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 16. 9. 1915, *Peters-Briefe*, S. 632.

tertümlichstes“ der Streichinstrumente als besonders geeignet, religiöse Gefühle darzustellen; Reger folgt dieser Verwendungsweise. Ergänzend zu diesem Klanglagenspiel greift Reger in der dritten Strophe auch auf Dämpfer zurück. Die gesamte Kantate pflegt mit solchermaßen gedeckten, aber intensiven Streicherklängen und der häufig ohne eigene Unterstimme geführten Orgel (außer im Vorspiel z. B. auch zu Beginn der vierten Strophe, wo zunächst Violine, dann Viola die tiefste Linie beanspruchen) einen Tonfall, der heitere Ruhe und Gefühlswärme zum Ausdruck bringt, bis die letzte Strophe zum affirmativen Bekenntnis mit orchestraleren Mitteln aufwartet, dynamisch steigert, Gemeindegang als Cantus firmus einbezieht und die beiden Solostreicher dann in hoher Lage parallel gehen lässt.

Eine Darstellung von Regers Meininger Orchesterarbeit berichtet von einer Gelegenheit, bei der Reger von den Streichern Vibrato gefordert habe, da sie ihm ohne „nicht warm genug“⁵⁶ geklungen hätten. Diese Schilderung passt in das Bild einer zugleich intensivierten und auf Schönheit bedachten Klanglichkeit, das die Partituren auch sonst vermitteln. Dass Reger als Orchesterleiter ein dauerndes Vibrato-Spiel zur Regel gemacht habe, ist daraus aber nicht zu schließen. Zu Regers Zeit war das Vibrieren zunächst noch der Hervorhebung einzelner Töne vorbehalten und setzte sich erst allmählich als vorherrschende Tongestaltung durch. Immerhin stehen mitunter aber Wärme und Gerundetheit einerseits und Deutlichkeit andererseits in einem Gegensatz. Eine direkte, geradlinige Kraftentfaltung war Reger wichtig, wie folgende, etwas kurios begründete Neuerung, die Reger bei seinem Amtsantritt in Meiningen einführte, belegt: In einem Brief Herzog Georgs II. ist zu lesen, dass die hohen Streicher im Orchester nicht stehen sollten, da sie „mit viel größerer Kraft streichen könnten, säßen sie. Er entwickelte das plausibel.“⁵⁷

Bestimmen einerseits *espressivo*-Anweisungen zu klangintensivem Spiel, heben andererseits zahlreiche *dolce*- (bzw. *sul tastiera*-)Vermerke auf Weichheit ab.⁵⁸ In diese Richtung zielen auch Flageoletts – eine Technik, die Reger häufig einsetzt. Sie stehen ganz allgemein für Unbeschwertheit, auch für Licht und Helligkeit, können gleichwohl auch unwirklich wirken; allgemein befördern sie einen weichen, auch idyllischen Klangeindruck. In huschenden Allegretto-Sätzen unterstützen sie die Leichtigkeit der Bewegung – man vergleiche z. B. die

⁵⁶ Antoine-Elisée Cherbuliez, *Reger und die Meininger Hofkapelle*, in *Schweizerische Musik-Zeitung und Sängerbblatt* 59. Jg. (1919), Heft 27, S. 284.

⁵⁷ Georg II. von Sachsen-Meiningen an Helene Freifrau von Heldburg, 19. 6. 1911, Thüringisches Staatsarchiv Meiningen, zitiert nach *Reger-Studien* 7, S. 415.

⁵⁸ Im Streichtrio op. 77b (Satz 4, Takt 95) steht für die Violine *sul la tastiera e dolcissimo*, für die anderen Stimmen lediglich *sul la tastiera* (in der *Hymne an den Gesang* op. 21 findet sich auch *sempre sul tastatura*; Violine 1, Takt 25). Meist verwendet Reger aber an entsprechenden Stellen einfach den Terminus *dolce*.

Repetitionen im Fugato der *Bach-Reger-Suite* oder die Begleitung der Celli zu Beginn des *Scherzino* WoO I/6 für Horn und Streicher, die nach Möglichkeit als Flageolets ausgeführt sind. So häufig Reger natürliche Flageolets vorschreibt, so auffallend ignoriert er die Möglichkeit von künstlichen Flageolets; sie sind fast im gesamten Œuvre vergebens zu suchen – mit wenigen Ausnahmen,⁵⁹ die immerhin belegen, dass ihm die Möglichkeit bewusst war.⁶⁰

Zu den Mitteln, die auf zarte und schöne Klänge zielen, gehören allgemein auch Akkordfigurationen und besonders Intervallpendel, außerdem mehrfache Teilungen der Streicher und Konzertmeistersoli. Durch Schichtung und Verschmelzung der Streicher, ebenso durch Akkordpendel bei eigentlich ruhiger harmonischer Fortschreitung belebt Reger die Klänge gewissermaßen innerlich. Es ist leicht nachvollziehbar, dass eine solche Verwendung der Streicher auf die Vermittlung einer wohligen Stimmung kalkuliert ist; ähnlich ist etwa der Beginn des *Gesangs der Verklärten* op. 71 konzipiert. In der Orchesterfassung der *Äolsharfe* op. 75 Nr. 11 halten die dreifach geteilten Bratschen die begleitenden Harmonien zu den aus der Klavierfassung übernommenen Akkordbrechungen und komplementären Synkopen der Violinen (obwohl Doppelgriffe möglich wären, sind diese geteilt); die allesamt gedämpften hohen Streicher ahmen so die schwebende, äußerst zarte Klanglichkeit einer Windharfe nach.

Auffallend ist angesichts seiner Vorliebe sowohl für pendelnde Intervalle als auch für das Tremolo, dass Reger Tremolo legato kaum einsetzt; selten und ausnahmsweise findet sich diese Technik.⁶¹ Nur zu vermuten ist, dass Reger Tremolo legato zu ungebärdig und zu

⁵⁹ In den beiden Violinsolosonaten Opus 91, Nr. 2 und 3; das Letztere von diesen wäre auch natürlich herstellbar und ist außerdem nicht ganz korrekt notiert (Satz 2, Takt 36; im Gesamtausgabe-Band 24 von 1957 hat der Herausgeber Hermann Grabner dieses Kunstflageolett übrigens aufgelöst). In der Umarbeitung eines Violinstückes von Marie Wilhelmj für Violoncello (RWV Wilhelmj-B1) fordert Reger ein Kunstflageolett an einer Stelle, an der das Cello eben durch die von der Geige differierende Stimmung kein natürliches zur Verfügung hat; also als Notbehelf. Dass jedem Cellisten die Art der Hervorbringung vertraut sei, nahm er jedoch nicht an und beschrieb diese genau.

⁶⁰ Es ist möglich, dass sie ihm zu sehr als ein virtuosos Element erschienen. Andererseits war er anderen Techniken, die der Virtuosenliteratur entspringen, durchaus aufgeschlossen (vgl. Kostelecky, wie Anm. 24, S. 87 und 94). Vor allem aber mag er den Gewinn, den sie bieten, gering geschätzt haben: Reger steuert in den Violinen wie gezeigt Höhen über e^3 (maximal g^3) ja stets nur in Form der Oberoktave über einer anderen (Haupt-)Stimme an; der verfremdete Klang der Flageolets könnte diese Oktavverbindung durchaus beeinträchtigen.

⁶¹ Im *100. Psalm* op. 106, Teil 2, Takt 174–176 hebt Reger die wechselnden Sekunden und Terzen zwischen Tenor und Alt durch Tremolo legato in allen Streichern (außer Kontrabässen) mit Klarinetten und Flöten heraus.

Versteckt im Orchestersatz finden wir es etwa in der *Toteninsel* aus Opus 128, Takt 45ff. – überhaupt eine ungewöhnliche Stelle, denn die Außenstimmen gehen parallel (Flöte 1, Englischhorn, Fagott 1, Violinen 1, Celli, Kontrabässe); Synkopen (Viola 1), kombinierte Rhythmen (Hörner), Liegetöne, darunter Pauke und Viola 2 als Wirbel bzw. Tremolo verdecken das Tremolo legato der zweiten Violinen, das hier entweder eingesetzt ist, um eine vierfache Teilung zu vermeiden, oder um diese Stelle hervorzuheben.

Auch im *Jugendquartett* d-moll WoO II/2 ist Tremolo legato zur Füllung vorgeschrieben; es verhält sich also auch in diesem Fall so, dass Reger diese Technik bewusst meidet und sie ihm nicht etwa ent-

schroff, in seiner Ausführung wohl auch zu stark mit Zufälligkeiten behaftet und klanglich unbefriedigend erschienen sein könnte. Es war schon die Rede davon, dass sich aus diesem Grund in seinen Partituren keine Glissandi, sondern ausnotierte Skalen finden, Laufwerk kaum auf eine al fresco-Ausführung kalkuliert ist und Kunstflageolets gemieden werden. Um dennoch den Eindruck von Spontaneität des klanglichen Entstehens zu erzeugen und die Begleitung variabel und aufgelockert erscheinen zu lassen, durchbricht Reger eher die einheitliche Rhythmisierung der Intervallpendel (freilich akkurat notiert und nicht dem Zufall überlassen). Überlagerungen von binären und ternären Rhythmen setzt Reger häufig ein („die Figuration die ich so liebe 2 zu 3 etc.“⁶²), gleichermaßen bei akkordischen wie bei harmonischen Figurationen. Sehr gerne greift Reger zu diesem Mittel, um verklarte und träumerische Stimmungen zum Ausdruck zu bringen.

In diesem Zusammenhang sind auch die nicht seltenen Konzertmeistersoli zu nennen. Im Auftrag seiner Verleger Lauterbach & Kuhn edierte und bearbeitete Reger 1903 die symphonische Dichtung *Penthesilea* Hugo Wolfs. Deren zweiter Satz – *Penthesileas Traum vom Rosenfest* – dekoriert einen homophonen Satz (Streicher mit Holzbläsern colla parte, die Streicher tremoliert) mit zwei figurierten, rhythmisch und harmonisch aufeinander bezogenen Bratschenstimmen (und Harfe), die sich gegenseitig mäandernd umschlingen.⁶³ Der Situation eines homophonen, im Orchester dezent gestützten Chorsatzes mit umspielenden Stimmen, wie sie in Regers eigenem Œuvre gelegentlich anzutreffen sind, ist diese Stelle nicht unähnlich. In Regers Aufsatz *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass* ist geschildert, was er mit solcher Satzweise verband: „Grosse edelgeschwungene Linien der Melodik, äusserst duftige Instrumentation, gewählteste Harmonik [...] verleihen dieser Episode eindringlichst poetischen Reiz.“⁶⁴

Der Einsatz einer Solo-Violine, die Reger stets „wirklich ‚singen‘“ lassen möchte,⁶⁵ bedeutet, ein lyrisches – schwelgerisches oder träumerisches – Element einzubringen. Typi-

gangen ist – wie könnte sie auch, sie gehört immerhin selbst bei Felix Mendelssohn Bartholdy zum Kanon symphonischer Effekte und gerade Richard Wagner, hinsichtlich der Orchestertechnik ein uneingeschränktes Vorbild für Reger, verwendet Tremolo legato ausgesprochen häufig.

⁶² Brief Regers an Adalbert Lindner, 15. 2. 1893, *Der junge Reger*, S. 135.

⁶³ In der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen gibt Reger die Bratsche 2 wörtlich wieder, muss aber wegen der Stimmkreuzungen auf die korrespondierenden „Gegenstimmen“ verzichten, während er das Orchester üblicherweise recht getreu wiedergibt (hier inklusive Tremolo der Streicher). Dies belegt, dass die das Kolorit prägenden figurierenden Bratschenstimmen und ihre gegenseitige Verwiesenheit von Reger nicht als konstitutiv angesehen wurden – er hätte sonst sicher versucht, beide Linien durch Versetzungen und Umbildungen zu „retten“. Solcherlei Nebenstimmen sind stets additiv und ihre Zahl kann schwanken.

⁶⁴ Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, wie Anm. 38, S. 162.

⁶⁵ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 9. 6. 1907, *Peters-Briefe*, S. 149.

sche Konzertmeistersoli finden sich im *Gesang der Verklärten* op. 71, um den Einstieg des Chores vorzubereiten und ein Stück weit zu begleiten,⁶⁶ und im langsamen Satz der *Sinfonietta*, nach Regers Worten einer „altdeutschen Romanze“ (siehe Kapitel III.2). Typisch ist dies insofern, als Reger einerseits häufig in Vokalwerken die menschliche mit der instrumentalen „Singstimme“ in Verbindung bringt und andererseits gerne diese Konnotation in reinen Instrumentalwerken für die gesanglichen langsamen Sätze nutzt. Im *100. Psalm* op. 106 lässt Reger eine ansonsten reine a cappella-Stelle des Chores – die Wiederholung der Textzeile „Erkennt, dass der Herr Gott ist“, die er knapp 50 Takte zuvor in plötzlicher großer Kraftentfaltung und unisono im Chor deklamieren ließ – von einer einzelnen Solo-Violine umspielen; eine aparte Kombination und ein wundervolles Symbol schlichter Gläubigkeit. Die Funktion der Soloinstrumente in den Choralkantaten „*Vom Himmel hoch, da komm ich her*“ (zwei Violinen), „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ (Violine und Oboe bzw. alternativ Bratsche) und „*Meinem Jesum lass ich nicht*“ (Violine und Viola) ist im Grunde die gleiche; selbst in „*Selig seid ihr doch ihr Frommen*“, das mit einem Streichensembel rechnet, ist die fünfte Strophe dem Chor allein mit einer Solo-Violine zugeordnet. In einem frei gesponnenen Rankenwerk wertet diese den Chorsatz auf, denn es „ist hier gut bei Christo leben“. In den übrigen Kantaten treten die jeweils zwei konzertierenden Instrumente zum Chor bzw. zu der Orgel, in dann gemeinsamer Stellvertretung des Orchesters; gelegentlich arbeitet Reger auch mit vertauschten Rollen, indem etwa in „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ mehrfach die Solo-Violine, auch die Oboe den Cantus firmus zu einem freien Kontrapunkt des Tenors intonieren – was sie also als Äquivalent zur Singstimme bestätigt.

Innerlichkeit und Versunkenheit ist der beabsichtigte Ausdruck im ersten Satz der *Böcklin-Suite* op. 128, dem *Geigenden Eremiten*, wobei hier ja auch ein programmatischer Bezug zum Einsatz einer Solo-Violine besteht. Reger war von dem Böcklin'schen Bild übrigens sehr angetan; mehrfach brachte er Sätze eigener Werke damit in Verbindung, um den intendierten Stimmungsgehalt anschaulich zu machen.⁶⁷ Wie schon in der *Sinfonietta*⁶⁸ tritt zu der solistischen Violine unterstützend die Dämpfung der hier sogar geteilten Tutti-Streicher, von der Susanne Popp konstatierte, „Weltferne und Transzendenz“ seien „Assoziationen, die Reger in der Romantischen Suite, in der Böcklin-Suite [...] wie im Einsiedler mit der Klang-

⁶⁶ Ähnliches gilt für das erste Pult der ersten Violinen in den *Nonnen*.

⁶⁷ So den dritten Satz des *Streichquartetts d-moll* op. 74 (vgl. Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 30. 12. 1904, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1*, S. 426) und den langsamen Satz der *Sinfonietta* (s. u., Kap. III.2.2).

⁶⁸ Zuvor findet sich dies schon im *Vorspiel (In der Mainacht)* aus *Castra Vetera* WoO V/2. (s. u., Kapitel III.1.3); Dämpfung und Konzertmeistersolo gehen auch in Opus 71 Hand in Hand (siehe Kapitel III.2.1).

wirkung des *con sordino* verbindet.⁶⁹ Beide Mittel zielen in die gleiche Richtung; umso auffallender ist, dass Reger in etlichen Werken, in denen die Streicher intern in gedämpfte und offene Gruppen am Pult oder nach Chören wenigstens streckenweise geteilt sind, auf die solistische Farbe eher verzichtet – zu nennen sind die *Serenade* op. 95, die betreffenden Sätze der *Hiller-Variationen* op. 100 und der *Mozart-Variationen* op. 132 und selbst *Der Einsiedler* op. 144a, wo eine Solo-Violine immerhin zu dem angesprochenen Böcklin-Bild eine Brücke schlägt.⁷⁰

Sowohl Konzertmeistersoli wie die Teilung in offene und gedämpfte Stimmen bedeuten, dass stärkere und schwächere Streicherklänge einander gegenübergestellt sind; das Prinzip ist jeweils ähnlich und das Bemühen beider Mittel birgt die Gefahr, dass sie sich gegenseitig aufheben.⁷¹ Im *Geigenden Eremiten* wendet sie Reger dennoch kombiniert an, führt aber die Solo-Violine deutlich oberhalb des offenen Streicherchores – mit Ausnahme einer Stelle, an der die Solostimme die Melodietöne der ersten Geigen umkreist, also eine enge Verbindung mit diesen eingeht. Richard Strauss – der seinerseits Streichersoli ausgiebig nutzt und gelegentlich ein vollständiges Solo-Quartett heranzieht – hat übrigens vor einem Missbrauch der Solo-Violine gewarnt: „Ihre Wirkung ist stets eine so besondere, auffallende, dass sie ohne zwingenden poetischen Grund meiner Empfindung nach nicht angewendet werden sollte. Unseren großen Meistern diene sie stets nur als bedeutungsvolles Symbol: Beethoven, wenn er im Benedictus seiner Missa eine inbrünstig keusche Seele ihr Loblied dem Höchsten entgegensingeln lässt; Wagner, wenn er im Rheingold die innersten Geheimnisse der Frauenseele verrät.“⁷²

Die Art, in der die Solo-Violine bei Reger ins Orchester tritt, ist sehr unterschiedlich; manchmal erscheint ihre Linie als Ornament oder Kolorit, ein anderes Mal führt sie auch melodisch. Entsprechend sind die Bezeichnungen abgestuft von „Die Solovioline darf hier absolut nicht hervortreten“⁷³ bis „immer gut hervortretend“⁷⁴. Im *100. Psalm* op. 106 lässt Reger im dritten Teil (bei den Textworten „Gehet zu seinen Toren ein“) eine zunächst kantabel eingeführte Solo-Violine mit den übrigen ersten Violinen in figurativen Aufgängen stellenweise dialogisieren, bevor er sie über den Zwischenschritt „die ersten beiden Pulte“

⁶⁹ Susanne Popp, *Max Regers Orchesterserenade oder Die Melancholie des Vermögens*, in *Symphonische Tradition*, S. 366.

⁷⁰ Möglicherweise sind die ansonsten allzu starken Parallelen zu Opus 128 aber eben der Grund, warum Reger hier die Solo-Violine meidet.

⁷¹ Sordinierte Solostimmen finden sich bei Reger – erneut im Gegensatz zu Strauss – deshalb nicht, während er in der Kammermusik, auch in den Violinsonaten, durchaus auf Dämpfer zurückgreift.

⁷² Richard Strauss, *Berlioz-Strauss*, S. 65.

⁷³ *Gesang der Verklärten*, T. 53.

wieder ins Tutti der Violinen einbezieht. Einen Sonderfall stellt das *Konzert im alten Stil* op. 123 dar, das als Konzert für Orchester, nicht als Solokonzert anzusehen ist. Zwar ist durchgängig eine Solo-Violine mit eigenem System notiert,⁷⁵ doch geht diese über sehr weite Strecken colla parte mit den ersten Violinen und bleibt somit ein Konzertmeistersolo. Im zweiten Satz fordert Reger überdies eine zweite Solo-Violine (auch diese separat notiert), die im Gegensatz zur ersten jedoch nicht melodisch führend in Erscheinung tritt, sondern entweder diese begleitet, gelegentlich austerzt oder gemeinsam mit ihr die Melodieführung der Tutti-Violinen figurativ einkleidet. Die unterschiedliche Funktion der beiden Solo-Violinen ist an der Stelle ersichtlich, an der sie aus dem Verband „der übrigen 1. Violinen“⁷⁶ treten (vgl. Takte 15–20). Während die erste Solo-Violine ein neues Thema einführt, figuriert die zweite ebenso wie die (sordinierten) Tutti-Streicher. Die ersten Celli, die wie die beiden Solostimmen nicht gedämpft sind, gehen mit der zweiten Solo-Violine in Oktaven, womit dieser Nebenstimme also im Satzgefüge ein größeres Gewicht verliehen ist. Die erste Oboe tritt zur ersten Solo-Violine in der Unteroktave hinzu, um sie im Crescendo zu stärken und die Melodielinie beim Aufschwung der Solo-Violine über e^3 hinaus in Sopranlage zu behaupten.

Es fällt hier auf, dass die klanglich von den Tutti-Streichern abgesetzte, gut hervortretende Unteroktave der ersten Celli im Gegensatz zu den Oberstimmen nicht solistisch besetzt ist. Andere Solo-Streicher als die Violine sind in Regers Werk nur sehr vereinzelt zu finden: In *Pierrot und Pierrette* aus Opus 130 vertritt ein Solo-Cello die männliche Titelfigur gegenüber der Solo-Oboe als „Pierrette“. Die Besetzungsvariante ist hier programmatisch motiviert. Im Unterschied zu den beschriebenen Konzertmeistersoli der Violine führt diese Cellopartie stets thematisch und ist nicht – auch nicht stellenweise – ornamental gedacht.⁷⁷ Ein Bratschen-Solo ist einzig im *Gesang der Verklärten* op. 71 für drei Takte vorgesehen.⁷⁸ Immerhin handelt es sich hierbei um ein relativ frühes Werk und weitere Bratschen-Soli finden sich in

⁷⁴ *Sinfonietta* Satz 3, Takt 57.

⁷⁵ Dies ist übrigens nur im Druck der Fall; im Manuskript machte sich Reger nicht die Mühe, die komplette Stimme parallel auszunotieren, sondern vermerkte nur, dass diese gestochen werden solle.

⁷⁶ *Konzert im alten Stil*, Satz 2, Takt 37: „Die beiden Soloviolen sollen hier nicht die Melodie der übrigen 1. Violinen decken.“

⁷⁷ In der Ensemblefassung des Gelegenheitswerkes *Liebstraum* WoO III/7 von 1898 trägt das Violoncello im Mittelteil eine Kantilene vor; da es sich bei diesem Satz um ein Arrangement handeln dürfte (vermutlich komponierte Reger das Stück für die Trauung, also für Orgel), fiel die Solostelle dem Cello den Umständen halber zu.

⁷⁸ Dort aber immerhin *molto espress.* und ohne parallel geführte Bläserstimmen (Takte 174ff.), während das vorangehende Solo-Cello (Takt 172f.) mit der dritten Oboe verbunden ist; beide Solo-Streicher sind an dieser Stelle übrigens gedämpft und gemäß Lage und Färbung mutmaßlich der Textausdeutung geschuldet (die „Umschatteten drunten im Tal“).

Regers Orchestersätzen nicht (vom Kontrabass ganz zu schweigen). Dabei hat er auch deren Farbe ausgesprochen geschätzt und in seiner Kammermusik gewürdigt.

Im Orchester aber scheint Reger der wesensgemäße Gebrauch der Streicher in deren chorischer Anordnung bestanden zu haben. Vermutlich war das Orchester aus seiner Sicht eben keine Ansammlung von Individualitäten, sondern eine gewachsene, organische Einheit – als Gruppe können Bratschen und Celli durchaus hervortreten. Hinzu kommt, dass Reger ja üblicherweise eine klangvolle Mittellage schreibt, die zudem nicht aus einfach gehaltenen Harmonietönen, sondern gestalteten Stimmen besteht; hiermit stünde ein tiefes Streichersolo zwangsläufig in Konkurrenz. Solo-Violen hingegen können aufgrund ihrer hohen Lage ins zweite Glied treten und dabei doch wahrnehmbar bleiben (selbst der Solopart des *Violinkonzerts A-dur* op. 101 gibt davon streckenweise Zeugnis).

Eine Spieltechnik, die Reger häufig nutzt, um bestimmte Gefühlszustände auszudrücken, ist das Streichertremolo. Es dient gelegentlich ganz traditionell der Verstärkung – dann aber eher in repetiertem Laufwerk als in tremolierten Haltetönen –, häufig aber der Belebung und eben auch dem Ausdruck spezieller Affekte. In der *Hymne an den Gesang* op. 21 mischt Reger im *ppp* tremolierte Harmonietöne der mittleren Streicher zu den Posaunen (ergänzt um Horn 4 und Klarinetten). Diese Zusammenstellung ist durchaus auf den Text beziehbar: „andachtschauernd, sehrend, bang“. Das religiöse Moment der Andacht verkörpern Posaunen, das Schauern ist mit dem Tremolo lautmalerisch umgesetzt (hinzu kommen Synkopen in der ersten Flöte und den ersten Violinen, teilweise als Flageoletts, als sehrendes Moment).⁷⁹ Den zweiten Gesang der Nonnen in Opus 112, also deren Wendung an Jesus, begleiten die Bratschen *colla parte* ebenfalls tremolierend – auch hier ein Ausdruck religiösen Erschauerns. An dieser Stelle besteht der besondere Klangreiz in der Verbindung zwischen Gesangstönen und vibrierenden, etwas nervösen Tremoloakkorden, die Reger in etlichen Vokalwerken eingeht. Ebenso mischt er tremolierende Streicher etwa mit Bläsern oder teilt innerhalb der Gruppe – im lateinischen *Requiem* macht er hiervon besonders häufigen Gebrauch und untergliedert die einzelnen Streicherstimmen zu diesem Zweck nicht selten sechsfach. Ohnehin erweisen sich die Kombinationen verschiedener Techniken – *tremolo/non tremolo*, Akkordbrechungen und liegende Harmonien, gedämpfte und offene Klänge – als fein abstufbare Mittel, um spezielle Wirkungen zu erzeugen. Lichtvoll und ätherisch ist etwa die Verbindung von tremolierten gedämpften und einfach gehaltenen offenen Akkorden der ersten Violinen über dem Sopran zu „et lux perpetua luceat eis“ im *Requiem aeternam* WoO V/9 (Takte 71–77).

Als Interpret zeichnete sich Reger durch ein differenziert und bis zur Unhörbarkeit abgetöntes Spiel aus. Es waren in der Tat die Feinheiten, die ihm im Klanglichen besonders am Herzen lagen. Und so setzt er neben dem erwähnten Klanglagenspiel, Flageolets und *dolce*-Anweisungen insbesondere die Dämpfung der Streicher bei zahlreichen Gelegenheiten ein – selbst in der Sonaten-Kammermusik. Ottmar Schreiber hat zu Recht auf das Regers Klangsinns nachhaltig prägende Bayreuther Erlebnis und den „abgedämpft und entmaterialisiert aus der Orchestergrube heraufdringende[n] Instrumentalton“⁸⁰ hingewiesen. Dämpfungen, die physikalisch ein Unterdrücken von Schwingungen bedeuten, gewinnen dem Instrumentalklang zusätzliche Schattierungen ab, entrücken diesen, wenn man so will, ebenso räumlich und nehmen ihm etwas von seiner Gegenständlichkeit. Hinzu kommt bei Streichersordinierung ein etwas gepresster Klang, ein apartes leichtes Näseln. Insbesondere aber ist an dieser Stelle einmal mehr auf die Orgel als Korrelat des Reger'schen Orchesters hinzuweisen: Regers Orgelmusik ist nur auf Instrumenten adäquat darstellbar, die neben einer Vielzahl labialer Achtfuß-Stimmen auch über gut ausgebaute Schwellwerke verfügen. Auf der Orgel spielte er selbst „äußerst ‚farbenreich‘“,⁸¹ hat Reger einmal bekannt. Das Schwellwerk der Reger-Orgel soll nicht nur dynamische Übergänge bis ins Hauptwerk hinein leisten, es bietet auch unschätzbare Möglichkeiten der Kontrastierung und Charakterisierung.

Im Orchester hat Reger in diesem Sinn ein Schwellwerk geschaffen, indem er in einigen Werken die Streicher am Pult oder nach Chören in sordinierte und offene Stimmen trennt. Als Verfahren konsequent auf ein ganzes Werk angewandt, begegnet diese Streicherteilung nur in der *Serenade G-dur* op. 95. Ein Vorbild hat diese Konstellation bereits in einem frühen Kammermusikwerk, wie Ottmar Schreiber und ihm folgend Heinz Ramege herausgestellt haben.⁸² Das *Scherzo g-moll* WoO II/6 (1890/92) für zwei Streichquartette stellt zu Beginn zwei geschlossene Formationen in dieser Weise gegenüber.⁸³ Eine Gegenüberstellung von ge-

⁷⁹ Takt 39ff.

⁸⁰ Ottmar Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten. Reger konzertiert*, Bonn 1981 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 7 Teil 1), S. 108.

⁸¹ Brief Regers an Hugo Riemann, 18. 3. 1899, *Der junge Reger*, S. 401.

⁸² Ottmar Schreiber, *Max Regers musikalischer Nachlass*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien. Mozartjahr 1956*, Graz und Köln 1958, S. 566; ders., *Zum Werdegang von Regers Mozart-Variationen*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 6 (1957), S. 3; Ramege, S. 56).

⁸³ Allerdings gibt Reger dort die stereotype klangliche Trennung nach nur 67 von 419 Takten auf, lässt im zweiten Quartett die Dämpfer abnehmen; Violinen und Bratschen setzen sie über weite Strecken zwar wieder auf, das Cello jedoch nicht, da einerseits im vollen Satz das erste Cello in Mittellage geht, dadurch das zweite zum alleinigen Bassinstrument wird und eines kräftigen Tones bedarf und es überdies einige Stellen wiederum selbst als melodieführendes Instrument in Tenorlage hat, während es dort vom ersten Cello begleitet wird. Ab der Mitte des Werkes bleiben alle Streicher offen; Reger stellt hier zur Kontrastierung mehr auf gelegentliches Gegenüber von *arco* und *pizzicato* ab. Es ist übrigens bezeich-

dämpften und ungedämpften Streicherstimmen findet sich unmittelbar vor der *Serenade* erneut in Regers Schaffen, nämlich im Finalsatz der *Sinfonietta*⁸⁴ sowie in der Fragment gebliebenen ersten Fassung der *Hiller-Variationen* op. 100 (vgl. Kapitel II.2). Thomas Seedorf hat außerdem Mozarts *Notturmo D-dur* für vier Orchester KV 286 als ein Vorbild für die *Serenade* benannt – ein Werk, das Reger aus dem Konzert der Uraufführung seiner *Sinfonietta* kannte (der zeitliche Zusammenhang zur Konzeption der *Serenade* ist somit eindeutig). „Die simultane Verwendung von gedämpften und ungedämpften Streichern gehörte zwar um die Jahrhundertwende durchaus zu den allgemein angewandten Instrumentationstechniken und findet sich z. B. häufig in den Partituren Richard Strauss’; Regers Gebrauch dieser verschiedenen Klanggruppen im Sinne einer chorischen Gegenüberstellung jedoch war für seine Zeit ungewöhnlich.“⁸⁵ Diese Gegenüberstellung ist bei Reger durchaus räumlich gedacht, denn im Erstdruck ist als Anmerkung des Komponisten zu lesen: „Streicher (ohne Dämpfer) nach Möglichkeit links vom Dirigenten; Streicher (mit Dämpfer) rechts vom Dirigenten.“ In den anderen Werken mit Streicherteilung verzichtet Reger auf die räumliche Trennung sowohl aus praktischen Gründen, da die Teilung beispielsweise nur für einzelne Variationen bzw. einen Satz vorgesehen ist,⁸⁶ wie aus konzeptionellen, indem er mit der gemischten Aufstellung einen flächigeren Eindruck erzeugt.⁸⁷

Dass in der *Serenade G-dur* der gedämpfte Streicherchor als eigenständige Gruppe häufig mit den übrigen Streichern kontrastiert, unterstreicht das dort auch an einer mehrchörigen Orchesterkonstellation orientierte Konzept. Doch begnügt sich Reger keinesfalls mit einfachen Kontrastwirkungen; den eigentlichen Gewinn zieht er aus den sordinierten Streichern

end, dass hier ein frühes Kammermusikwerk auf das spätere Orchesterschaffen vorausweist. Ganz zu Beginn seiner Komponistenlaufbahn hatte Reger keine ganz abgegrenzten Gattungsvorstellungen und pflegte einen durchaus orchestralen Zugriff auch in der Kammermusik (vgl. Kapitel III.1.1).

⁸⁴ Hier aber nach Stimmen getrennt (vgl. Kapitel III.2.2).

⁸⁵ Vgl. Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990, S. 206f.

In seiner zeitgenössischen Analyse der *Serenade* hatte auch Hugo Leichtentritt die Teilung der Streicher auf ein altes Besetzungsmodell zurückgeführt, dabei aber weniger zutreffend auf barocke concertino-tutti-Konstellationen hingewiesen (Hugo Leichtentritt, *Max Reger. Serenade G dur für Orchester op. 95*, Leipzig 1908 [= *Breitkopf & Härtels Musikführer*, Nr. 628], S. 3f.; vgl. auch Kapitel III.2.3).

⁸⁶ Zu nennen sind die Opera 100, 128 und 132.

⁸⁷ Solche Überlegungen zu räumlichen Wirkungen sind Reger auch sonst nicht fremd; gegen Ende des *Gesangs der Verklärten* (ab Takt 219) zeigt sich folgende Situation: Die Oboe(n) und die ungedämpften Celli führen die am aufgegriffenen Eingangsmotiv leicht erkennbare Hauptstimme. Geigen und Bratschen sind jeweils dreigeteilt und sordiniert, wobei von diesen unterteilten Stimmen jeweils die obere unisono (bzw. in Oktaven) mit der Hauptstimme der Celli und Oboen geht und die übrigen zwei Drittel der Violinen und Violen begleitende Figurationen ausführen. Es wäre eine quantitativ gleiche Aufteilung auch einfach nach Stimmen möglich gewesen. Doch wäre dann nicht der breitflächige Effekt einer aus dem kompletten Streicherapparat heraus klingenden Hauptmelodie eingetreten (man bedenke, dass die vordere Front des Orchesters in der alten deutschen Orchesteraufstellung von den ersten und zweiten Violinen besetzt ist).

als einer Art Schwellwerk mit der Möglichkeit, durch Aufregistrierung oder differenzierte Stimmführung zwischen den Chören fein abzuschattieren, sei es, indem er kontrapunktische Nebenstimmen (etwa Umkehrungen wie in den *Mozart-Variationen* oder komplementäre Stimmen) ohne Gefahr für die Hauptstimme gleichzeitig und in gleicher Lage einsetzen kann, sei es, dass eine freie Einkleidung mit Ornamentstimmen erfolgt oder sei es, dass Oktavführungen mit einer klangschwächeren Kopplung realisiert werden. Detaillierter sind die Kombinationen aus all diesen Möglichkeiten – natürlich auch unter Einbeziehung der Bläser und kontrastierendem Gebrauch – bei der Betrachtung der *Serenade* in Kapitel III.2.3 dargestellt.

II.5.2 HOLZBLÄSER

Während Reger mit Streichinstrumenten früh in Berührung kam, hatte er von Haus aus wohl keine engere Beziehung zu (Holz-)Blasinstrumenten.⁸⁸ Das erste symphonische Hörerlebnis Regers geht auf den eingangs erwähnten Bayreuthbesuch von 1887 zurück.⁸⁹ In Kapitel III.1 dieser Arbeit wird in einem kurzen Abriss gezeigt werden, dass Reger erst allmählich aus einer indifferent „herkömmlichen“ Behandlung des gesamten Holzbläsersatzes für die einzelnen Instrumente je eigene und charakteristische Aufgaben entwickelte. Im vorliegenden Kapitel ist dieser Entwicklungsgang ein Stück weit ausgeblendet – jedenfalls soweit er die Werke bis ca. 1900 betrifft, die durchaus als Schülerarbeiten bzw. als Werke, in denen Regers spätere Orchestertechnik noch nicht erreicht ist, charakterisierbar sind, und insofern es hier darum geht, die Grundzüge des entwickelten Reger'schen Orchestersatzes zu verdeutlichen.

Gustav Bumcke stellte in einem Aufsatz über *Die Verwendung der Blasinstrumente in Regers Werken* fest, Regers Kompositionen zeigten „keine originellen Zusammenstellungen dieser Instrumente“, er schließe sich „auch hierin [...] großen Vorbildern an“.⁹⁰ Dies stimmt in der Tat und gilt sowohl hinsichtlich des Apparates als auch bezüglich der Verwendung. Reger setzt die Bläser ebenso wie die Streicher relativ traditionell ein, beschäftigt sie in wohlklingenden, sicheren Lagen und führt keine neuartigen Kombinationen ein. Dies entspricht seinen ästhetischen Prämissen, wie sie in Kapitel II.1 angerissen und im vorliegenden Kapitel II.5 bereits mehrfach in die Überlegungen eingeflossen sind. Man mag diesen erprobten Umgang mit den Holzbläsern zunächst auch einer gewissen Vorsicht angesichts der geringeren Vertrautheit mit dem Instrumentarium zuschreiben – doch allenfalls in frühen Werken. Schon bald nach Opus 90 und ohnehin ab der Meininger Zeit kann dieses Argument kaum mehr

⁸⁸ Gleichwohl soll er als Junge auch Trompete spielen gelernt haben (siehe Kapitel II.5.3) – wie intensiv und über welchen Zeitraum hinweg ist allerdings unklar.

⁸⁹ Wohingegen im heimischen Alltag mutmaßlich Blaskapellen als klangliches Erlebnis prägend gewesen sein dürften.

Reger hat die Laienensembles seiner Heimatstadt Weiden (schon als Schüler) nicht geschätzt: Mit der Kammermusikvereinigung seines Vaters scheint er – jedenfalls nach der wohl reservierten Aufnahme seines Erstlingswerkes – nicht in engerem Kontakt gestanden zu haben. Auch für das „Orchester“ der Musiklust Weiden, das sein Freund und Lehrer Adalbert Lindner leitete, schrieb er zwar auf dessen Bitte kleine Sätze und Arrangements – an den Proben nahm er aber nicht teil.

⁹⁰ Gustav Bumcke, *Die Verwendung der Blasinstrumente in Regers Werken*, in *Der Aufschwung. Monatszeitschrift für Neuerungen und Fortschritte auf dem Gebiete des Kunstharmoniums sowie des gesamten Instrumentenbauwesens*, 1. Jg., Heft 1 (Mai 1925), S. 2.

gelten und ist seine Orchestertechnik sicherlich ohne Einschränkung dem künstlerischen Willen zuzuschreiben.

Eine gewisse Indifferenz attestiert Egon Wellesz noch in einer Untersuchung der *Romantischen Suite* op. 125, einem Werk aus Regers Meininger Schaffenszeit. Reger behandle „z. B. die Holzbläser so, als wenn er mit Orgelpfeifen zu tun hätte und nicht mit Instrumenten, auf denen der Ton erst durch eine individuelle Atemgebung erzeugt werden müßte.“⁹¹ Wellesz spricht damit u. a. Stellen an, an denen etwa die Flöten und die Fagotte ausgesprochen lange Bögen auf einen Atem zu gestalten haben.⁹² Auf Unkenntnis ist dies angesichts Regers langjähriger Erfahrungen als Kammermusiker und als Dirigent sicher nicht zurückzuführen. Dabei ist zu bedenken, dass Reger im Übrigen ja nicht das Ausreizen (oder Überschreiten) technischer Grenzfälle in seine Kalkulationen einzubeziehen hatte, da dies nicht zu den Mitteln gehörte, die für ihn von Bedeutung waren.⁹³ Klarheit musste er lediglich darüber haben, in welcher Lage das einzelne Instrument welche Färbung gut zum Ausdruck bringen kann; auch musste er natürlich wissen, was grundsätzlich machbar ist. Das Problem war für Reger insofern begrenzt, als er auf virtuose Anforderungen bewusst verzichtete: „Meine neue Sonate für Clarinette u. Pianoforte [...] wird ein ungemein klares Werk; einem Bläser kann man ja nicht allzu viel ‚technisch‘ zumuten, weil dann die Gefahr zu leicht kommt, daß der Kammermusikstil ‚flöten‘ geht u. sich dafür ein ‚Concertino‘ einstellt; letzteres wäre zu fatal! Brahms hat dafür Musterbeispiele aufgestellt, wie der Styl sein muß.“⁹⁴

Wenn man diese Aussage mit der in Kapitel II.1 zitierten Bemerkung über Brahms' Kammermusikstil in Verbindung bringt,⁹⁵ erscheint ein Ausblenden der „spezifischen Sondereigenheiten“ bis zu einem gewissen Grad jedenfalls in der Kammermusik für Reger un-

⁹¹ Wellesz, *Analytische Studie* (wie Anm. 5), S. 106.

⁹² Beispielsweise im *Notturmo*, T. 16ff., erstes Fagott (ca. 21", *pp*, mittlere Lage) oder T. 22f., zweite Flöte (ca. 14", *f*, mittlere Lage). Auch etwa in den *Mozart-Variationen* op. 132 finden sich Stellen, die sehr lange Bögen vorsehen: Variation 8, T. 16–19, erste Flöte (ca. 32", *pp* *espressivo*, mittlere und tiefe Lage), erste Klarinette (ca. 32", *pp*, mittlere Lage); T. 43ff., beide Klarinetten (ca. 30", *pp* mittlere und tiefe Lage). Ohne Zirkularatmung dürften manche Phrasengliederungen z. T. nur gerade noch ausführbar sein (vgl. *Reuter*, S. 48 und 269f.).

⁹³ Auch später mag fraglich sein, ob er etwa – wie sein Kollege Strauss 1905 – hätte auflisten können, welcher Triller auf der Klarinette wie schwierig zu blasen ist oder welche Sprünge wo günstig sind.

⁹⁴ Brief Regers an Adolf Wach, 30. 12. 1908, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: N.Mus.ep.1402.

⁹⁵ „Eigentümlich ist die Tatsache, daß Brahmsens Kammermusik so gut klingt, während er doch in seinen Solosonaten für Violinen und Cello ebenso wie in seinen Orchesterwerken beweist, wie wenig er die Natur der einzelnen Instrumente kannte. Man sieht eben auch hier wieder: in der Kammermusik entscheidet das kontrapunktische Können.“ (in A. Spemann [Hrsg.], *Max-Reger-Brevier*, Stuttgart 1923, S. 36).

problematisch.⁹⁶ Auch im Orchester sind die Bläser nicht als virtuoses Element vorgesehen. Natürlich erwartet Reger prinzipiell eine ähnliche Geläufigkeit wie von den Streichern; in großen, symphonischen Steigerungen hingegen zeigt sich hier ein Unterschied, indem etwa die Holzbläser sich der Harmoniemusik zuwenden und die Streicher tremoliertes Laufwerk dagegenstellen, so dass beide Orchesterteile in der ihnen gemäßen Weise zu maximaler Kraftentfaltung gebracht werden.⁹⁷ Akkordfigurationen wie in den Streichern sind in Holzbläsern vor allem den Klarinetten zugeordnet, während kleinere, verspielte Einwüfe eine typische Aufgabe der Flöten sind. Laufwerk, Sprünge und Triller finden sich in allen Holzbläserstimmen. Auf Tremolo legato verzichtet Reger jedoch ebenso wie z.B. auf Flatterzunge als verfremdende Spielweise. Auch meidet er extreme Lagen, die das jeweilige Klangbild zu sehr verändern; gerade hierin erweist er sich als sehr moderat. Auch für die Holzbläser gilt also, dass ihr Gebrauch darauf kalkuliert ist, dass die Instrumente – jedes für sich – möglichst gut klingen.

Die Unterschiede zu den Streichern betreffen insbesondere Artikulation und Phrasierung. Umarbeitungen Regers von Streicherkammermusik für Bläser bzw. umgekehrt geben Indizien, worin er die wesentlichen Unterschiede sah. Im Falle dreier Sätze aus der *Suite* op. 103a, deren Violinstimme er für Flöte arrangierte, schildert Reger die erforderlichen Eingriffe in den Abschriften der Violinstimme so:⁹⁸ „ich mußte, um z.B. die Stimme der Natur des Instrumentes angemessen zu bekommen, verschiedene größere Änderungen anbringen. So dann mußte ich fast alle Bögen umstellen, da diese wohl für die Geige, aber nicht für die Flöte passend waren.“⁹⁹ Bei der Übertragung der Flötenpartie der *Serenade* op. 141a für Violine¹⁰⁰

⁹⁶ Im *Quintett A-dur* op. 146 etwa ist die Klarinette den Streichern sehr vergleichbar behandelt, wobei bei ihr eine etwas stärkere Neigung zur Kantilene immerhin festzustellen ist; sie führt häufig als Oberstimme, tritt aber auch in die Mittellage. Erste Violine und Klarinette liegen meist eng beieinander und fungieren als alternative Melodiestimmen (wobei die Klarinette den Vorzug hat). An wenigen Stellen übernimmt die Klarinette begleitende Akkordbrechungen, die für die Streicher typischer sind. Diese sind nicht sehr viel bewegt gehalten – allenfalls im Umkehrschluss durch das „Kantilenen-Faible“ des Blasinstrumentes. Ein besonderes Klanglagenspiel der Klarinette, die ja über sehr kontrastierende Register verfügt und insofern effektiv einsetzbar wäre, forciert Reger nicht.

⁹⁷ Vgl. etwa das Ende des ersten Teils des *100. Psalms* mit der Kulmination im Streichertutti (inklusive des Kontrabasses und der weiteren Bassinstrumente) in den Takten 149 und 150.

⁹⁸ Zur eigenen Arbeitserleichterung ließ er die aufgrund des Ambitus nötigen Transpositionen vom Verlag ausführen (um eine Terz bzw. Quinte nach oben). Interessant ist auch die Begründung, die Reger für diese Arrangements gibt: „Zu der Flötenbearbeitung rathe ich ihnen dringendst, da die Literatur Flöte und Klavier zu arm ist; mit ein paar Mark Stichkosten haben Sie 3 Vortragsstücke für Flöte u. Pianoforte.“ (Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 28. 9. 1908, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 364). Reger hat selbst nur einen einzigen Originalsatz für Flöte und Klavier geschrieben, ein *Allegretto grazioso* in A-dur WoO II/16.

⁹⁹ Postkarte Regers an dies., 6. 10. 1908, ebda., S. 366.

erweist sich als auffallender Unterschied, dass die Flöte konsequent mit angebundenem Auftakt (bzw. angebundenen kleineren Läufen und Figuren) phrasiert ist, während die Violine Auftakt und Hauptnote stets durch einen Bogenwechsel absetzt und verdeutlicht. Auch andere Bindungen löst Reger für die Violine auf oder verkürzt sie, etwa indem vier Sechzehntel, die mit abschließender Viertelnote unter einem Bogen stehen, nun in zwei gebundene und zwei gestoßene Sechzehntel geteilt werden. Der Sinn der Phrasenordnung wird durch solche Änderungen im Detail nicht gestört; vielmehr entspricht das Legatospiel der Natur des Blasinstrumentes, während die Violine bei längeren Einheiten rein technisch schon kürzere Bögen erforderlich macht.¹⁰¹ Der Wechsel von Legato und Staccato (wie in den beschriebenen Zweierbindungen am Kopf einer Sechzehntelgruppe) ist übrigens eine typische Manier Regers, um den *grazioso*-Charakter zu verdeutlichen; die weiter gefasste Legatoführung – inklusive Auftaktbindung – ist auch in seinen Orchesterwerken für die Bläser festzustellen. Die Vorstellung des Themas in den *Mozart-Variationen* op. 132 ist also typisch für die charakterlichen Unterschiede von Streichern und Bläsern (vgl. Takte 1–18).¹⁰²

Wie in Kapitel II.4 dargelegt ist, geht Reger im Grundsatz von den etablierten paari- gen Besetzungen der Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte aus. Selbst deren Erweiterungen um kleine Flöte und Kontrafagott sind in der klassisch-romantischen Tradition begründet; das Englischhorn entspricht Regers Vorliebe für die Oboengruppe (sowie für Hörner, denen es klanglich nahesteht) und für mittlere Stimmlagen. Von diesen Grundzügen abweichende Konstellationen sind stets aus dem jeweiligen Werk besonders motiviert und zu erklären. Insgesamt kalkuliert Reger also mit einem recht klassischen Holzbläsersatz, der über weite Strecken auch nach der Partituranordnung gestaffelt ist: die Flöten im oberen Sopranspektrum und darüber, Oboen im Sopran-/Altbereich, Klarinetten finden sich tendenziell in Altlage, können

¹⁰⁰ Reger bat hier den Verlag, die Flötenstimme direkt „nochmals [zu] stechen mit den Vortragszeichen aber ohne  (Bogen;) die nötigen Bogen zeichne ich dann in die Korrekturen ein“ (Brief Regers an Henri Hinrichsen, 28. 4. 1915, *Peters-Briefe*, S. 612).

¹⁰¹ Im zweiten Satz etwa findet sich eine Stelle, an der die Flöte über 4 Takte gebunden spielt, während die Violine mindestens taktweise den Bogen wechselt – und das, obwohl die Flöte relativ viel Luft erfordert.

¹⁰² Auch wenn man speziell hier einwenden mag, die Phrasierung der Bläser nehme lediglich Rücksicht auf Tonwiederholungen, während die entsprechenden Bögen in den Streichern ein eher technisches „Auf-einen-Bogen-nehmen“ festlegen. Technische und musikalische Aspekte sind bei spezifischem Instrumentengebrauch nicht voneinander zu trennen. Die beschriebene, prinzipiell unterschiedliche Bogensetzung zeigt sich außerdem im Vergleich weiterer Parallelstellen (etwa Klarinette 2 in den Takten 18/19 versus Violinen 2a, Takte 27/28; oder Bläser und Streicher im direkten Miteinander in den Takten 25/26), für die keine technischen Gründe anzuführen sind. Festzuhalten ist, dass hier allein eine instrumentenspezifische Behandlung für die Bogensetzung maßgeblich ist (in der Literatur zu den *Mozart-Variationen* ist gelegentlich darauf verwiesen, dass Reger bereits bei der Vorstellung des Themas der Riemann'schen Prägung wegen zur Variantenbildung neige).

aber auch in den Sopran wechseln, und die Fagotte sind in der Regel den Bässen – das erste Fagott von Zeit zu Zeit auch dem Tenor – zugeordnet. Den Holzbläsern sind außerdem noch die häufig mit zumindest einem der beiden Paare integrierten Hörner sowohl als mögliche Unteroktave der hohen Stimmen wie als Tenorstimmen hinzuzurechnen.

Reger komponierte im Herbst 1904 den ersten Satz einer *Bläuserserenade B-dur* WoO I/9 für doppelte Holzbläser inklusive zweier Hörnerpaare. Die Besetzung und der zeitliche Zusammenhang verweisen den Satz in das Umfeld der *Sinfonietta* (siehe Kapitel III.2.2). Die Konzeption eines Bläserwerkes ist für Reger ungewöhnlich – reine Bläser- wie auch Streichersätze sind in seinem Œuvre nur als Gelegenheitsarbeiten anzutreffen.¹⁰³ Mark-Andreas Schlingensiepen, der diesem Werk eine eingehende Arbeit gewidmet hat, kommt zu dem Ergebnis, dass Stellen, die „auf eine Unsicherheit in der klanglichen Vorstellung hinweisen“, „nicht sehr zahlreich“ seien.¹⁰⁴ Ein eher technisches Problem stellten die unzähligen Transpositionsfehler dar, die immerhin eine mangelnde Gewandtheit im Umgang mit transponierenden Instrumenten widerspiegeln.¹⁰⁵ Vor allem aber seien Schwierigkeiten hinsichtlich des sinnvollen Einsatzes des gesamten Apparates beobachtbar. Es zeige sich an den Auslassungen im Notentext, dass „Reger die festeste Vorstellung von der Rolle des 2. Fagotts und der Aufgabe der 1. Oboe und des 1. Horns hatte. [...] ‚Stiefkind‘ des Serenadensatzes ist [...] die 2. Flöte, für die Reger zwischen 1. Flöte und 1. Oboe nicht immer die passende Aufgabe gefunden hat.“¹⁰⁶ Dieser Befund ist bezogen auf die genannten Instrumente insofern nicht überraschend, als Oboe und Horn auch in Regers Orchestersatz bevorzugte Führungsstimmen sind und das zweite Fagott die Bassstimme wiedergibt. Dem Simrock-Verlag, der um die *Bläser-*

¹⁰³ Die *Fanfaren* für Infanteriekapelle aus *Castra vetera* WoO V/1 sind programmatisch bedingt; der *Weihesang* WoO V/6 entstand für einen konkreten Anlass. Die Bearbeitung der *Aria „O Mensch bewein dein Sünde groß“* RWV Bach-B12 ist Regers einziger Satz für Streichorchester.

¹⁰⁴ Mark-Andreas Schlingensiepen, *Max Reger. Erster Satz einer Serenade in B-dur für Blasorchester*, o. O. u. D., Typoskript, S. 22.

¹⁰⁵ Außer in der *Bläuserserenade* finden sich auch eklatante Transpositionsfehler im Symphoniefragment von 1902 WoO I/8 (z.B. Klarinette, S. 7 Takt 3). Offensichtlich bereitete es Reger, der ein absolutes Gehör besaß, lange Zeit erhebliche Mühe, nicht-klingend zu notieren. Dies ist insofern erstaunlich, als Reger als Jugendlicher auch Trompete gelernt haben soll, und insofern bereits vier Jahre vor der *Bläuserserenade* seine beiden *Klarinettensonaten* op. 49 entstanden waren.

Interessant ist vor diesem Hintergrund Regers Antwort an den Verlag auf den Vorschlag, die *Sinfonietta*-Partitur mit klingend notierten Stimmen zu drucken: „Ich bin ja nicht dagegen – aber ob es bei meiner *Sinfonietta*, die nur Klarinetten u. Hörner transponiert, nötig ist?“ (Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 19. 4. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1*, S. 470.) Im nachfolgenden Brief bestätigte er: „Ich bin einverstanden, wenn z. B. transponierende Instrumente wie Clarinetten, Trompeten, Hörner so geschrieben werden als sie eben klingen!“ (Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 19. 4. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1*, S. 471.) Dennoch sah der Verlag letztendlich hiervon ab.

¹⁰⁶ Schlingensiepen, wie Anm. 104, S. 24f.

serenade gebeten haben dürfte, gestand Reger: „es erfordert sehr viel Mühe.“¹⁰⁷ Es ist denkbar, dass sich Reger dieser Mühe auch deshalb unterzog, um mit Blick auf den Orchestersatz eine schlüssige, für sich klingende und umfassende Aufgabenverteilung der Bläser zu entwickeln. Denn für das Tutti des Orchesters gilt letztlich, wie Hermann Erpf bemerkt hat, dass es nur „dann zu voller und geschlossener Wirkung kommt, wenn die [...] Gruppen in sich schon eine volle und geschlossene Klangwirkung erreichen“.¹⁰⁸ Gerade in der *Sinfonietta* ist etwa festzustellen, dass Reger innerhalb des Holzbläasersatzes die Hauptstimmen mitunter nicht durch eine stärkere Instrumentierung herausarbeitet, sondern dies durch *espressivo*, *marcato* oder andere Angaben in die Verantwortung der Spieler stellt.

Da Reger die einzelnen Instrumentenarten nicht als Familien in sein Orchester integriert, kombiniert er üblicherweise die Holzbläser untereinander. Ein solcher Holzbläasersatz kann alle vier Instrumente umfassen, ist häufig aber differenzierter zusammengestellt. Einerseits ist das zweite (häufig auch das erste) Fagott der übergreifenden Bassgruppe zugeordnet; andererseits sind die Oboen ebenso häufig entweder solistisch oder mit den Violinen, Hörnern, Violen oder auch Posaunen für charakteristische Sonderaufgaben vorgesehen. Auch die Klarinette kann sich aus der Holzbläsergruppe lösen, indem sie etwa ähnlich wie die Streicher umfangreiche Figurationen übernimmt; ein Zusammenschluss nur der Rohrblattinstrumente (d. h. ohne Flöten) ist außerdem möglich, wenn auch die Ausnahme. Und schließlich spielen auch die Hörner eine erhebliche Rolle für die Konstellationen der Holzbläser. Dennoch bleibt generell festzuhalten, dass diese als gemeinsame Gruppe wahrnehmbar bleiben, die sich nicht in ihre Teile auflöst, sondern deren Grenzen fließend sind. Eine Verklammerung der Holzbläserarten nimmt Reger jedoch oft nicht vor, sondern schichtet sie üblicherweise vertikal entsprechend ihren jeweils gut klingenden Lagen. Indem Reger v. a. Mischfarben und Kopplungen verwendet, denen gegenüber reine Klänge, allzu charakteristische oder gar extreme Hervorhebungen zurücktreten, und indem er üblicherweise ein fein abgestimmtes Geflecht von Haupt-, Neben- und Füllstimmen schreibt, kann er sich auf einen kleineren Holzbläserapparat beschränken und auf Ergänzungen oftmals verzichten.

Dennoch finden sich auch Stellen, in denen Reger auf weitgehend konvergente Klänge abzielt. Diese erreicht er dann durch die Einbindung schwächerer, aber verwandter Farben als mittlere Stimme. Zu nennen wäre beispielsweise die Verbindung von Flöten mit Streicher-

¹⁰⁷ Brief Regers an Hans Simrock, 31. 10. 1904, *Simrock-Briefe*, S. 28.

¹⁰⁸ Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz o. J., S. 121.

Flageolets;¹⁰⁹ gelegentlich dienen eine Klarinette oder die Flöten als Mittelstimme der Oboen,¹¹⁰ während die Klarinetten durch ein Fagott ergänzt sein können.¹¹¹ Eine Verklammerung der Holzbläser aus klangfarblichen Gründen ist also bisweilen vorzufinden. In der Regel aber bedeutet die Ergänzung eines vorherrschenden Timbres durch eine ähnliche, verschmelzende Instrumentalfarbe wiederum eine gewisse Rundung und Sättigung des Gesamtklangs.

Die generell gewährte Zusammengehörigkeit der Holzbläser manifestiert sich in der Regel nicht etwa in klassischen Terz-Oktavgängen durch mehrere Lagen (diese sind in Regers reifen Werken eher die Ausnahme). Meist bescheidet Reger sich bei Parallelführungen im Holz mit einem einfachen Oktavabstand. Seinen früheren Schüler Karl Hasse hat er in dieser Hinsicht ausdrücklich gewarnt: „bitte verfallen Sie nicht in den großen Fehler so zu schreiben, dass z.B. Fagotte, Clarinetten und Flöten 3 Oktaven übereinander in Terzen gehen; wenn dann dazu eine nur im geringsten polyphone Begleitung der Streicher kommt, so ‚verschmieren‘ Ihnen die Fagotte den Klang“.¹¹² Indirekt schildert er hier seinen eigenen Gebrauch ganz treffend: Die Oboen sind als Einzelfarbe oftmals aus dem Verbund gelöst, die Fagotte (jedenfalls das zweite), weil sie die Durchhörbarkeit gefährden und überdies für eine andere Aufgabe benötigt werden – sehr häufig gehen schließlich v.a. Flöten und Klarinetten miteinander parallel. Nicht selten ist außerdem die Verbindung der Oboen mit den Flöten und die der Fagotte mit den Klarinetten – oder die Einbeziehung der Hörner anstelle der Fagotte.

Unabhängig von den geschilderten Funktionszuweisungen der Holzbläser im gesamten des Orchestersatzes, setzte Reger sie als Solofarben gleichwohl auch charakterisierend ein. Einen Eindruck einer solchen Verwendung gibt die Instrumentation des *Wiegenliedes* Opus 43 Nr. 5. Die Singstimme ist – wie stets in Regers Liedinstrumentationen – im Orchester colla parte gestützt,¹¹³ wobei diese Aufgabe hier ausschließlich den Holzbläsern zufällt, während die Streicher die Begleitung übernehmen.¹¹⁴ Insgesamt zielt die Instrumentierung auf eine

¹⁰⁹ So ergänzt im *Konzert im alten Stil* op. 123 (zweiter Satz, T. 11) ein liegender Flageolett-Ton der zweiten Violinen als dritte Stimme die Flöten zur Vierstimmigkeit (wobei außerdem die Bratschen die dritte Flöte unisono stützen).

¹¹⁰ Z. B. *Serenade G-dur* op. 95, 3. Satz, T. 63ff., *Hiller-Variationen* op. 100, Beginn der zweiten Variation (Oboen/Klarinette) oder *Konzert im alten Stil* op. 123, zweiter Satz, T. 5f. (Oboen/Flöten).

¹¹¹ Z. B. *Mozart-Variationen* op. 132, Thema, Takt 4 oder *Symphoniesatz d-moll* WoO I/8, Seitenthema.

¹¹² Brief Regers an Karl Hasse, 4. 5. 1913, *Arbeitsbriefe* 2, S. 186.

¹¹³ Gegenüber dem Verlag C. F. Peters betonte Reger im Zusammenhang seiner Schumann-Bearbeitungen, dass seine Instrumentierungen „auch ohne Singstimme aufführbar“ seien (Brief Regers an Henri Hinrichsen, 10. 12. 1914, *Peters-Briefe*, S. 599).

¹¹⁴ Deshalb verwendet Reger hier auch eine einfache Holzbläserbesetzung (Flöte, Oboe, Klarinette – und Horn) ohne Fagott, für das er an dieser Stelle keine Verwendung hat. Für die Melodieführung, auch deren Unteroktave, kommt es nicht in Betracht und als Bassinstrument würde es den weichen und homogenen Klang der Streicher unnötig konturieren.

friedvolle und behagliche Stimmung. Die Streicher sind gedämpft, verwenden nach Möglichkeit natürliche Flageolets, und die Grundierung in der Unteroktave der Kontrabässe erfolgt sehr zurückhaltend, indem diese nur einzelne Basstöne *pizzicato* markieren bzw. an den Stellen, wo sie die Basslinie *arco* begleiten, auf die Hälfte der Spieler reduziert sind. Die Flöte fügt gelegentlich eine Nebenstimme hinzu oder oktaviert die erste Violine (die Klarinette ist an zwei Stellen für kleine Einwürfe hinzugezogen). Im Ganzen ergibt sich also von der Begleitung her ein zu einem Wiegenlied passendes zartes, warmes und weiches Klangbild, das seinen Schwerpunkt in der Mittellage hat. Die sich davon abhebende Gesangsstimme ist meist durch die Oboe *colla parte* gefärbt – wohl hauptsächlich ihrer pastoralen Qualitäten und ihrer schlichten Unaufdringlichkeit wegen (auch die Klarinette käme ansonsten als kantables Hauptinstrument in Betracht). In der dritten Verszeile löst die Klarinette die Oboe zu den Worten „süßes Gesicht“ ab; auch in der folgenden Strophe, die das Träumen anspricht, ist sie zur Textausdeutung eingesetzt (und wohl auch, weil die Gesangslinie in dieser Strophe tief liegt und nach *c*¹ absteigt, wo die Oboe härter anspricht). Der letzte Teil des Liedes ist in der Melodie durchbrochen begleitet. Klarinette mit oktavierender Flöte (und sehr leise grundierende Pauke) illustrieren „träume, mein Kindelein“, die Flöte dann allein „haucht dir ein Seelchen ein“, wohingegen die Klarinette die „Liebe zum Licht“ ausdrückt und dieser kontrastierend das abschließende „träume, mein Kindelein“ durch das gedämpfte Horn entrückt und nach innen gewendet scheint.

Ein anschauliches Beispiel für ein differenziertes Zusammenwirken von Holzbläsern und Streichern stellen dagegen die Takte 9–12 der ersten Variation aus Opus 132 dar. Die Hauptstimme führen die ohnehin häufig führenden Oboen unisono mit den gedämpften Violinen 2b; als Unterstimme gehen hierzu in paralleler Dezime die offenen ersten Celli mit zweitem Fagott, gefärbt von den sordinierten Bratschen 2b und im Sechzehnfuß grundiert von der Hälfte der Kontrabässe. Umkehrungen der Melodiestimme (inklusive Terz) bringen in hoher Lage die offenen ersten Violinen mit den ebenfalls offenen zweiten Violinen (in typischer Oktav-Terz-Kopplung, die Reger an Brahms' Klaviersatz besonders schätzte). Akkordische Figurationen finden sich in der ersten Takthälfte jeweils in den gedämpften Violinen 1b (in Oktaven und teilweise als Flageolets) mit erster Klarinette und ebenfalls gedeckten zweiten Celli, also in mehrfacher Oktavschichtung (mit durch die Klarinette relativ verstärktem Acht-

fuß).¹¹⁵ In der zweiten Takthälfte treten jeweils die Flöten zum Orchester, die durch ihre Schichtung in Dreiklängen einen deutlichen Farbwechsel bringen (und durch die Umspielung in der ersten Flöte gegenüber den anderen Begleitfiguren profiliert sind); die zweiten Celli gehen in Gegenbewegung zu den Flöten, die Harfe tritt in triolischer Rhythmisierung selbstständig hinzu und korrespondiert durch diese Zusammenstellung zugleich nicht untypisch mit den Flöten. Charakteristisch ist wiederum die Umspielung des Liegetons e^2 in den nun unisono gefassten Violinen 1b ebenfalls in der zweiten Takthälfte, die das Kolorit dieser Variation mit prägt; unterlegt ist diese Umspielung im offenen zweiten Horn und offenen wie gedämpften Bratschen (1 und 2a). Die Begleitung gleicht mit der harmonischen Anreicherung und den Umspielungen in der zweiten Takthälfte also die fehlende Bewegung in den Melodiestimmen aus; beides befindet sich im Gleichgewicht. Wichtige Akkordtöne, die in der Mittellage des Kernsatzes ansonsten fehlen würden, sind mit dem Grundton der Tonika in Horn 1 (Takt 9) bzw. Klarinette 2 (Takt 12) und der Terz der Dominante (ebenfalls Klarinette, Takt 10) ergänzt; übrigens ist gerade dieser Leitton in den ansonsten harmonisch vollständigen Figurationen der Flöten und Harfe ausgelassen, wodurch er in der Klarinette umso leuchtender zu Tage tritt. Den akkordischen Satz vervollständigen am Ende der Phrase das in Tenorlage hinzutretende erste Fagott und die Doppelgriffe der Violinen 2a. Die unterschiedlichen Elemente des Satzes – Thema, Umkehrung, verschiedene Figurationen in Oktaven oder akkordischer Anordnung, charakteristische Umspielungen – treten klar hervor, zugleich sind aber alle Teile auch durch Verbindungen zwischen Bläsern und offenen sowie gedämpften Streichern, von denen Letztere hieran den Hauptteil tragen, klanglich vermittelt. Reger behauptete für dieses Werk, es sei „jedes Nötchen genauestens auf Klang ‚berechnet‘!“¹¹⁶

OBOEN

Ganz typisch an dem genannten Beispiel ist insbesondere auch der enge Anschluss bzw. die gleichartige Verwendung von Oboen und Violinen einerseits und Fagotten und Bratschen/Celli andererseits; so unterschiedlich auch der Grund für das eine und das andere ist, ist generell eine besondere Nähe der Doppelrohrblattinstrumente zu den Streichern durchaus festzustellen. Während die Funktion der Fagotte fast stets dienender Natur ist, kommt der Oboe unzweifelhaft eine herausgehobene Stellung unter allen Blasinstrumenten in Regers

¹¹⁵ Als interessantes Detail sei die Verkürzung dieser Figur in Takt 12, um die Sechzehntel-Bewegung der thematischen Stimmen nicht zu verdecken, erwähnt.

¹¹⁶ Brief Regers an Wilhelm Graf, 3. 10. 1914, *Simrock-Briefe*, S. 143.

Orchester zu. Sie ist ihm sowohl ganz traditionell „das Instrument der Expression“¹¹⁷ als auch hinsichtlich ihrer Anmut und alten Tradition den Streichern in jeder Weise ebenbürtig. Die Verbindung dieser beiden Merkmale macht sie wertvoll, handelt es sich doch bei Ausdrucksfähigkeit und Vornehmheit um Regers Hauptforderungen an den Orchesterklang. Deshalb verteidigt die Oboe in seinen Werken ohne Mühe die relative Vormachtstellung, die sie in der Romantik hatte, zur Zeit der musikalischen Moderne jedoch weitgehend an die Klarinetten abtreten musste.¹¹⁸ Im Unterschied zur Klarinette oder auch zur Flöte tritt sie allerdings nur selten unbegleitet hervor.

Bereits im obigen Beispiel der Themenexposition zu Opus 132 erwies sich die Oboe als melodisch führend im Holzbläusersatz. Auch in den beiden anderen Orchestervariationen Regers, Opus 100 und Opus 86a, ist sie in gleicher Weise zur Vorstellung des Themas herangezogen. In den *Beethoven-Variationen* ist sie sogar mit einer rezitativischen Passage herausgestellt, in den *Hiller-Variationen* teilt sie sich mit den Klarinetten in die Führungsrolle – wohl gemäß der intendierten Lustigkeit des Themas¹¹⁹. Auch diese Themenvorstellung für sich in Augenschein zu nehmen, lohnt sich:¹²⁰ Klarinetten und Fagotte stellen die erste, von Repetitionen geprägte Phrase in einem vierstimmigen Satz vor; die Melodieführung der gesanglicheren Gegenphrase ist der ersten Oboe anvertraut, zweite Klarinette und Fagotte begleiten weiterhin – die zweite Oboe bleibt der Konkurrenz wegen ausgespart.¹²¹ Da die Oboe häufig die Haupt- oder eine profilierte Nebenstimme vorträgt, ist sie tendenziell auch kantabler geführt als die anderen Holzbläser. Ebenfalls bezeichnend ist, dass die zweite Oboe erst im weiteren Verlauf der Themenvorstellung hinzutritt. Denn die Gegenseite der vielfältigen solistischen Aufgaben der (ersten) Oboe als „thematischer Träger in der Mittellage“¹²² ist,

¹¹⁷ Wellesz 1, S. 60.

¹¹⁸ Vgl. ebda., S. 58.

¹¹⁹ Der Erstdruck nennt als Titel des Werkes fälschlicherweise: „Variationen und Fuge über ein lustiges [!] Thema von Johann Adam Hiller“; Reger hatte gegenüber dem Verlag wohl zu sehr den humorigen Zug von Thema und Ausarbeitung betont.

¹²⁰ „Soeben hab’ ich eine „entzückende“ Fassung in der Instrumentation für das Thema der Orchestervariationen gefunden! Das muß klingen wie mit Butter geschmiert!“, berichtete Reger seinen Verlegern am 1. April 1907, eine Woche nach dem Einzug in die neue Leipziger Wohnung (Brief, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 279).

¹²¹ Die nächste Phrase, die auch die anfänglichen Repetitionen aufgreift, zeigt mit Klarinetten und Fagotten wieder das Eingangsbild; die Schlussphrase gehört den Streichern, wobei die Klarinetten eng an die Bratschen angebunden sind, während erste Oboe und erstes Fagott etwas eigenständiger mit komplementären Intervallen die Streicher „füttern“. Im Folgenden führt wieder die erste Oboe, Klarinetten und Fagotte harmonisieren; die übrigen Bläser treten sukzessive hinzu, bis der volle Holzbläusersatz erreicht ist – als Letzte finden sich zweite Oboe und Kontrafagott ein.

¹²² Wellesz 1, S. 62.

dass die zweite Oboe dort häufig pausiert, wo die Farben nicht im Tutti nivelliert sind oder die erste Oboe der Unterstützung, sei es im Einklang oder im Oktavabstand, nicht bedarf.¹²³

Die Oboe nimmt nicht nur innerhalb der Holzbläser eine besondere Stellung ein, auch steht sie in enger Verbindung mit den Streichern. In der Themenvorstellung der *Romanze* op. 50 Nr. 2 für Violine und Orchester etwa ist die führende Oberstimme in einem sonst reinen Streichersatz der ersten Oboe anvertraut.¹²⁴ Die Oboe ersetzt dort in einem durch Stimmkreuzung von Celli und Bratschen und Oktavführung der Ober- und Mittelstimmen erkennbar auf Expressivität angelegten Satz (dies unterstreicht auch die *sul D*-Anweisung der parallel zur Oboe gehenden Celli) die ersten Violinen, um den bald folgenden Einsatz der Solo-Violine klanglich freizustellen. Kaum ein anderes Blasinstrument, wohl auch nicht die Klarinette, käme für Reger im Orchester hierfür in Betracht – zumal der Einsatz der Oboe als vorbereitender Solofarbe im Zusammenhang eines Werkes mit Solo-Violine natürlich durch Brahms' *Violinkonzert D-dur* op. 77 als sehr natürlich und durch dieses Vorbild überaus legitimiert erscheinen kann. Ebenso wie die Solo-Violine ist auch die Oboe in der Lage, die Aufmerksamkeit der Hörer auf sich zu lenken. Deshalb findet auch hier die potenziell konkurrierende zweite Oboe zurückhaltende Verwendung und sind in den Schlusstakten die Oboen als einzige Farbe ausgespart (übrigens in beiden *Romanzen* op. 50).¹²⁵ Denn der Vorrang der hier übrigens ungestützt bis *d⁴* aufsteigenden Solo-Violine in einem ansonsten nivellierten Orchesterklang soll unangefochten bleiben.¹²⁶

Im Tutti sind ebenso Verbindungen der Oboen mit den Streichern wie mit den Holzbläsern möglich. Außer mit den Streichern findet die Oboe häufig aber auch mit dem Horn zusammen, was in der Funktion der ersten Oboe als thematischem Träger und einer ganz ähn-

¹²³ In der *Toteninsel*, der Nr. 3 aus den *Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128, kann deshalb das Englischhorn problemlos die Aufgaben der zweiten Oboe mit übernehmen und auf diese verzichtet werden. Es ist dies der einzige Fall, dass Reger in einem größeren Orchesterwerk unter die Zweizahl im engeren Holzbläserstamm geht. Dies beinhaltet natürlich auch die für ihn typische praktische Überlegung, dass bei einer zyklischen Aufführung des Werkes nicht allein für den dritten Satz ein Englischhorn-Spieler bereitgestellt werden muss.

¹²⁴ Die ersten Violinen pausieren, die zweiten übernehmen die Mittelstimmen, in der Unteroktave gehen die Celli mit der Solo-Oboe und die Bratschen mit den zweiten Violinen, die Grundierung ist dem Kontrabass überlassen (für einen Takt mit Viola 2 als Achtfuß, ansonsten aber ungewöhnlicherweise ohne Oktavkopplung).

¹²⁵ In der ersten *Romanze* außerdem auch das erste Fagott – ebenfalls ein Doppelrohrblatt –, das Reger des auffälligen Klanges wegen nicht in die Mittellage integrieren wollte.

¹²⁶ Die übrigen Violinen sind in einem Abstand von drei Oktaven in die entgegengesetzte Richtung gelenkt; die weniger charakteristischen Flöten füllen (im Schlussakkord mit Klarinetten) den Zwischenraum.

lichen Aufgabe des ersten Hornes (meist als Unteroktave) seine Begründung hat.¹²⁷ Die klassische Verbindung mit den Fagotten tritt demgegenüber zurück.

Die erhöhte Aufmerksamkeit, die die Oboe auf sich zu ziehen vermag, ist nicht nur, wie oben gezeigt, gegenüber einem anderen Soloinstrument problematisch, sondern auch in stark auf verschmelzende Wirkungen angelegten Sätzen. Sie ist dort ausgespart, wo Reger charakteristische Klänge vermeiden will. Im *Gesang der Verklärten* op. 71 ist beispielsweise die Hauptstimme häufig den Flöten und Klarinetten (ungewöhnlich oft auch noch mit Fagotten) überantwortet, während die Oboe pausiert.¹²⁸ Reger verbindet mit „Verklärung“ einen lichten, vor allem aber unspezifischen Klangeindruck.¹²⁹ Dies ist insofern bemerkenswert, als mit dem Oboenton durchaus träumerische, idyllische wie melancholische Konnotationen einhergehen.¹³⁰ Wie unter den Streichern der Klang der Bratschen steht auch die Oboe für Keuschheit und Wehmut und vielleicht auch für eine gewisse Altertümlichkeit. Der Einsatz einer Solo-Oboe neben einer Solo-Violine in der *Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden“* ist nicht nur allgemein der Fähigkeit zu verdanken, starke Emotionen, hier die Klage, auszudrücken, sondern auch ihrer schlichten Würde. Beide Aspekte finden in den *Nonnen* op. 112 zusammen, indem der Textzeile „junge heiße Seelen singen in die stille Nacht hinein“, die zum ersten Gesang der Nonnen überleitet, eine Kantilene von erster Oboe und Englischhorn folgt (Takt 81f.) und dann der colla-parte-Begleitung der Bratschen bei den Textworten „um den wir beten und weinen“ wiederum Oboen und Englischhorn beigefügt sind (ab Takt 111).¹³¹

Das sowohl den Oboen wie den Hörnern nahestehende Englischhorn musste Reger in seiner dunklen Timbrierung ein besonders attraktives Orchesterinstrument sein. Überdies deckt es die mittlere Lage gut ab, in der Reger durch die überwiegende Bassfunktion der Fagotte ansonsten nur wenige Alternativen zur Verfügung hat. Dennoch hat er das Instrument nur in einigen Werken eingesetzt, denn das „englische Horn hat in einem Werk, dem ‚Tristan‘, eine so ungewöhnliche Verwendung erfahren, daß es in der Folgezeit schwer war, Melodien solistisch von diesem Instrument vortragen zu lassen, ohne Gefahr zu laufen, daß

¹²⁷ Mit den Posaunen teilt sie dagegen gelegentlich die Ehrwürdigkeit und Altertümlichkeit, auch wenn ihr deren hymnischer Zug kaum eigen ist.

¹²⁸ Vgl. Kapitel III.2.1. Man vergleiche die Seitenumfänge des Stimmenmaterials: Flöte 1 und Klarinetten 1/2 je 7 Seiten, zweite Flöte, dritte Klarinette und erstes Fagott je 6 Seiten, erste Oboe wie dritte Flöte, Bassklarinetten und Hörner 1/3 lediglich 5 Seiten, zweite und dritte Oboe bewegen sich auf dem Niveau der unteren Fagotte und restlichen Hörner (4 Seiten).

¹²⁹ Vgl. am Schluss der *Nonnen* op. 112 Takt 309: Im Hauptstimmenverbund sind Klarinette 1 und Horn 1 durch *solo* besonders hervorgehoben („in höchster Verklärung!“, Brief Regers an Bote & Bock, 28. 5. 1909, *Bote & Bock-Briefe*, S. 85).

¹³⁰ Vgl. *Reuter*, S. 115ff.

sie ‚wagnerisch‘ klangen“.¹³² Bereits 1889, im Vorfeld der *Heroide* WoO I/2, hatte Reger beabsichtigt, es einzusetzen. Nach einer Phase klassischerer Orientierung (vgl. Kapitel III.1.1) findet es sich erst 1902 wieder in einem Symphoniefragment, das in seiner Besetzung auf das Vorbild Richard Strauss’ zurückgeht. Damit ist seine Verortung im nachwagnerischen, neu-deutschen Orchester auch für Reger hergestellt. Folgerichtig hat es seinen Platz in der großen Partitur des *Gesangs der Verklärten* op. 71 sowie mit den Opera 112, 144a, 144b und dem *Requiem* WoO V/9 in weiteren chorsymphonischen Werken, nicht aber etwa im zugunsten des Sujets vom Beginn her klassischer gehaltenen *100. Psalm* op. 106. In die reine Instrumentalmusik nahm Reger das Englischhorn im *Symphonischen Prolog* op. 108 auf, wo es dem Topos des Tragischen und den ohnehin dort in der Orchesterbehandlung wirksamen neudeutschen Vorbildern geschuldet ist, außerdem in der *Romantischen Suite* op. 125 (dort im *Scherzo* jedoch tacet) sowie der *Toteninsel* aus Opus 128.¹³³ Als reine Solofarbe setzt Reger das Englischhorn im *Symphonischen Prolog* mehrfach ein; bezeichnend ist in der *Toteninsel* hingegen, dass er die sehr charakteristische Farbe des Englischhorns in einer offen liegenden Solokantilene ab Takt 11 durch eine oktavierende Flöte aufhellt.¹³⁴ Üblich ist eine Verbindung des Englischhorns mit den Holzbläsern, vorwiegend den Oboen aber auch den Klarinetten,¹³⁵ einerseits oder den Hörnern als Partner in der Mittellage andererseits.¹³⁶

KLARINETTEN

Die Klarinette ist in Regers Partituren der Oboe als kantables Melodie-Instrument ebenbürtig, doch sind ihr nicht die Stellen starker Expression zugewiesen; es ist sinnvoll, beide Instrumente direkt zu vergleichen, denn die Unterschiede sind in einem bestimmten Bereich durchaus graduell. In den Liedinstrumentierungen treten Oboe und Klarinette ungefähr gleich häufig als instrumentales Pendant zur Singstimme auf. Tendenziell tritt die Klarinette dort hervor, wo etwas unspezifisch schöne, träumerische Stimmungen anvisiert sind. So etwa in der Orchesterfassung von *Mein Traum* op. 31 Nr. 5, in der die durchgängig geteilten und subordinierten Streicher (selbst die Kontrabässe sind geteilt, jedoch nicht gedämpft) im Pianissimo

¹³¹ Analog verfährt Reger in der Parallelstelle Takt 202ff. („wir beten zu dir und weinen“).

¹³² *Wellesz 1*, S. 64.

¹³³ Dass Reger damit gerade in späteren Werken das Englischhorn bereitwilliger in sein Orchester integrierte, könnte auch dem Beispiel Debussys zu verdanken sein, der dieses Instrument reichlich verwendete und auf dessen Werke Reger spätestens in seiner Meininger Zeit aufmerksam geworden war (vgl. Kapitel III.4.3).

¹³⁴ Wenig später liegt der Fall umgekehrt: In Takt 21ff. tönt das Englischhorn (*p*) die erste Klarinette (*f*); in T. 43ff. ist diese Verbindung *ppp* zu *p* abgestuft. Im Unterschied zum Englischhorn ist die Klarinette in diesem Satz auch solistisch eingesetzt.

¹³⁵ In Opus 108 Bassklarinetten.

einen weichen Klangteppich weben, dessen Konturen durch rhythmische Versetzungen,¹³⁷ Überlagerungen¹³⁸ und die Mischung von Liegetönen mit gebundenen und tremolierten Führungen verschwimmen, und die erste Klarinette dagegen (dann mit hinzutretender zweiter Klarinette in der Unteroktave) die Textworte koloriert: „Liegt nun so still die weite Welt, die Nacht geht schwebend durch das Feld, der Mond lugt durch die Bäume.“ Susanne Popp beschreibt die zeitgenössische Lyrik, die Regers Vertonungen meist zugrunde liegt, folgendermaßen: Die „introvertierten Gedichte betonen durch extreme Stilisierung ihre Entfernung von der Wirklichkeit. [...] Kaum greift das lyrische Ich handelnd ins Geschehen; das zentrale Bild des Traums als Inbegriff einer schönen Kunstwelt trägt die Wehmut der Unerreichbarkeit und ewiger Sehnsucht in sich.“¹³⁹ Wehmut und Sehnsucht sind Stimmungen, die auch der Oboe überzeugend zu Gebote stehen, doch die Distanzierung von direkter, personalisierter Emotion, auch von gegenständlichen Schilderungen findet ein Stück weit ihren Niederschlag in der Verwendung der Klarinette, deren Individualität im Vergleich zugunsten einer Aufgehobenheit im Gesamtsatz zurückgenommen scheint. Ganz deutlich wird dieser Unterschied im Lied *Glück* op. 76 Nr. 16. Die Klarinette folgt den Textworten „Das machte dein stiller, keuscher Blick“; gut hätte diese Aufgabe auch der Oboe zufallen können, die häufig mit dem Adjektiv „keusch“ in Verbindung gebracht wird, doch wurde sie aufgespart, um dann die Textworte „nun hab’ ich dich herzlich lieb“ klanglich auszudrücken. Wohingegen die etwas floskelhafte, schwächere Zeile „In meiner Seele ein Leuchten blieb“ nicht nur wegen der angesprochenen Lichtwirkung wieder der Klarinette zugewiesen ist. Somit wäre anzunehmen, dass die Klarinette zu einem führenden Instrument immer dort wird, wo es darum geht, träumerische, verklärte Stimmungen, aber auch lichtvolle Klänge hervorzubringen, weniger aber intensive Emotion.

Den lyrischen Qualitäten der Klarinette steht im Kontrast ihre Eignung für groteske oder scherzhafte Wirkungen gegenüber, die Reger ebenfalls nutzt.¹⁴⁰ Reger macht hiervon vor allem in den sehr charakteristischen und gegensätzlichen Sätzen seiner Sonaten Gebrauch; im Orchester teilen sich die Klarinetten derlei Aufgaben gerne mit den Hörnern,¹⁴¹ aber auch mit

¹³⁶ Vgl. etwa *Toteninsel*, Takte 61ff. oder *Symphonischer Prolog*, Takte 7–10.

¹³⁷ Die Violinen meiden die Zählzeiten.

¹³⁸ Erste Celli triolisch gegen die Violinen.

¹³⁹ Susanne Popp, Booklettext zur CD-Produktion *Blick in die Lieder. Reger vocal V*, Carus-Verlag, Stuttgart 2006, S. 3.

¹⁴⁰ In der Literatur ist eher auf groteske, dämonische aber auch pöbelhafte oder karikierende Charakteristika als auf „lustige“ Konnotationen verwiesen (vgl. *Reuter*, S. 186f.). Prägend dürfte zumal zu Regers Zeit hingegen sicher auch der charakteristische Gebrauch insbesondere der hohen Klarinette (aber nicht nur) in Richard Strauss’ *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 gewesen sein.

¹⁴¹ Man vergleiche etwa die vierte Variation aus Opus 100.

Fagotten oder Flöten. Humor und Heiterkeit lassen sich mit der Klarinette verbinden – in Opus 100 etwa schon in der Themenexposition (s.o.) oder durch die umgekehrte Schichtung der Oboen und Klarinetten in der siebten Variation, einer Tarantella.

Während Richard Strauss und Gustav Mahler, aber auch Arnold Schönberg die Klarinettenfamilie gewissermaßen zur Hauptgruppe unter den Holzbläsern gemacht haben, erweitert Reger diese nur im Einzelfall. Mehr noch als die übrigen Holzbläser bleiben die Klarinetten zumeist in der Zweizahl. Hohe Klarinetten, Bassethorn oder gar Kontrabassklarinetten sucht man im ganzen Œuvre vergebens.¹⁴² Selbst die seit Wagner und Liszt als ausdrucksvolles Kantilenen-Instrument etablierte Bassklarinetten war nur im Symphoniefragment von 1902 vorgesehen und kam schließlich zweimal, nämlich in den Opera 71 und 108, aufgrund einer intendierten Annäherung an die neudeutsche Tradition zum Einsatz – im *Gesang der Verklärten* wohl auch aus systematischen Erwägungen und nicht unbedingt wegen bestimmter Wirkungen.¹⁴³ Ihre Qualitäten für die Melodieführung hat Reger vermutlich ihres eigentümlich hohlen Klanges wegen nicht geschätzt. Er verwendet sie dagegen zur Verstärkung entweder der Bässe oder der übrigen Klarinetten; auch findet sie sich in der Mittellage bei den Bratschen, was Regers Verlegenheit, ihr in seinem Orchester eine spezifische und notwendige Aufgabe anzuweisen, widerspiegelt – denn in der tiefen Mittellage steht ja ohnehin die Klarinette als etabliertes Instrument zur Verfügung.

Die Zurückhaltung hinsichtlich Erweiterungen der Klarinetten steht auch scheinbar damit im Widerspruch, dass Reger mit den drei Sonaten der Opera 49 Nr. 1 und 2 und 107 sowie dem *Quintett A-dur* op. 146 mehrere Kammermusikwerke vorgelegt hat, die aus dem Repertoire dieses Instruments nicht wegzudenken sind.¹⁴⁴ Doch ist der Grund für die Bevorzugung in der Kammermusik vermutlich der gleiche wie für die Zurückhaltung bei orchestra-

¹⁴² Die hohen Klarinetten mied Reger ihres schärferen Klanges wegen, nicht aus praktischen Erwägungen. In seiner Aufführungspartitur der Schubert'schen Ballettmusik zu *Rosamunde* notierte er als Frage an die Fachvertreter: „könnten da statt C Klarinetten nicht B Clarinetten spielen?“ (Meininger Museen, Inventar-Nr. XI-1 4642 / V N 1128).

¹⁴³ Nur an vereinzelten Stellen tritt die Bassklarinetten überhaupt und nicht solistisch, sondern etwa als Stütze des Chorbasses in Erscheinung. Meist ergänzt sie die Klarinetten. Reger verzichtet auf die Bassklarinetten in den weiteren groß besetzten chorsymphonischen Werken wie dem *Requiem*.

¹⁴⁴ Jost Michaels meint, die Entwicklungsgeschichte der Klarinettensonate führe „über die Werke von Weber, Schumann und Brahms schließlich in den Klarinettensonaten von Max Reger zu einer besonderen Kulmination und zugleich auch zu einem Endpunkt, weil bei ihm zusätzlich auch noch die Eigenheiten seines persönlichen Stils den Gesetzen und Notwendigkeiten dieser so empfindlichen instrumentalen Verbindung überaus glücklich entsprachen.“ (*Die kompositorische Entwicklung von Max Reger. Dargelegt an einem Vergleich zwischen seinen Klarinettensonaten op. 49, Nr. 1 und op. 107*, in S. Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*, Wiesbaden 1993 [= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 10], S 127.)

len Konzeptionen.¹⁴⁵ Sie dürfte weniger auf einer besonderen Vorliebe gründen als v. a. auf der hohen Funktionalität und klanglichen Modulierbarkeit des Instruments. Umgekehrt spielt die Oboe, offenkundig eines der Lieblingsinstrumente Regers im Orchester, in der Kammermusik keine Rolle. Tatsächlich äußerte Reger noch in Bezug auf die *Klarinettensonate B-dur* op. 107 Bedenken, dass „der Klangcharakter des Blasinstrumentes [...] ermüdet“, wenn das „gar lichte[...], freundliche[...] Werk“ nicht kurz gehalten würde.¹⁴⁶ Der eigentliche Grund dafür, dass die Klarinette als einziges Blasinstrument mit eigenen Werken bedacht wurde, ist vermutlich vorab ein praktischer: Ihre Vielseitigkeit und universelle Einsetzbarkeit ermöglicht es, größere Zusammenhänge zu gestalten. Die Klarinette verfügt über einen den Streichern vergleichbaren Ambitus, sie ist in allen Lagen gut zu verwenden, d.h. beweglich und dynamisch ausgesprochen flexibel, und der bei mäßiger Lautstärke sowie in der mittleren Lage gut verschmelzende Charakter lässt verschiedenste Kombinationen zu. Dies macht Ergänzungen der Klarinetten im Orchester aber gerade unnötig. An den eigentümlichen Farben der hohen oder tiefen Klarinettentypen war Reger ohnehin nicht interessiert, ebenso wie er den schärferen Randbereich des Instruments eher zurückhaltend ansteuerte.

Im Orchester erfüllt die Klarinette häufig auch begleitende Aufgaben, denn innerhalb der Holzbläser hat sie eine ähnliche Funktion wie die Bratsche bei den Streichern; vor allem ist sie (im Verein mit den Hörnern) für die orgelartige Sättigung des Holzbläserklanges direkt verantwortlich. Gemeinsam mit Hörnern und Bratschen sind also die Klarinetten die prädestinierten Vertreter der Mittelstimmen. Darauf ist ihr Gebrauch eingestellt; sie bewegt sich deshalb meist in mittlerer, auch tiefer Lage. Sowohl in der Kammermusik wie im Orchester ist die höchste Lage weitgehend gemieden; selten steigt die Klarinette bis d^3 , kaum bis e^3 und jedenfalls nicht darüber hinaus (dabei ist sie selbst in klassischen Werken bisweilen höher geführt). Im akkordischen oder akkordfigurativen Satz agiert sie oft im Block mit den Fagotten oder Hörnern, die sie unterstützt,¹⁴⁷ doch sind Verbindungen mit den hohen Bläsern ebenso üblich wie mit den verschiedenen Streichern (ausnahmsweise sogar den Kontrabässen); insbesondere ist eine unisono-Führung mit den Bratschen sehr typisch. An rasanten Stellen macht sie ihre Geläufigkeit zu einem idealen Partner der Streicher.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Im Ganzen finden sich in Regers Werk drei Sonaten für Klarinette, vier für Cello und neun für Violine und Klavier.

¹⁴⁶ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 28. 12. 1908, *Peters-Briefe*, S. 276.

¹⁴⁷ Zur Not sogar ersetzt, vgl. *Meine Liebe ist grün* RWV Brahms-B3, Takt 9.

¹⁴⁸ Vgl. etwa im dritten Satz des *Violinkonzerts* op. 101 ab Takt 163 das Laufwerk der Violinen, Bratschen und Klarinetten im Terz-/Oktav-Abstand mit den die Hauptnoten markierenden Oboen und Fagotten (mit erstem Hörnerpaar bzw. Streicherbässen).

Im glanzvollen Orchestertotal der Schlusssteigerungen oder anderer Höhepunkte ändert sich die Zuordnung innerhalb der Holzbläser. Die Klarinetten verlassen dann die Mittel- lage und gehen in den Sopran (auch als Achtfuß der oktavierenden Flöten), wohingegen die Oboen die Altstimme übernehmen. Während die Oboe in ihrem oberen Tonraum leise und gepresst klingt, ist die Klarinette im oberen Sopranbereich in der Lage, besonders hell und durchdringend zu strahlen. Im Gegensatz zu „der in der Höhe unbrauchbaren Oboe und der im Forte ganz charakterlosen Flöte“¹⁴⁹ behauptet sie sich hier. Deutlich gibt diese im Forte geänderten Bezugsverhältnisse das Ende des ersten Teils des *100. Psalms* op. 106 wieder. In Takt 148f. findet sich folgende Situation: Der Chor hält für etwa anderthalb Takte einen hohen Terzklang im dreifachem Forte ($g^2/es^2/g^1/es^1$). Unterstützt werden die Singstimmen im Orchester (außer von der Orgel) von den Flöten (g^3) und der ersten Klarinette (dis^3) in der Oberoktave, den Sopranen stehen zweite Klarinette und erste Trompete zur Seite (g^2), dem Alt die zweite Trompete (es^2), den Tenören gesellt sich erst die Posaune 1 hinzu (g^1), einen halben Takt später auch die Hörner (mit Unteroktave g), während beide Oboen mit der zweiten Posaune die Bässe kräftigen (es^1). Auffallend ist die enorme Lücke in den Holzbläsern, doch ist so eine maximale Kraftentfaltung erzielt. Interessant sind auch die letzten Schläge in Takt 152, in denen der Chor mit Orgel, Bässen und (fast) allen Bläsern den Schlussakkord erreicht. Die hohen Streicher figurieren und die Klarinetten und Trompeten intonieren in Terzen und Oktaven das instrumentale Hauptmotiv des Satzes. Eine solche Verwendung von Trompeten und Klarinetten in direkten Parallelen ist durchdringend und schärft den Klang erheblich. Bezeichnenderweise ist der, ansonsten ganz ähnliche, Schluss des gesamten Werks im Orchestersatz modifiziert.¹⁵⁰

FLÖTEN

Gegenüber Oboe und Klarinette tritt die Flöte als bedeutsame Solofarbe bei Reger zurück. Egon Wellesz meint, es habe in „den deutschen Partituren [...] das romantische Vorurteil gegenüber der Flöte lange hindernd nachgewirkt“¹⁵¹. Im klassischen Gebrauch oktavierend die Flöten häufig die Violinen, v. a. aber die Harmoniemusik, und natürlich ist die Flöte in dieser Weise auch in Regers Orchester anzutreffen. Dennoch blieben die Flöten als Gruppe keineswegs das Stiefkind in Regers Bläsersatz, als das Mark-Andreas Schlingensiepen die zweite Flöte in der *Serenade* WoO I/9 von 1904 beschreibt (s. o.). Ab Opus 95 ist die Flöte

¹⁴⁹ Richard Strauss, *Berlioz-Strauss*, S. 221.

¹⁵⁰ Die Hörner stützen die Klarinetten hier in der Unteroktave, die Trompeten vermitteln durch Hörnerquinten und die Streicher halten die hohe Lage.

auch zu solistischen Aufgaben herangezogen, allerdings bleibt sie als Soloinstrument auf zarte, meist heitere oder pastorale Stellen beschränkt. Eine entsprechende Rolle spielt sie, immerhin im Unterschied zur Oboe, auch in Regers Kammermusik.¹⁵²

Bezeichnend ist, dass Reger die Flöten fast ausschließlich in mittlerer und hoher Lage führt und diese nur unwesentlich überschreitet. Üblicherweise nutzt Reger die Flöten in einem Bereich etwa von g^1 bis g^3 . Über diese Höhe hinaus lässt er sie nur im Forte oder Fortissimo steigen.¹⁵³ Hector Berlioz – selbst Flötist – hat vor einer dauernden Beschäftigung der Flöten in der Höhe gewarnt: „Im allgemeinen verwenden die neueren Komponisten die Flöten zu beharrlich in der Höhe [...]. Daraus folgt, dass sie vorherrschen, statt mit dem Gesamtklange des Orchesters zu verschmelzen, und dass die Instrumentation durch sie eine mehr scharfe und harte als harmonische Klangfarbe erhält.“¹⁵⁴ Nur vereinzelt erreicht die Flöte bei Reger als Spitzenton im symphonischen Tutti auch c^4 und steigt damit in ihre scharfe höchste Lage (ohne diese auszureizen).¹⁵⁵

Mehr noch als die Zurückhaltung bei der höchsten Lage fällt das Meiden der tiefen Töne auf. Adolf Bernhard Marx und Hugo Riemann, auf die sich zunächst Regers Kenntnisse stützten, attestieren dem tiefen Register eine geringe Schallkraft, es klänge „dumpf“ und „hohl“ bzw. „matt“.¹⁵⁶ In der *Serenade* op. 95 hält Reger an g^1 als Untergrenze selbst der zweiten Flöte fest;¹⁵⁷ ähnlich verhält es sich in der *Lustspielouvertüre* op. 120 sowie in den Ecksätzen des *Konzerts im alten Stil* op. 123 (dort selbst dritte Flöte in mittlerer und hoher Lage), wobei hier für die Beschränkung auch der intendierte Stil maßgeblich gewesen sein dürfte. Unterhalb von d^1 hat Reger die Flöten auch ansonsten nicht eingesetzt.¹⁵⁸ Gleichwohl

¹⁵¹ Wellesz 1, S. 49.

¹⁵² Zu nennen sind die beiden *Serenaden* für Flöte, Violine und Bratsche Opera 77a und 141a, daneben einige Sätze für Flöte und Klavier (WoO II/14, Opus 103a Nr. 4–6).

In den *Serenaden* opp. 77a und 141a gibt sich die Flöte in der Oberstimme zwar im gleichen Maße agil wie die Violine als zweite Stimme. Beide Werke sind aber ohnehin in bewusstem Gegensatz zu den avancierteren Kammermusikwerken Regers gehalten. Er charakterisierte sie als „etwas allerleichtestes, einfachstes“ (Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 22. 4. 1904, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1*, S. 309), als „urputzige Dinge, ganz à la Mozart, fidel mit viel Witz u. Behagen!“ (Brief Regers an Straube, 20. 7. 1905, *Straube-Briefe*, S. 92). Sie sind auch technisch für die Spieler leicht – dies gilt in gleichem Maße für die Streicher; alle bewegen sich in guter, unangestrenzter Lage: Violine in Sopranlage (bis etwa e^3 , kaum über dritte/vierte Position hinaus), Flöte etwas darüber (bis maximal h^3).

¹⁵³ Andernfalls verlassen die Flöten die ersten Violinen an Superoktav-Stellen eben etwa ab a^3 .

¹⁵⁴ Hector Berlioz, *Berlioz-Strauss*, S. 250.

¹⁵⁵ So etwa im *100. Psalm*, Teil 1, Takt 23 c^4 *fff*; mehrfach findet sich in diesem Werk auch h^3 (Takte 60 und 101; außerdem im zweiten Teil des *Psalms*), jedoch stets *f* bzw. *ff*.

¹⁵⁶ Vgl. Reuter, S. 49f.

¹⁵⁷ Nur ausnahmsweise ist dieser Ambitus unterschritten.

¹⁵⁸ Berlioz hatte, da „noch nicht alle Flötisten an ihren Instrumenten die nötige Vorrichtung“ hätten, 1844 geraten, c^1 und cis^1 „für das Orchester nicht zu gebrauchen“; Strauss notierte 1904 hierzu, diese Einschränkung gelte nicht mehr (*Berlioz-Strauss*, S. 243). Regers Forderungen sind in dieser Hinsicht also

hat er in den Werken der Leipziger und der Meininger Zeit in ruhigen, ausdrucksvollen Partien die expressive tiefe Lage auch bewusst genutzt. Er setzt sie dort selten und zu besonderen Wirkungen ein; in der *Toteninsel* aus Opus 128 findet sich ein solches Beispiel: In Takt 4 erzeugen die beiden unteren Flöten (*pp*) auf *es¹* und *g¹* als Oberoktaven der rhythmisierten, liegenden Hörner 2 und 4 (*ppp* und gedämpft) einen *di lontano*-Effekt, der hier nicht zuerst auf räumliche Entfernung, sondern auf das Hinübergleiten in eine andere Welt abzielt. Nach eigener Einschätzung hat sich Reger gerade mit Opus 128 auf nur einen Schritt Abstand den programmusikalischen Konzeptionen seiner Zeitgenossen um Richard Strauss genähert (vgl. Kapitel III.4.2). Dies schlägt sich auch in der Orchesterbehandlung nieder.¹⁵⁹

In den Partituren ab Opus 123 (zuvor nur in den groß besetzten Opera 71 und 108), sind meist drei Flöten gefordert. Diese Besetzungsvariante mag im Einzelfall gesondert motiviert sein;¹⁶⁰ grundsätzlich lassen sich zwei Gründe für diese Vermehrung der Flöten feststellen: Zum einen bedeutet die dritte Flöte eine Verstärkung, insofern im Tutti nicht selten zwei der drei Flöten parallel geführt sind. Zum andern aber deutet die Dreizahl auf die sowohl von Oboen wie von Klarinetten unterschiedene Rolle der Flöten, denn sie werden durch die Erweiterung um ein drittes Instrument als Gruppe akkordfähig und unabhängiger von den übrigen Holzbläsern. Dies hängt direkt mit ihrem weichen, in der Konkurrenz weniger durchsetzungsfähigen Timbre zusammen. In Kapitel II.3 ist dargestellt, dass Reger häufig einen Satz mit etlichen Ornamentstimmen entwickelt, die teilweise die Hauptstimmen kreuzen oder sogar gezielt umspielen. Dazu bedarf es eines Instrumentariums, das dabei die Klarheit der musikalischen Gedankenführung nicht beeinträchtigt. Innerhalb der Streicher sind in dieser Weise die sordinierten Stimmen verwendbar, im Bläserbereich bieten sich v. a. die Flöten an (außerdem ist die Harfe als Instrument zu nennen, das im Tutti per se zurücktritt). Deshalb sind die Flöten häufig zur Akkordfähigkeit ausgebildet und als separate Gruppe etabliert.

Gleichwohl kombiniert Reger die Flöten natürlich meist mit anderen Holzbläsern. Mit den Klarinetten verbinden sie sich etwa in verklärten Partien zu geschmeidigen und leuchtenden Klängen. Mit den Oboen insbesondere (aber nicht nur) in Werken mit historisierendem

durchaus antiquiert, doch benötigte er die tiefsten Töne offenbar nicht (gar einen *h*-Fuß hätte er überdies wohl auch wegen der verschlechterten Ansprache vermieden).

¹⁵⁹ Im *Geigenden Eremiten* desselben Opus überlagert – als weiteres Beispiel – die zweite Flöte die synkopischen Bindungen der sordinierten Bratschen im Einklang und sinkt dabei bis *e¹* herab (*ppp* und Decrescendo), was den Klang der gedämpften Streicher zusätzlich verschleiert.

¹⁶⁰ In Opus 123 ist sie das Ergebnis einer historisierenden Besetzung, die auf die Klarinetten verzichtet. In den *Mozart-Variationen* könnte die dreifache Besetzung der Flöten auch als Reminiszenz daran gedeutet werden, dass Mozart selbst die Flöte exponiert bedacht hat bzw. dass sie allgemein als eines der Vorzugsinstrumente des empfindsamen Stils gelten kann. In anderen Werken mag hingegen Claude Debussys impressionistische Orchesterfärbung Einfluss gehabt haben.

bzw. klassischem Gepräge. Ihrer Zartheit wegen bietet sich überdies ein Zusammengehen mit sordinierten Streichern an. Insbesondere kombiniert Reger Flöten mit der Harfe, v. a. mit deren Flageoletttönen, die die obertonarme Leuchtfähigkeit der Flöten teilen; in dieser Verbindung sind sie bereits in der *Sinfonietta A-dur* op. 90 zu finden (inklusive sordinierter Violinen).¹⁶¹ Ein schönes und typisches Beispiel für eine zarte Farbmischung, in der die Flöten dominieren, bietet der zweite Satz des *Konzerts im alten Stil* op. 123 (T. 10–12): Der dreistimmige Flötensatz ist hier ergänzt durch Liegetöne der zweiten Geige (wo möglich Flageolett); die sich im unteren Bereich der mittleren Lage bewegende dritte Flöte ist in den Bratschen gestützt.

Gelegentlich bringt Reger auch eine kleine Flöte zum Einsatz, jedoch nicht als charakteristische Einzelfarbe. Vielmehr tritt sie im Tutti als Klangkrone auf und keineswegs etwa in vom übrigen Orchester weit entfernter Lage oder umgekehrt in tiefen Lagen und leise. Reger dient sie allein der Verstärkung der höchsten Lage (häufig bis e^4 , auch darüber hinaus; im Einzelfall bis a^4), wobei er sie ihres sehr speziellen, durchdringenden Tones wegen nur auf den dynamischen Höhepunkten einsetzt.

FAGOTTE

Die Fagotte sind in Regers Partituren über weite Strecken im Einsatz. Insbesondere das zweite, häufig auch das erste Fagott fungiert neben den Kontrabässen als universale Bassstimme. Die markante Ansprache und die gute Verschmelzungsfähigkeit in tiefer Lage machen das Fagott zum idealen Instrument, um der Bassführung Fülle und Kontur zu verleihen. Dennoch war diese Funktionszuweisung für Reger nicht von Beginn an selbstverständlich. Seine frühen Werke zeigen das Fagott noch im Holzbläsersatz verankert (vgl. Kapitel III.1). Karl Hasse warnte er später vor einer Parallelführung mit Klarinetten und Flöten in doppelten Oktaven („so ‚verschmieren‘ Ihnen die Fagotte den Klang; die Fagotte hängen sich nur ‚ungeschickt‘ dran“¹⁶²). Die Rolle als so zentrales Bassinstrument vermied Reger vermutlich auch deshalb lange Zeit, da er – vom romantischen Orgelklang geprägt – weicher ansprechende Stimmen im Blick hatte.¹⁶³ Dem Fagottklang als solches stand er reserviert gegenüber und

¹⁶¹ Der Anstoß für diesen Gebrauch könnte in Hugo Wolfs *Christnacht* auszumachen sein, deren Erstausgabe Reger 1903 für seine Verleger Lauterbach & Kuhn verantwortete (vgl. Alexander Becker, *Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs*, Magisterarbeit (Karlsruhe 1998), Typoskript, S. 97ff.); auch dort erzeugen hohe Holzbläser und Harfen-Flageoletts eine anheimelnde, etwas süßliche Atmosphäre, die Reger in langsamen Sätzen mitunter anstrebt.

¹⁶² Brief Regers an Karl Hasse, 4. 5. 1913, *Arbeitsbriefe* 2, S. 186.

¹⁶³ Für seine praktischen Einrichtungen Bachscher Kantaten baute er deshalb noch 1902 auf die Orgel als alleiniges Continuo-Instrument und verzichtete auf Celli, Fagotte und Kontrabässe (vgl. Kapitel II.5.4, *Orgel*).

spottete etwa: „Sollte jedoch Herr Grunsky hie und da unanständige Gedanken [...] im Scherzo der *Sinfonietta*] finden, so mag er wohl Recht haben – besonders wenn tiefe Fagotttriller dastehen!“¹⁶⁴ Insbesondere hielt er es für einen Fehler, die Fagotte in der Mittellage ungedeckt zu führen („nun blasen die Fagotte los, u. es gibt ein entsetzliches ‚Geknorkse‘“¹⁶⁵). Ein empfundenen Makel, den er als Dirigent Brahms'scher Werke beispielsweise durch parallel geführte Hörner behob, wie eine Retusche zu Beginn des ersten Satzes der II. Symphonie illustriert. Bemerkenswert ist hier aber auch, dass Reger die Fagotte nicht ersetzt, sondern die Hörner additiv hinzutreten lässt (Abbildung siehe *Reger-Studien* 7, S. 473).¹⁶⁶

In Regers Partituren schwankt das erste Fagott zwischen Mittel- und Unterstimme, denn die Alternativen im Übergangsbereich zwischen tiefen und hohen Bläsern sind begrenzt, und als gänzlich unproblematisch darf aus Regers Sicht wohl nur das Horn gelten. Dennoch ergänzte Reger nicht nur in frühen Werken bisweilen nach klassischem Gebrauch die Hörner durch Fagotte,¹⁶⁷ sondern in späteren Sätzen auch an Stellen, an denen andere Mittel nicht zur Verfügung standen.¹⁶⁸ In der Regel aber vermeidet er dies.

Während noch in der *Sinfonietta* an Forte-Stellen das erste Fagott mitunter mit den Celli und das zweite Fagott in der Lage der Bässe geführt ist, um eine klangliche Verbindung herzustellen, warb Reger später für einen unisono-Einsatz als Bassinstrumente: „Ferner: wenn Sie die Celli und Bässe durch Fagotte verstärken, so lassen Sie beide Fagotte à 2 mit den Celli gehen; dadurch wird die Stelle viel eindringlicher, als wenn die Fagotte in Oktaven gehen.“¹⁶⁹ Vielmehr ist dann das Zusammenziehen der zunächst getrennten Fagotte als Mittel der Steige-

Geht man jedoch von seiner geübten Instrumentationspraxis aus, so scheint er seine Haltung in diesem Punkt aus Überzeugung geändert zu haben: In seinen späteren praktischen Ausgaben von Orchesterwerken Johann Sebastian Bachs achtete er auf die grundsätzliche Beibehaltung der Oktavführung in den Kontrabässen und die Teilnahme des Fagotts an der Continuo-Begleitung auch an Solostellen.

¹⁶⁴ Brief Regers an Philipp Wolfrum, 5. 9. 1905; *Arbeitsbriefe* 2, S. 128f.

Auch soll er geäußert haben, man müsse hoffen, dass die Fagottisten alle zu hörenden Klänge auf ihrem Instrument erzeugten (berichtet von Hermann Nebe in H. Kühner [Hrsg.], *Neues Max Reger-Brevier*, Basel 1948, S. 56).

¹⁶⁵ Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 7. 1. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 92.

¹⁶⁶ Die Stelle ist in der Reger-Literatur mehrfach angesprochen. Hugo Holle kommt zu dem Ergebnis, für Reger habe „sich der edle Klang der Hörner mit dem düftigeren trockeneren der Fagotte nicht verschmelzen“ wollen (*Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms*, in G. Bosse [Hrsg.], *Almanach der Dt. Musikbücherei auf das Jahr 1924/1925*, Regensburg 1924, S. 154); vgl. auch Fritz Busch, *Der Dirigent*, Zürich 1961, S. 114, Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziermesser...“: *Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers*, in *Reger-Studien* 7, sowie Sven Marco Kraemer, *Die Retuschen Max Regers in den Meininger Dirigierpartituren der Brahms-Symphonien*, Magisterarbeit (Mainz 2011), S. 102–104.

¹⁶⁷ Vgl. *Vorspiel. In der Mainacht* aus *Castra vetera* WoO V/2, wo zweites Fagott und Kontrafagott die Hörner nach der Tiefe ergänzen – was in späteren Instrumentierungen eher den Celli zukommt.

¹⁶⁸ Vgl. die Orchestrierung des Liedes *Eros* von Edvard Grieg, in der das Blech nun eben nicht vollständig ausgebildet ist.

¹⁶⁹ Brief Regers an Karl Hasse, 4. 5. 1913, *Arbeitsbriefe* 2, S. 186.

rung in Crescendo-Verläufen zu beobachten (z. T. auch schon in der *Sinfonietta*). In den Retuschen der Brahms-Partituren stellen unisono-Führungen der Fagotte einen Großteil der Eingriffe dar.¹⁷⁰

In groß besetzten Werken nutzt Reger dagegen mitunter das Kontrafagott als Sechzehnfuß-Instrument. Vor allem dient es ihm zur wirkungsvollen klanglichen Verstärkung, denn das Kontrafagott klingt (selbst ohne Achtfuß-Kopplung) auch in der Tiefe klar und markant. Im Einzelfall bedient sich Reger auch seiner unnachahmlichen Tiefe für besondere Wirkungen.¹⁷¹ Doch in der Regel tritt es eher an dynamischen Höhepunkten hinzu. Eine ähnliche Geläufigkeit wie von den Fagotten erwartete Reger vom Kontrafagott dabei nicht; auch ein Einsatz als Achtfuß-Instrument erschien ihm unangemessen.¹⁷²

¹⁷⁰ Vgl. Kraemer, wie Anm. 166, S. 96f. und 144ff.

¹⁷¹ Vgl. *Hiller-Variationen*, zweite Variation, Takt 108ff.: Das Kontrafagott liegt im *ppp* mit *B*₂ zwei Oktaven unter den Celli und Fagott 2 und immerhin noch eine Oktave unter den Kontrabässen.

¹⁷² Bereits in einem Brief an Adalbert Lindner vom 30. 8. 1889 merkt er verwundert an, Beethoven führe das Kontrafagott bis klingend *g* – „eine riesige Höhe“ (*Der junge Reger*, S. 57).

II.5.3 BLECHBLÄSER

Stärker noch als im Bereich der Holzbläser hielt Reger bezüglich der Blechblasinstrumente an tradierten Zusammenstellungen fest. Es ist anzunehmen, dass diese für ihn einer besonderen Legitimation durch die klassische Musiktradition bedurften – einer Legitimation, die das Instrumentarium den Niederungen der Unterhaltungsmusik entzog. Das folgende Zitat ist in Teilen schon mehrfach in den vorigen Kapiteln angeklungen; es datiert mit 1891 sehr früh und ist mit einer Radikalität formuliert, die Reger als schaffender Künstler schließlich als zu eng empfinden musste. Den Ausgangspunkt, von dem aus er den Gebrauch der Blechinstrumente für sich definierte, zeigt es aber in aller Deutlichkeit:

„Die gemeinen Cornets, Tuben! Tuben gehören mal nicht ins Symphonie Orchester! Warum erdrückt man alle Instrumentale Farbe durch wahnsinniges Blech! [...] Ja das läugne ich z.B. gar nicht daß Beethoven manches in den Hörnern & Trompeten anders geschrieben hätte, wenn er unsere Ventilinstrumente gehabt hätte! [...] – aber daß man das Blech zum Herrscher des Orchesters macht! Nein! Da soll man lieber sogleich Militärmusik nehmen! Die können noch „fester“ blasen! Ich bin absolut nicht dagegen daß unser modernes Orchester 4 Hörner 2 Trompeten & 3 Posaunen im Symphoniesatz eigentlich haben soll wenn nicht z.B. irgend andere Ideen zu Grunde liegen! Natürlich kann man auch weniger nehmen[.] Brahms hat sein Orchester so. Brahms ist die große Walhalla die wir heut haben!“¹⁷³

An der Ablehnung von Kornetten und Bügelhorn-Instrumenten hielt Reger – mit Ausnahme der Basstuba (s.u.) – auch später fest.¹⁷⁴ In der Einschätzung des Kornetts, das in romanischen Ländern im 19. Jahrhundert durchaus im Sinfonieorchester anzutreffen war, entspricht seine Haltung auch der Wagner-Strauss-Tradition. Den Grund hierfür nennt Hector Berlioz, wenn er bemerkt, das Kornett sei zwar „sehr gebräuchlich, [jedoch] namentlich in einer gewissen Sphäre, wo Erhabenheit und Reinheit des Stils nicht als wesentliche Eigenschaften gelten“¹⁷⁵ – eine Sphäre, die Reger um jeden Preis meiden mochte. Die „gemeinen Cornetts, Tuben“ gehören in dieser Vorstellung untrennbar der Bierzelt- und Militärmusik an und sind für die Ausführung künstlerischer Musik für Reger nicht denkbar.

Die Bemerkung, auch Beethoven hätte sich vermutlich die erweiterten Möglichkeiten der modernen Ventilinstrumente zunutze gemacht, deutet schon an, dass Reger Hörner und

¹⁷³ Brief Regers an Adalbert Lindner, 20. 7. 1891, *Der junge Reger*, S. 106f.; s. Kapitel II.1 und II.4.

¹⁷⁴ Immerhin hätten diese seinem Streben nach Mischklängen durchaus entgegenkommen können.

¹⁷⁵ *Berlioz-Strauss*, S. 318.

Trompeten nicht auf das Halten von Harmonietönen reduzieren mochte, sondern sie wie alle anderen Instrumente auch in seinem Orchester als im Grundsatz diatonisch und eigenständig zu führende Stimmen ansah. Doch musste er der Gefahr, „alle instrumentale Farbe durch wahnsinniges Blech zu erdrücken“, begegnen, die schon immer Posaunen für Schlusssätze oder besondere Wirkungen reserviert hatte und bei Reger nun eben auch die Beschäftigung der Trompeten einschränken musste. Das ebenfalls klangstarke, durch seine konische Bohrung aber weichere und verschmelzungsfähigere Horn lässt sich dagegen in den übrigen Orchestersatz gut einbinden und es bildet in Regers Partituren im Verein mit den Streichern deshalb – auch wegen seiner Lage – gleichermaßen häufig dessen Rückgrat, wie es als Mittler zwischen den Orchestergruppen fungiert.

Entsprechend setzt Reger die Gruppe der Blechblasinstrumente selten als geschlossene, als das Orchester dann führende Gruppe ein, wie das besonders bei Bruckner und allgemein in der symphonischen Musik der Zeit zu beobachten ist; eher teilt er deren Kräfte auf. Insbesondere das große, hymnische Blech-Unisono findet sich bei Reger überhaupt nicht – außer im Nebenorchester, dem aber „irgend andere Ideen zu Grunde liegen“, wie Reger im erwähnten Zitat selbst einschränkt. Hörner und Trompeten sind fast stets in den Orchesterklang integriert. Wenn Reger ein oder zwei Hauptstimmen bei vollem Orchester besonders herausstellt, ist es eher so, dass gerade die Blechbläser auch Neben- und Füllstimmen übernehmen, denn „dass Trompeten solo Melodie und alles zu machen haben; das ist sehr gefährlich; so was geht nur dann, wenn die Streicher das Blech ordentlich decken d.h. den Klang ‚nobilisieren‘.“¹⁷⁶ Demzufolge werden Holzbläser und Streicher stärker exponiert oder halten bei Unisonoführungen durch die Register gemeinsam dem aufgefächerteren Blech die Waage.

Als Beispiel mag eine Stelle aus dem *Symphonischen Prolog* op. 108 dienen (vgl. Takte 7–10), mithin aus einem Werk, in dem am ehesten eine Anlehnung an eine „neudeutsche“ Schreibweise zu erwarten ist. Das Motto ist hier über fünf Oktaven parallel geführt von Flöten, Oboen, Klarinetten mit Bassklarinetten, Fagotten mit Kontrafagott, Horn 1, Posaunen mit Tuba und von allen Streichern; Horn 3 ist an diese Führung angelehnt, während die kleine Flöte, deren Hang zum Ordinären gefährlich scheint, dabei nur auf dem dynamischen Höhepunkt Verwendung findet.¹⁷⁷ Alle Orchestergruppen wirken also zusammen, wobei die Blechinstrumente deutlich in der Minderzahl und auf die mittleren und tiefen Bereiche beschränkt sind. Jede Lage ist mehrfach gedeckt mit Ausnahme der kleinen Oktave in der Mitte, die aus-

¹⁷⁶ Brief Regers an Karl Hasse, 4. 5. 1913, *Arbeitsbriefe* 2, S. 186.

schließlich zweiter und dritter Posaune anvertraut ist. Dies ist insofern erklärlich, als deren Schallkraft zwar ausreicht, den anderen Stimmen die Waage zu halten, die mittlere Lage aber andererseits den offenen Klang kaschiert und insbesondere der hymnische Charakter der Posaunen aus Regers Sicht eine klangliche Abtönung unnötig erscheinen lässt. Die harmonische Füllung übernehmen die Trompeten mit dem Rest der Hörner – inklusive Englischhorn, das in dieser Verbindung seinem Namen Ehre macht. Wie differenziert Reger arbeitet, ist nicht zuletzt daran zu erkennen, dass diese Gruppierung schon zum Ende des Mottos auffächert, die Hauptstimme also klanglich in den Stimmenverbund zurücksinkt (siehe zweite Flöte, zweite Trompete, zweite Posaune und mittlere Streicher). Unmittelbar daran schließen die Hörner mit dem (harmonisierten) Hauptmotiv an; das erste Pult der Celli geht mit dem sechsten Horn in der Bassstimme unisono: nicht weil diese Unterstützung bräuchte – immerhin pausiert zugleich das fünfte Horn –, sondern um die Verbindung zum Vorgegangenen zu halten, vor allem aber um die Hörner klanglich durch die Mischung aufzuwerten, zu „füttern“.¹⁷⁸

Natürlich gehen Blechbläser und Holzbläser auch enge Verbindungen ein; soweit sie die Kopplung einzelner Instrumente betreffen, wurde das bei den Holzbläsern bereits angemerkt. Gelegentlich kann man aber auch einen integrierten Gesamt-Bläusersatz beobachten, z. B. wenn diese gemeinsam einem Unisono der Streicher die Waage halten, wie in der elften Variation der *Hiller-Variationen* op. 100 in den Takten 26 und 27. Der Unterschied zur obigen Stelle liegt darin, dass die tiefen Bläser (Fagotte, Kontrafagott, Bassposaune und Bass tuba mit Kontrabass) wie üblich für die den Streichern entgegenstehende Unterstimme (Außenstimmenkontrapunkt) reserviert sind. Die übrigen Bläser harmonisieren dieses Gerüst über alle Lagen hinweg aus (bei einem Ambitus von *e* bis *a*³), wobei sie klanglich von der Unterstimme nur wenig, nämlich nicht durch Klangfarben, sondern durch deren tiefe Kopplung im Sechzehnfuß- und 32'-Bereich geschieden sind. Eine klare Hierarchie ist nicht auszumachen; zunächst scheint es, als wollten erste Flöte und erste Oboe einen Kontrapunkt gegen die Streicher stellen; es setzt sich aber dann die zuvor aus tiefer Lage aufsteigende Linie von Trompete(n), dann erster Posaune (zunächst zweite) durch, die Unterstützung vom ersten Horn erfährt und in der Flöte eine Oberoktave findet.¹⁷⁹ Alle weiteren Konstellationen hier zu

¹⁷⁷ Den dynamischen Verlauf unterstützen auch der Doppelgriff der Bratschen und das dann hinzutretende dritte Horn.

¹⁷⁸ Anlässlich einer Aufführung einer Brahms-Symphonie soll Reger eine Retusche in diese Richtung folgendermaßen begründet haben: „Da die Hörner zu flach klangen, habe ich sie gefüttert und die Celli leise mitspielen lassen, um einen satteren Ton zu erzielen.“ (Berichtet von Elsa Reger in H. Kühner [Hrsg.], *Neues Max Reger-Brevier*, Basel 1948, S. 49).

¹⁷⁹ Man könnte auch sagen, Trompete und Posaune finden in die Oberstimme von Horn und Flöte; die Kräfteverhältnisse liegen aber doch umgekehrt.

beschreiben, erübrigt sich; der Satz ist äußerst dicht verwoben und klanglich gut integriert, indem sich beinahe jede weitere Stimme eigenständig durch das Gerüst der harmonischen Fortschreitung bewegt.

Markant als eigenständige Gruppe treten die Blechbläser dagegen vor allem zu affirmativen Schlusswirkungen zusammen. Das bekannteste Beispiel bietet sicherlich die Kombination des Variationsthemas mit dem Fugenthema gegen Ende der *Mozart-Variationen* op. 132 (Fuge, Takt 165ff.). Die Präsentation des graziösen Mozart-Themas im *ff* der Trompeten hat durchaus für Diskussionen gesorgt (vgl. Kapitel III.4.5); klanglich kommt die Themenkombination auch nicht unvorbereitet, insofern die Trompeten und Hörner zuvor bereits merklich in das Geschehen eingreifen (im unmittelbar vorhergehenden Takt aber pausieren die Trompeten der besseren Wirkung wegen). Immerhin ist hier das übrige Orchester im Unterschied zu den Trompeten mit *fff* bezeichnet.¹⁸⁰ Reger trug auch angesichts der krönenden Schlussapotheose Sorge, den Wohlklang des Orchesters nicht zu gefährden. Zugleich veranschaulicht dieses Beispiel, dass das Hörnerquartett die Orchesterteile übergreift und integriert, indem hier der Cantus firmus, der Kontrapunkt der Bratschen und zweiten Klarinette (mit Oberoktave der zweiten Flöte) sowie die Basslinie vereinigt sind.

Ganz ähnlich verfuhr Reger auch in den *Hiller-Variationen*, die die triumphale Geste zum Ende der Fuge ebenfalls nicht verschmähen, für diese aber die Posaunen heranziehen, während erste Trompete und Hörner 2–4 das zweite Fugenthema bringen und das erste Horn das fanfarenartige Kopfmotiv der vierten Variation hinzufügt (Streicher unisono, Oboen und je eine Flöte und Klarinette intonieren das erste Fugenthema). In den letzten sechs Takten der *Sinfonietta* op. 90 bekräftigen die schmetternden Trompeten und Hörner unterstützt von den Pauken die Schlusswirkung, indem sie eine weitere dynamische Steigerung bringen – während das übrige Orchester längst bei *fff* und *marcatissimo* seine Grenzen erreicht hat. Ähnlich verhält es sich in den letzten zehn Takten des *Bacchanal* aus Opus 128, wo sich Trompeten, Oboen, zweite Klarinette und ein Hörnerpaar verbinden, bevor die Posaunen (mit viertem Horn) auf den Plan treten. Diese Aufzählung ließe sich fortsetzen; es mögen dabei zwar die Konstellationen im Detail nie völlig identisch sein, doch ist zu erkennen, dass Reger die Kräf-

¹⁸⁰ Dies gilt selbst für die Unteroktave des ersten Hörnerpaares, nicht jedoch die der zweiten Oboe, und auch nicht für das Fugenthema in der ersten Flöte, da beide Instrumente in ihren jeweiligen Lage hart ansprechen. Ein gradueller Unterschied besteht außerdem zwischen *ben marc.* und *marcatissimo*.

te des Blechs durchaus einzusetzen wusste und speziell in Finalsätzen auch gerne auf sie zurückgreift.¹⁸¹

HÖRNER

Die Notwendigkeit aber, jenseits solcher besonderer Wirkungen die Farben der Blechbläser in den Gesamtklang zu integrieren und einzuschmelzen, führt zu einem auffallenden Funktionsunterschied und einem quantitativ sehr verschiedenen Einsatz der einzelnen Instrumentenarten – die Hörner sind beinahe unentwegt im Einsatz. „Das Schlimme bei den Modernen“, schrieb einmal der Kritiker Oswald Kühn, seien „nicht so sehr die Posaunen, wie die ewigen Hörner.“¹⁸² Reger ist unter dieser Perspektive unzweifelhaft sehr modern. Dies hat verschiedene Gründe; der wichtigste darunter ist die Universalität und Wandlungsfähigkeit des Hornes, dem Richard Strauss eine „wahre Proteusnatur“¹⁸³ attestierte. Seine weiche Ansprache und der sonore Wohlklang machen es ebenso zu einer bevorzugten Solofarbe in Reger'schen Partituren, wie das Hörnerquartett häufig in einer Art „Kernsatz“ klanglich füllt. Vor allem aber halten die Hörner die Verbindung zu allen Orchestergruppen: Die Klangpracht der Posaunen teilen sie zumal in mehrfacher Besetzung und insbesondere nach der Tiefe, zugleich fügen sie sich aber auch den Holzbläsern als Mittelstimmen ein; namentlich dem Cello steht das Horn durch seinen ausgeprägt tenorischen Charakter nahe, d.h. das profilierte Hervorklingen in mittlerer Lage,¹⁸⁴ während Dämpfungen zarte, entrückte Wirkungen hervorbringen und doch durch die Tradition des Stopfens als wesensgemäßer Gebrauch etabliert sind. Fritz Busch resümiert, Reger sei geradezu „verliebt in den Klang eines Ensembles von vier Hörnern“ gewesen.¹⁸⁵

Deshalb hat Reger die etablierte Vierzahl der Hörner weitgehend konsequent übernommen, die ehemals durch die tonartliche Gebundenheit der ventillosen Instrumente bedingt war; doch geht er auch in seinen umfänglichsten Orchesterformationen nicht über sechs Hörner hinaus, da bei einer noch größeren Anzahl eine spezifische Aufgabe für jede einzelne Stimme kaum gegeben sein kann. Die traditionelle Verbindung eines Hörnerpaares mit Fagot-

¹⁸¹ Wie dort ohnehin der Zuschnitt klassischer ist, die Streicher klarer führen, die Holzbläser zu Harmoniemusik neigen etc.

¹⁸² Oswald Kühn, *Casanova. Komische Oper in 3 Akten*, in *Allgemeine Musik-Zeitung*, 48. Jg (1921), S. 413.

¹⁸³ Richard Strauss, *Berlioz-Strauss*, S. 279.

¹⁸⁴ Hermann Erpf beschreibt dieses Phänomen so: „Wie die menschliche Tenorstimme, so haben die [...] als Tenorinstrumente bezeichneten Instrumente die Eigenschaft, in der ‚Tenorlage‘ [...] einen hellen scharfen Klang anzunehmen. Diese Eigenschaft beruht auf dem Hervorklingen des ersten Obertons [...]. Die Folge ist, dass diese Töne klingen, als ob sie eine Oktave höher ständen.“ (wie Anm. 109, S. 12).

ten zu einem vierstimmigen Satz hat er bei Brahms scharf kritisiert:¹⁸⁶ „Die Behandlung der Hörner bei Brahms ist manchmal unhaltbar! Da gibt er Stellen den Fagotten, die nur für die Hörner gedacht sein können; nun blasen die Fagotte los, u. es gibt ein entsetzliches ‚Geknorkse‘ – und sofort klingt’s, wenn man dieselben Stellen den Hörnern gibt; Brahms schrieb mit ‚rückblickenden Tendenzen‘ für die Hörner – seine Harmonik ist aber ‚modern sensible‘ – – also ist das Missverhältnis zwischen Klang u. dem ‚Vorgestellten‘ da.“¹⁸⁷ Die Rolle des Hörnerquartetts als vorrangigem Träger des Satzes in der mittleren Lage sah er durch die im obigen Beispiel beschriebene klangliche Ergänzung durch Celli nicht in Frage gestellt.¹⁸⁸ Vielmehr zeigt diese Kombination, dass Reger Mischungen stets als Aufwertung des Klangbildes betrachtete, dadurch aber keineswegs die Instrumentalfarben durchweg zu nivellieren gedachte.

Die Gewichtung innerhalb des Quartetts ist nicht ungewöhnlich: Das erste Horn führt üblicherweise in der Höhe, hat fast stets auch die nicht wenigen solistischen Partien auszuführen. Denn das Horn ist als bevorzugter Solobläser in Tenorlage gewissermaßen das Gegenüber der Oboe. Demgegenüber ist das vierte Horn üblicherweise tiefer gehalten und tritt nicht selten sogar als echte Bassstimme auf, wozu sich das Horn gut eignet.¹⁸⁹ Die mittleren Hörner sind nicht so pauschal charakterisierbar, da Reger zwischen einer paarigen und einer kreuzweisen Anordnung schwankt. Meist wechselt er in der Darstellung ganz unideologisch aus Gründen der Lesbarkeit – das heißt in einem homorhythmischen, akkordischen Satz darf man mit einer vertikalen Schichtung rechnen, während bei stärkerer und differenzierterer Bewegung der Stimmen eine kreuzweise Schreibung (d.h. das dritte Horn als zweite Stimme im Quartett) durch die größeren Abstände der jeweils in einem System notierten Partien Vorteile bietet. Tendenziell aber tritt das dritte Horn selbstständiger als das zweite auf und kommt

¹⁸⁵ Fritz Busch, *Der Dirigent*, Zürich 1961, S. 114.

¹⁸⁶ Dennoch griff er zur Not auf diese Möglichkeit zurück: etwa in einzelnen Liedinstrumentierungen oder in der *Serenade* op. 95, die nur mit einem einzigen Hörnerpaar besetzt ist (Satz 3, T. 22f. und T. 48f.: bei der ersten Stelle sind Hörner und Fagotte übereinander geschichtet, bei der zweiten verschränkt und durch Klarinette 2 „gefüttert“).

¹⁸⁷ Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 7. 1. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 92. Vgl. zu dem Komplex der Meininger Retuschen besonders Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziersmesser“: *Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers*, in *Reger-Studien* 7, S. 457–475.

¹⁸⁸ Auch ersetzt Reger die Fagotte im Fall der erwähnten Änderung an Brahms’ zweiter *Sinfonie* op. 73 nicht einfach, sondern führt das zweite bzw. erste Hörnerpaar *colla parte* mit (siehe ebda., S. 473).

¹⁸⁹ Im Symphoniesatz WoO I/8 von 1902 ist stellenweise das komplette dritte Hörnerpult (also außer dem sechsten auch das fünfte Horn) für die Unterstimme vorgesehen und im Bassschlüssel notiert; ähnlich ergeht es bisweilen dem dritten Horn in der *Hymne an den Gesang* op. 21 von 1898. Überhaupt ist in den früheren Werken eine kreuzweise Anordnung nicht festzustellen und das dritte Horn also eher als tiefes Horn gedacht, was sich vom späteren Gebrauch unterscheidet.

auch eher oberhalb der eigentlichen Tenorlage (also über klingend a^1) zum Einsatz,¹⁹⁰ was auch Regers Neigung geschuldet ist, bisweilen die Hörnerpaare funktional zu trennen.¹⁹¹ Einen guten Eindruck von den wechselnden Aufgaben innerhalb der Horngruppe und für das Orchester gibt auf engem Raum die Partitur des *100. Psalms* op. 106; man vergleiche etwa nur die vorübergehend geänderte Zuordnung im fünften Takt, wo statt des zweiten das dritte Horn mit dem ersten geht, da hier als Hauptton c^2 mehrfach angesteuert ist. In den Folgetakten 7–10 gruppiert Reger die Hörner erneut paarig, um den Spielern die rhythmischen Überlagerungen und die Imitationen zu erleichtern. Zugleich ergibt sich diese Schreibweise aber auch dort, wo die Zuordnungen zu den Orchestergruppen unterschiedlich sind: Im Verlauf des neunten Taktes stützt das erste Hörnerpult die Oberstimme der hohen Holzbläser, während sich das zweite Hörnerpaar mit den beiden Tenorposaunen zur Harmoniemusik verbindet.

Ein Charakteristikum Regers ist der außergewöhnlich bewegliche Einsatz der Hörner. Sie sind nicht in dem Sinne „Pedal“ des Orchesters, als sie Klänge hielten, sondern sie treiben die Modulationen voran. Zwar gilt auch für einige Zeitgenossen Regers – Richard Strauss und Claude Debussy wären etwa zu nennen –, dass sie das Horn verstärkt diatonisch und auch beweglicher führen; auch bei ihnen sind sie als Mittelstimmen über das klassisch-romantische Maß hinaus belebt. Doch geht Reger in diesem Punkt sehr viel weiter. Fanfarenmotive und Hörnerquinten sind in seinem Œuvre alles andere als die Regel;¹⁹² die aus den historischen Begrenzungen des Instruments resultierenden Eigenheiten hat er in dieser Hinsicht völlig hinter sich gelassen. Über weite Strecken präsentiert das Hörnerquartett ein kontinuierendes Klangband, das die harmonischen Verästelungen in stimmiger Schreibweise und ausgewogenem Satz mitvollzieht; paradigmatisch in der *Sinfonietta* (vgl. Kapitel III.2.2), doch nachvollziehbar auch in den folgenden Orchesterwerken. In diesem Sinne eines klanglich verbindenden Elements sind die Hörner auch bei Reger eine Art „Orchesterpedal“. Das Verfahren blieb

¹⁹⁰ Mark-Andreas Schlingensiepen beschreibt diesen Fall für die *Bläserserenade* WoO I/9 so: „der erste Hornist ist Solist, der dritte Hornist ‚spielt die zweite Geige‘, der vierte Hornist hat wegen der Anforderungen in der Tiefe eine Sonderaufgabe, die Rolle des zweiten Hornisten ist sehr untergeordneter Art“ (wie Anm. 104, S. 25f.). Generalisierbar ist diese Beschreibung aber wie gesagt für die mittleren Hörner nicht.

¹⁹¹ Denn in diesem Fall müssen sie jeweils in der Kombination hoch-tief auftreten. Man muss bedenken, dass Hornisten in einem Grade spezialisiert sind, der anderen Instrumentalisten fremd ist; der dritte Hornist muss in der Lage sein, als „hoher“ Hornist zu fungieren, was für den zweiten Hornisten nicht gilt.

¹⁹² Sie kommen gleichwohl vor, beispielsweise zur Unterstreichung großer Schlussgesten. In der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 folgen Fanfaren dem ersten Auftreten der Motivik von „*Ich hab mich ergeben*“. Natürlich sind sie in diesem Werk als Symbol des Triumphes besonders motiviert. Im Fall der vierten Variation aus Opus 100 kennzeichnet Fanfarenmotivik einen kompletten Satz, doch besteht auch hier (und beim Wiederaufgreifen des Motivs in der Schlussfuge) durchaus eine besondere Verbindung des Motivs mit Hörnern und Trompeten.

nicht unstrittig, da die in mittlerer Lage stets eng geführten Akkorde zwar indifferenten Wohlklang garantieren, verstärkt durch das hohe Verschmelzungsvermögen der Hörner zugleich aber die Prägnanz des Satzes gefährden. Als Gefahr droht außerdem „eine gewisse Vordringlichkeit des Tones, wie sie auch in den frühen Orchesterwerken von Reger [...] fühlbar war“.¹⁹³

Besonders bei den Hörnern – aber auch bei Trompeten und Posaunen – griff Reger gerne und häufig auf die Möglichkeiten des Dämpfens zurück;¹⁹⁴ in den reinen Orchesterwerken zunächst allerdings nur in Form einzelner gestopfter Töne, bis er mit Opus 108 zu einem häufigeren Gebrauch überging. Dies entspricht seiner Neigung zu impressionistischer Farbwirkung; wie verschiedentlich angesprochen, übten verschattete und zarte, entrückte oder unwirkliche Timbres einen großen Reiz auf Reger aus. Denn, wie Egon Wellesz beschreibt,¹⁹⁵ kann der verfremdete Klang auf eine Ideenwelt verweisen. Demgemäß transzendierende Wirkungen erzeugt Reger durch die Sordinierung. Nicht selten nutzt er außerdem solcherlei Klangeffekte, gegebenenfalls in Verbindung mit charakteristischen Spieltechniken anderer Instrumentengruppen, um formale Einschnitte im Werk sinnlich abzuheben. Der Vorbereitung transzendenter Inhalte („Seele vergiß nicht die Toten“) gilt etwa zu Beginn des *Hebbel-Requiems* op. 144b die Dämpfung der den Bratschen (und Celli) gegenübergestellten Hörner über einem charakteristischen Orgelpunkt der Pauken und Bässe. Die gedämpften Trompeten leiten den folgenden Choreinsatz ein und begleiten auf den Worten „schauernd, verlassen“ geradezu lautmalerisch *colla parte*. Hinzu kommen stockend rhythmisierte Liegetöne, leere Quint-Figurationen in den Streichern; düster und schauerlich klingt auch das *ppp* der Posaunen und des Tamtams. Schauer, Einsamkeit, Kälte und Bewegungslosigkeit sind in Opus 144b sinnfällig vertont, woran die sordinierten Blechbläser einigen Anteil haben.

¹⁹³ Wellesz 1, S. 95.

¹⁹⁴ In Opus 71 findet sich folgende Abstufung: Zu „Fern den Umschatteten drunten im Tal“ (Takt 168ff.) sind Streicher und Hörner gedämpft, während Trompeten und Posaunen zuvor nur aufgefordert wurden, *sehr weich!* zu spielen. Einige Takte später (Takt 174) unterstreicht Reger den Effekt durch die Sordinierung der Posaunen, die aber umgehend wieder aufgehoben wird (Takt 175: *Dämpfer weg!*); im Folgenden spielen die Hörner *immer gedämpft!*, Trompeten und Posaunen zugleich aber *sehr weich!*.

¹⁹⁵ Wellesz 1, S. 98f.

TROMPETEN

Laut Erna Brand soll Reger auf Wunsch seines Vaters während seiner Präparandenzeit das Trompetenspiel erlernt haben.¹⁹⁶ Wie intensiv er diese Beschäftigung trieb, ist unklar.¹⁹⁷ Jedoch hat sein Studium zu keiner ungeteilten Zuneigung zur Trompete geführt. Denn tatsächlich vereinigt die Trompete sehr gegensätzliche Topoi in ihrem Repertoire: Einerseits verkörpert sie traditionell majestätische Größe, Erhabenheit und Feierlichkeit, andererseits taugt sie im Alltagsgebrauch doch auch für niederere Aufgaben. Nur eingebunden in einen polyphonen Orchestersatz und unter Beteiligung der Streicher mochte Reger sie darum melodieführend einsetzen (vgl. den Beginn des Kapitels): „ich warne sehr vor ‚ungedeckten‘ *espressivo* Trompeten; (Gartenmusik mit Pistonsolo)!“¹⁹⁸

Über weite Strecken haben die Trompeten deshalb im Orchester die Aufgabe, in mittlerer Lage den Klang zu kräftigen und zu füllen, indem sie Nebenstimmen oder eher noch stark reduzierte Füllstimmen übernehmen; namentlich die zweite Trompete agiert sehr tief, nämlich häufig noch eine Oktave unterhalb der ersten. Als Füllinstrumente sind die Trompeten üblicherweise auch dynamisch um eine oder zwei Stufen gegenüber dem restlichen Orchester zurückgenommen; so vermeidet Reger die Gefahr, dass die durch ihre enge Mensurierung und relativ hohe Lage aus einem gemischten Stimmenverbund leicht hervorstechenden Trompeten das Orchester zu stark prägen. Dies bedeutet aber nicht, dass er ihre Farbe generell unterdrückt; er reserviert sie vielmehr für besondere Wirkungen, zur Darstellung ungebärdiger Kraftentfaltung wie zur Illustration von Majestät und Größe etwa in den Schlusssteigerungen oder zur Erzeugung einer weihevollen Aura bei hymnischer Überhöhung. Wie für die Hörner gilt aber auch für die Trompeten, dass sie in der Regel nicht mit Dreiklangsbrechungen oder Fanfarenmotiven hervortreten.

¹⁹⁶ Erna Brand, *Max Reger im Elternhaus*, München 1938, S. 61f.

¹⁹⁷ Reger selbst berichtet: „so besaß ich eine Trompete, lernte natürlich sofort das Feuersignal blasen und hab auch mehrmals die Feuerwehr alarmiert“ (Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 14. 5. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 234).

Erna Brand gibt in ihrer Monographie keine Quellenachweise; sollte sie sich auf den obigen Bericht stützen, kann man ihrer Darstellung erhebliche dichterische Freiheit nicht absprechen: „Das Max fast alle Instrumente spielen konnte, war auch nicht übel. Und als er eines Tages auf Wunsch seines Vaters Trompete blasen lernte, kam ihm ein herrlicher Einfall. Als erstes Übungsstück brachte er sich draußen im Wald den Feuersignal bei, und da er ihn natürlich bald glänzend blasen konnte, wurde auf die Art kurzweg die Feuerwehr alarmiert. [...] Während der Aufruhr darüber im Städtchen groß war, saß in einem versponnenen Winkel des Fischerbergwaldes ein langer blonder Junge im Moos und blies ganz zart auf seiner Trompete: ‚Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ...‘“ (wie Anm. 196).

¹⁹⁸ Postkarte Regers an Karl Hasse, 11. 5. 1913, ebda., S. 187. Richard Strauss äußert sich ganz ähnlich: „Ich kann nicht verhehlen, daß diese Art der Trompetenverwendung als melodieführenden Instrumentes (also Trompete allein mit Unterlegung einer einfachen Begleitung) mir ein Greuel ist.“ (*Berlioz-Strauss*, S. 318.)

Für die *Bläuserserenade* WoO I/9 sah die Partitureinrichtung auf der ersten Seite des Manuskripts zunächst auch zwei Trompeten in C vor. Nimmt man an, die Serenade habe mit Blick auf die *Sinfonietta* der Erprobung des geschlossenen Bläusersatzes gedient, so zeigt der Verzicht auf das Trompetenpaar, dass Reger spätestens zu dieser Zeit zu der Einsicht gekommen sein muss, dass sie letztlich schwer zu integrieren sind. Übrigens notierte Reger die Trompeten bis 1899 in F und ab 1902 in C.¹⁹⁹ Eine praktische Relevanz hat dies für die Instrumentationsweise nicht, denn die äußersten Grenzen ihres Ambitus meidet er ohnehin; es wären also auch die Partien in seinen frühen Partituren auf C-Trompeten ausführbar.

POSAUNEN

Reger unterscheidet nicht nur nominell, sondern auch funktional zwischen Tenor- und Bassposaune.²⁰⁰ Zwar sind die Posaunen überwiegend in akkordischem Satz als Gruppe eingesetzt – ab 1902 dann meist auch mit Basstuba²⁰¹ –, doch separieren sich die beiden Tenorposaunen nicht selten, wenn in mittlerer Lage weitere Blechbläser benötigt werden; in ähnlicher Weise sind Bassposaune und Basstuba – oder die Basstuba allein – als Teil des Bassregisters auch außerhalb des Posaunenverbundes anzutreffen.²⁰² Sehr selten dagegen ist eine einzelne Posaune auf sich allein gestellt – allenfalls, um eine Hornstimme zu verdoppeln oder das Hörnerquartett nach der Tiefe zu ergänzen, löst sie Reger aus ihrem Verbund. Mit den Hörnern verbindet sich der Posaunenklang problemlos, als Solofarbe tritt er also dadurch

¹⁹⁹ In *Castra vetera* WoO V/2, dem letzten Werk in transponierender Schreibung, verlangt er davon abweichend Trompeten und Hörner in E (bzw. Es in den *Fanfaren*). In der Instrumentierung einiger *Deutscher Tänze* aus Opus 10 hatte er außerdem diese Instrumente in D angegeben.

²⁰⁰ Gleichwohl waren zu dieser Zeit kombinierte Instrumente bereits seit einem halben Jahrhundert etabliert. Mitunter – etwa im Symphoniefragment WoO I/8 – schreibt Reger auch pauschal „Drei Posaunen“ vor.

²⁰¹ Zwischen 1899 und 1902 ist auch eine grundlegende Änderung in der Posaunengruppe zu beobachten: Seit dem Symphoniefragment WoO I/8 ergänzt Reger sie in der Tiefe durch Basstuba, was er zuvor – nach Brahms' Vorbild – nicht tat (auch in der Partitur der *Fanfaren* aus *Castra vetera* WoO V/2 finden sich an die Posaunen anschließend zwei Basstuben, doch treten sie hier noch nicht als gemeinsame Gruppe auf, sondern sind die Basstuben allgemein für die Führung der Unterstimme zuständig – sei es im Zusammenwirken mit der Tenortuba oder der Bassposaune). Aufgrund ihrer Spielbarkeit und Fülle stellt die Basstuba im Ganzen das am besten geeignete Subbass-Instrument zu den Posaunen im Besonderen und den Blechbläsern im Allgemeinen dar. Erst spät und mit Mühe streifte Reger, diesen ideologischen Ballast und seine Begrenzungen ab. Er tat dies vermutlich nolens volens, was sich daraus ersehen lässt, dass er die Tuba nicht stets mit den Posaunen führt, sie an Stellen, die den Posaunenklang freistellen, gelegentlich auch durch die sich zarter anbindenden Kontrabässe substituiert (so im *100. Psalm*, Teil I, Takt 43; allerdings führt diese Stelle auch ins *ppp*).

²⁰² Dass die Bassposaune allein, ohne Tuba oder viertes Horn, die Streicherbässe verstärkt, kommt nicht vor – auch nicht im *Valse d'amour* aus Opus 130, wo dies der Walzertradition entspräche; unabhängig davon, dass Posaunen in der *Ballettsuite* ja nicht besetzt sind, hätte Reger diese Instrumentierweise mutmaßlich abgelehnt. In der Tat vereinigen sich konisch gebohrte Blechinstrumente (also Hörner und Tuben) sehr gut mit Streichern, während die Posaune für eine Verschmelzung eines Mittlers bedarf.

nicht in Erscheinung.²⁰³ Dies entspricht auch völlig der Tradition des Instruments, das nicht nur im klassischen Orchester bis heute im Ensemble sozialisiert ist.

Auf die Konnotation christlicher Posaunenchoräle spielen auch die außerhalb des Orchesters postierten „Nebenorchester“ aus Trompeten und Posaunen an, die zur Schlussapotheose in den Opera 106 und 140 unisono (d.h. natürlich in Oktaven) einen Choral anstimmen. Die so mit einer religiösen Aura umgebenen Posaunen zeigen sich im Orchester stets sehr gediegen.²⁰⁴ Ihre Partien sind noch wesentlich konzentrierter als die der Trompeten, wie allein ein Vergleich der Seitenumfänge der Stimmen zeigt, aber auch mit einem kurzen Blick in eine beliebige Partitur Regers erkennbar ist;²⁰⁵ dies bezieht sich nicht allein auf die Zahl der Stellen, an denen sie in Erscheinung treten, als ebenso auf die Partien selbst. Sie sind etwas weniger bewegt als die der Trompeten (erst recht die der Hörner) und etwas stärker legato geführt – doch finden sich bisweilen auch kurze, perkussive Stöße zur Unterstützung eines Tutti-Schlages.

Wie die Trompeten nimmt Reger auch die Posaunen dynamisch zurück, zum einen, um das Orchester nicht zu dominieren, und zum anderen, weil eine ungehemmte Kraftentfaltung die Gefahr beinhaltet, ordinär zu klingen: „Sodann: ermahne die Choraltrumpeten und Choralposaunen [...], daß sie möglichst nobel den Choral [...] in der Schlußfuge blasen“.²⁰⁶ Denn gerade die religiösen Konnotationen des Instruments kommen in mittlerer Lautstärke besser zur Geltung; dazu passt die oben erwähnte zarte und reine Stelle im *100. Psalm*, die die ergebene Haltung des „dienet“-Abschnitts vorbereitet und deshalb auch auf die (weltliche) Tuba verzichtet. An anderer Stelle wusste Reger auch die drohende Wirkung *ff* und unisono (bzw. in Oktaven) auftretender Posaunen zu nutzen; grotesk und übermütig wirkt dagegen die dem F-dur-Orchesterauftakt im Fortissimo folgende Oktave *es/es¹* der ersten und dritten Po-

²⁰³ Einen eigenständigen, charakteristischen Auftritt gegen das Tutti des Orchesters (ohne zweite Trompete, erstes Horn und Tenorposaunen) hat die Bassposaune dagegen in Regers erstem erhaltenem Orchesterwerk, der *Heroide* WoO I/2 (Takt 47ff.; ab Takt 50 verstärkt durch die zweite Tenorposaune).

²⁰⁴ Berlioz nennt die Posaune „das wahre Oberhaupt jener Familie von Blasinstrumenten, welche ich als Epische bezeichnet habe“ (*Berlioz-Strauss*, S. 326).

²⁰⁵ Opus 100: 27 Seiten: Violinen, 25 Seiten: Harfe), 23 Seiten: Bratschen und Celli, 21 Seiten: Klarinetten, 19 Seiten: Kontrabässe und erste Oboe, 16–18 Seiten: übrige Holzbläser (außer Kontrafagott), 15 bzw. 14 Seiten: Horn 1, Hörner 2–4, 11 Seiten: Pauken, 10 Seiten: Trompeten, 8 bzw. 7 Seiten: Kontrafagott, Tenorposaunen und Bassposaune, 6 Seiten: Basstuba. Die Schritte von Hörnern zu Trompeten und schließlich Posaunen sind also deutlich; bemerkenswert ist auch, dass die Paukenstimme etwa den Umfang der Trompeten hat.

Opus 108: Geigen und Bratschen je 10 Seiten Notentext, Celli und Kontrabässe 8 Seiten; die Mehrzahl der Holzbläser (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, selbst Englischhorn und Bassklarinette) inklusive erstem und drittem Horn je 6 Seiten Notentext; kleine Flöte, Kontrafagott, Trompeten, die übrigen Hörner sowie Pauken je 4 Seiten; als „Schlusslichter“ folgen Posaunen und Basstuba sowie das Schlagwerk mit nur je 2 Seiten.

²⁰⁶ Brief Regers an Karl Straube, Anfang Juni 1910, *Straube-Briefe*, S. 198.

saune im *Bacchanal* aus Opus 128 (dem lauten und unpassenden Benehmen eines Betrunkenen entsprechend).

Der Beginn des *Dies irae* aus dem *Requiem* WoO V/9 führt in typischer Weise vor, auf welche Weise Reger maximale Kraft im Orchester erzeugt; gut sind aus der folgenden Skizze die unterschiedlichen Rollen der Instrumente und Gruppen sowie die rhythmische Verdichtung zu erkennen: Dem ersten Takt ist ein Crescendo durch die sukzessive Verstärkung der Harmoniemusik (und durch Oktavschritte der hohen Streicher) einkomponiert. In den Takten 2 und 3 ist der homophon gesetzte Chor in den Holzbläsern mit Trompeten und Posaunen sowie Orgel abgesichert, die allesamt im akkordischen Satz ihre beste Wirkung entfalten. Violinen und Violen figurieren akkordisch im Oktavabstand (Bratschen mit zweiten Geigen unisono, also hoch) und bringen durch rasche Repetitionen einen „wilden“ Impetus ein. Den Orgelpunkt auf $f/F/F_1$ hält das Orgelpedal in ganzen Notenwerten (beim Choreintritt auch die Basstuba), wozu Pauke und große Trommel „donnern“; Celli und Kontrabässe nehmen den liegenden Basston zum Ausgangspunkt eines ostinat wiederholten Skalenschnipsels (*F-Ges-As*), der sich über die Zählzeiten verschiebt. Rhythmische Überlagerungen nutzte Reger von jeher gern zur Intensivierung des Satzes und mit Vorliebe in den Hörnern,²⁰⁷ die wie die Streicherbässe hier gegen das gesamte Orchester stehen, indem sie etwa den Orgelpunkt triolisch bewegen, die Zählzeiten aber hartnäckig verweigern (zweites Hörnerpaar).

Dies irae aus WoO V/9, Takte 1–3, Skizze

²⁰⁷

Eine komplementäre Verwendung der Hörner hat Reger auch in einer „Orchesterstudie“, der Hinzukomposition von Blechbläserstimmen zu einer gegebenen Partitur, vermutlich 1898/99 erprobt (zu einer reduzierten Fassung für kleines Orchester von Franz Paul Lachners Overtüre aus *Die vier Menschenalter* von H. Kirchner).

In anderem Zusammenhang hat Gustav Bumcke dieses Verfahren so beschrieben: „Die größte Kraft und Steigerung erreicht man bekanntlich bei Blechinstrumenten dadurch, daß man sie auf einem Ton liegen läßt. Wenn nun, wie hier [Opus 106], dieser Ton anders rhythmisiert wird, so entsteht ein besonders gesteigertes Drängen zum Schluß hin.“²⁰⁸ Schon in den allerersten Orchester- und Kammermusikwerken experimentierte Reger mit kombinierten Rhythmen; dies und die ostinat wiederholten Motive finden sich dort ebenso wie in späten chorsymphonischen Werken.²⁰⁹ Komplementäre Überlagerungen sind keineswegs beschränkt auf das Feld der Blechbläser, doch erzielen diese gerade in Schlussgruppen die beste Wirkung. Die folgende Skizze (aus der *Lustspielouvertüre* op. 120, Takt 151ff.) zeigt die starke „technische“ Komponente des Verfahrens, d. h. die relative Verselbstständigung der Mittel im Sinne von durchlaufenden „Patterns“ über mehrere Takte hinweg, was einen ausgesprochen modernen Eindruck macht. Bläser und Bässe überlagern sich hier mit in Terzen absteigenden Viertongruppen (während die hohen Streicher das Gerüst mit Laufwerk füllen).

Zählzeit	1	+	2	+	1	+	2	+	1	+	2	+	1	+	2	+
Fl, Ob, Klar ²¹⁰	<i>d³</i>		<i>b</i>		<i>g</i>		<i>es</i>		<i>fis³</i>		<i>dis</i>		<i>c</i>		<i>a</i>	
Trp, Hr 1/2			<i>d²</i>		<i>b</i>		<i>g</i>		<i>es</i>		<i>ges²</i>		<i>es</i>		<i>c</i>	
Vc, Kb, Hr 4 bzw. Fg	<i>d¹</i>		<i>b</i>		<i>g</i>		<i>es</i>		<i>ges¹</i>		<i>es</i>		<i>c</i>		<i>a</i>	

Eine Lustspielouvertüre op. 120, Takte 151–154, Skizze.

Instruktiv sind außerdem die Takte 4 und 5 des *Dies irae*, in denen der Chor unisono geht und sich die Zuordnungen des Orchesters deshalb gegenüber den vorangehenden Takten verschieben: Rasenden Zorn bringen die sich ablösenden Kaskaden in Violinen (mit Bratschen) und hohen Holzbläsern zum Klingen, die Hauptstimme des Chores ist wuchtig mit Trompeten, Posaunen und Orgelpedal im Orchester repräsentiert. Die drängenden Überlagerungen des Orgelpunktes (*as¹/as* als Triller in den Orgelmanualen) erfahren eine erhebliche Verstärkung durch die paarig zusammengefassten Hörner, dritte Trompete und schließlich noch die Streicherbässe sowie das ergänzende Englischhorn.

²⁰⁸ Bumcke, wie Anm. 90, S. 3.

²⁰⁹ Man vergleiche etwa auch den *Römischen Triumphgesang* op. 126.

Auch in anderen Zusammenhängen fällt oft auf, dass Reger an frühen, originären Einfällen – man denke etwa an seine Technik, einen Einzelsatz als Variation über ein vorangestelltes Motto zu komponieren (vgl. Kapitel III.2.2, *Larghetto*) oder an manche Streicherteilungen – festhielt oder vielmehr sie mit großem zeitlichem Abstand und den inzwischen erworbenen Fähigkeiten, sie organisch einzubinden, wieder verwendete.

²¹⁰ Alle drei Gruppen gehen in Oktaven; die Lagenangaben beziehen sich jeweils auf das höhere Instrument. Violinen und Bratschen orientieren sich mit ihren Kerntönen an den Bässen.

Dies irae aus WoO V/9, Takte 4f., Skizze.

Außerdem findet sich noch eine besonders auffallende Stelle im *Dies irae*, die konkret die Blechbläser betrifft: Traditionsgemäß lädt die Vertonung des *Tuba mirum*-Abschnittes dazu ein, den „wunderbaren Klang“ der Posaune, die die Sünder über die „Gräber der Weltgegenden“ hinweg ruft,²¹¹ mit ausgesuchten Effekten zu illustrieren. Reger löst diese Aufgabe in einer sehr charakteristischen Weise, die für ihn gleichermaßen typisch wie in seinem Œuvre dennoch singulär ist. Nach einer Generalpause hält zunächst die Pauke allein über sechs Taktschläge einen Wirbel auf *F* (Takt 60f.), dann erheben erste Trompete und erste Posaunen mit einem – durch die übermäßige Quarte *ges–c* verfremdeten – Signalaruf ihre Stimme (Takt 62f.); nach erneutem *F* der Pauken (mit tremolierenden Kontrabässen *F/F₁*) antwortet der auf *a¹/a* deklamierende Chor (Takt 64). Wiederum rufen Trompete und Posaune (Takt 65f.), geben Pauke und Kontrabässe Raum, diese über „die Weltgegenden“ schallen zu lassen (Takt 67), und antworten fahl und körperlos die Seelen (Takt 68; nun auf *h¹/h*). Das *Dies irae* blieb Fragment und es fehlen deshalb sämtliche Vortragsanweisungen, doch ist nach allem, was über Regers Instrumentation bisher gesagt wurde, die Vermutung naheliegend, dass der gesamte Abschnitt in geisterhaftem *Pianissimo* zu denken ist und die beiden Blechbläser durch Dämpfungen zu entrücken sind.²¹² Diesem tastenden Beginn des *Tuba mirum* folgt dann – sicherlich *forte* bzw. *crescendierend* – das einzige zumal unbegleitete Blechunisono in Regers Schaffen, bevor vier Takte später Chor und Orchester einsetzen; keine reine Blechbläserstelle übrigens: Posaunen und Hörner übernehmen die untere Oktave (die „gemeine Tuba“ bleibt außen vor), Trompeten mit Oboen und Englischhorn die obere. Reger gibt die

²¹¹ „Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum coget omnes ante thronum“: „Eine Posaune, erstaunlichen Klang verbreitend über die Gräber der Weltgegenden, wird alle vor den Thron zwingen.“

²¹² Man vergleiche etwa im *100. Psalm* den Beginn des zweiten Teiles.

Doppelrohrblätter (eben keine Klarinetten) den Trompeten bei, um den Klang zu veredeln; außerdem schlägt das Englischhorn klanglich die Brücke zu den aufgrund der Höhe (Trompeten bis e^2) nicht in Oktaven, sondern komplett mit den Posaunen gehenden Hörnern. Reger stellt also zwar – ganz ungewöhnlich – zunächst Trompete und Posaune frei heraus, auf ein echtes Solo aber verzichtet er ebenso wie er die Einzelfarben darüber hinaus wohl auch abzutönen gedachte und im anschließenden Unisono die registerfremde Farbe der Oboen zur klanglichen Aufwertung einbezieht. So außergewöhnlich sich die Mittel, zu denen er greift, im Quervergleich mit seinem übrigen Œuvre ausmachen, bleiben doch seine ästhetischen Prämissen gewahrt.

II.5.4 WEITERE INSTRUMENTE

PAUKEN UND ANDERE SCHLAGINSTRUMENTE

Pauken sind aus Regers Partituren nicht wegzudenken. Sie fehlen lediglich in einigen Instrumentierungen von Klavierstücken oder Liedern, die aber alle auch sonst bei Weitem keine vollständige symphonische Besetzung aufweisen.²¹³ Obwohl Reger auf Pauken keinesfalls verzichten mochte, hat er sie dennoch nicht prominent oder ungewöhnlich eingesetzt. Weder bildete er Akkorde, noch wies er den Pauken Motive zu. Als Bassinstrument grundiert die Pauke das Orchester – kaum ein Orgelpunkt oder Schlussklang, der nicht mit einem Paukentremolo unterlegt wäre; darüber hinaus markiert sie mit einzelnen Schlägen wichtige Akkorde. Was nicht bedeutet, sie wäre pausenlos beschäftigt: Da sie sowohl gegenüber Streichern wie Bläsern immer einen gewissen Effekt macht, schweigt sie meist, um diesen nicht abzustumpfen oder den Hörer zu ermüden; vor allem aber ist sie in keiner Weise stereotyp verwendet, indem ein bestimmter Rhythmus etwa über einen längeren Abschnitt hinweg beibehalten wäre. Als Beispiel sei die sich ganz allmählich aufschwingende Überleitung in die Schlussfuge des *100. Psalms* herangezogen:²¹⁴ Die Streicher behalten ihren daktylischen Puls über elf Takte bei;²¹⁵ auch Hörner und Posaunen beharren auf ihren Einwüfen (zunächst eintaktig, dann halbtaktig). Die Pauken aber, die in den ersten beiden Takten den Streichern Prägnanz verleihen (und eine Sekundreibung auf den schwächeren Zählzeiten, die die Hörner aufnehmen), pausieren recht willkürlich. Man möchte auf den ersten Blick meinen, sie könnten eben der harmonischen Fortschreitung nicht folgen – Reger hat in diesem Werk allerdings drei Pauken zu Verfügung und verwendet an dieser Stelle nur zwei.²¹⁶

²¹³ So die Instrumentierungen der *Elegie* op. 26 Nr. 1, der *Aria* op. 103a Nr. 3 und der Lieder Opus 76 Nr. 16 und Nr. 22, die insofern kammermusikalischen Zuschnitt haben, als den Streichern jeweils nur vier bis acht Bläser zur Seite stehen, davon allenfalls die Klarinetten oder Hörner in mehrfacher Besetzung. Die Pauken fehlen auch in den beiden einzigen reinen Bläserstücken Regers, der *Serenade* WoO I/9 und den *Fanfare*n aus *Castra vetera* WoO V/2 (hier evtl. aus aufführungspraktischen Gründen). Nun handelt es sich bei der *Serenade* um eine Bläserbesetzung, die gegenüber ihrem Referenzwerk *Sinfonietta* auch um das Trompetenpaar vermindert ist – um eine Holzbläserformation also, sofern man bereit ist, die Hörner diesen charakterlich zuzurechnen.

²¹⁴ Teil II, Takt 198ff. (*Andante sostenuto*).

²¹⁵ Sei es als Viertel mit zwei Achteln oder durch Bindung der ersten Achteln.

²¹⁶ Man denke sich etwa, sie wären zu Beginn auf *A*, *B* und *H* gestimmt – sie bräuchten in keinem Takt dieses Abschnittes zu schweigen.

Reger stellt keine ungewöhnlichen Forderungen an die Instrumente selbst; sie benötigen einen Ambitus von etwa einer Quinte und müssen gelegentlich innerhalb eines Taktes umgestimmt werden können.²¹⁷ Übrigens begnügte er sich in frühen Werken mit zwei Pauken; rechnete er diese in der *Heroide* WoO I/2 und im *Symphoniesatz d-moll* WoO I/3 (also in den Jahren 1889 und 1890) als in der Tonhöhe veränderlich,²¹⁸ gibt er sich in dieser Hinsicht knapp zehn Jahre später in der *Hymne an den Gesang* op. 21, im *Carmen saeculare* WoO V/3 sowie in *Castra vetera* WoO V/2 zurückhaltender und legt die Instrumente auf Grundton und Quinte fest.²¹⁹ Bei den genannten Werken handelt es sich jedoch um Gelegenheitsarbeiten; insofern zeigen sie nur, dass Reger umstimbare Instrumente eben für keine selbstverständlichen Errungenschaften hielt, die 1898 auch in Provinzorchestern stets anzutreffen seien.²²⁰ Auch in dieser Sache hat er um 1900 zu einer moderneren, jedenfalls kompromissloseren Haltung gefunden, zugleich auch die Anzahl der Instrumente in normal besetzten Werken auf drei erhöht.²²¹

Angesichts der vielen und langen Pausen, die deren Paukenstimme zieren, ist das Fazit eines Rezensenten der *Serenade* op. 95 zunächst überraschend: „besonders teuer sind dem

²¹⁷ Jede Maschinenpauke kann dies bewältigen (Pedalpauken wurden ca. 1880 entwickelt; andere Systeme sind noch einige Jahrzehnte älter). Gemeint ist natürlich ein Umstimmen auf konkrete Tonhöhen; ein Glissando wies Reger den Pauken so wenig zu wie anderen Instrumenten.

²¹⁸ Die *Heroide* zeigt einen unbekümmerten Umgang mit dem Instrument, der die Frage der Ausführbarkeit hintanstellt. Schon die vielen Wechsel durch zahlreiche Stimmungen, dabei ein Ambitus der ersten Pauke von *A* bis *f* und der zweiten von *E* bis *c*, unterscheiden sie von anderen Werken; außerdem finden sich hier zwei Stellen, in denen der Pauker auf beiden Instrumenten zugleich wirbeln soll (Takt 213ff.: *d* und *G*, Takt 229ff.: *A* und *E*). Schon der folgende Symphoniesatz gibt sich hier bescheidener; die beiden Pauken stehen auf Grundton und Quinte (*d* und *A*) und nur für eine Stelle wird der Grundton der Paralleltonart (*F*) gefordert.

²¹⁹ Im *Vorspiel* aus *Castra vetera* ist an einer Stelle *E* statt *e* gefordert (die zweite Pauke steht auf *H*), was wohl als ad-libitum-Oktavierung bei Vorhandensein einer dritten Pauke zu werten ist (ansonsten müssten beide Pauken beinahe gleichzeitig umstimmen: *e* nach *H* und *H* nach *E*). Im letzten Satz *Zum V. Bild* des gleichen Zyklus kommt außerdem an einer Stelle, die die Pauke als Lärminstrument nutzt, ein dritter Ton *H* vor (ansonsten *e* und *A*), was bei unterstellter feststehender Tonhöhe der Instrumente zweierlei Möglichkeiten offen lässt: entweder ebenfalls den Einsatz eines dritten Instruments oder, falls dies fehlt, die ältere Vorgehensweise, die Tonhöhe im Forte gegenüber dem Effekt zu vernachlässigen und also mit dem „falschen“ Ton *A* zu grundieren.

²²⁰ Veränderlich müssen die Pauken auch in der Instrumentierung von 1897 der Oper *Kassandra* von Kurt von Beckerath sein; dass ein Opernorchester modernere Anforderungen erlaubt, versteht sich.

²²¹ Traditionell stehen Pauken auf Grundton und Quinte eines Werkes; wenn nicht ungewohnter Nachlässigkeit, ist es dieser Traditionsverpflichtung zuzuschreiben, dass Reger die Pauken zu Beginn des Opus 106 (D-dur) auf *A*, *c* und *d* vorschreibt, obwohl zunächst nur die Pauke auf *c* benötigt wird (Orgelpunkt bis Takt 16) und die anderen Pauken vor ihrem ersten Einsatz auf *G* (Takt 20) bzw. *c* umzustimmen sind (Takt 101; die zweite Pauke steht zu diesem Zeitpunkt auf *h*). Auch die erwähnte *Kassandra*-Orchestrierung schreibt die Instrumente am Beginn auf *c* und *G* fest, um sogleich die Anweisung „Muta *C* in *H*, *G* in *E*“ folgen zu lassen. Ins formalistische Bild passt ebenso, dass die Pauken zu Beginn der Schlussfuge in Opus 100 auf I., IV. und V. Stufe vorgeschrieben sind; benötigt werden tatsächlich nur Grundton und Quinte.

Komponisten die Pauken, mit denen er zu Donnern versteht wie kein anderer“.²²² Natürlich ist dies übertrieben. Immerhin setzt Reger die Pauken als Schlaginstrument aber durchaus geschickt ein. Eine typische Manier ist, stehende Klänge des Orchesters durch ein An- und Abschwollen der Pauken – und gegebenenfalls anderer Schlaginstrumente – zu beleben und aufzuwerten. Und im Finale des genannten Opus 95, das hier als Beispiel dienen kann, macht Reger davon auch einigen Gebrauch, teilweise über etliche Takte hinweg. Dies ist umso auffälliger, als er die Pauken ansonsten in diesem Satz fast vollständig schweigen lässt. Schon zu Beginn des Satzes steht als Einleitung ein Paukenwirbel (*pp* < *ffz*), der den Einsatz des Orchesters spektakulär vorbereitet. In den Takten 53–55 steht zur Unterstützung einer Steigerung im Seitensatz der Exposition ein anschwellender Orgelpunkt ebenfalls von *pp* bis *ffz*, wohingegen das Orchester von Forte ausgehend crescendiert; der Paukenwirbel „schleicht“ sich sozusagen in den Orchesterklang ein, um dann umso mächtiger auf den Höhepunkt hinzuführen. In der Schlussgruppe der Exposition (Takte 74 bis 77) schwillt der Liegeton der Pauke von *pp* auf *ff* und sinkt dann nach *ppp* zurück (Orchester währenddessen *mf* < *ff* > *p*). An diesen Beispielen ist also zu sehen, dass die Pauken die dynamische Gestaltung übertreiben und damit nicht nur die übrigen Instrumente unterstützen, sondern vielmehr einen instrumentatorischen Effekt erzielen. Die Aufmerksamkeit, die eine auffällige Sonderfarbe stets erregt, nutzt Reger auch zur Gliederung des Satzes: Das sich verlierende Ende der Exposition (Takt 108–110) und der zögernde Beginn der Durchführung (Takt 111–116) sind gekennzeichnet durch zwei solistisch freigestellte Orgelpunkte (auf *G* und auf *c*).²²³ Die Reprise übernimmt außer dem Einleitungstakt²²⁴ der Exposition (und den anderen oben angesprochenen Stellen) das sich über mehrere Takte hinziehende Ende – zu dem Halteton *G* der Pauke, der von *ff* allmählich nach *ppp* übergeht, bringt jeweils auf Zählzeit 3 das Orchester schwächer werdende G-dur-Schläge (Tutti, dann offene Streicher, schließlich gedämpfte Streicher) –, dem sich hier aber eine Coda in Form eines Rückgriffs auf das Eingangsthema des ersten Satzes direkt anschließt.

Donnernde Paukenwirbel als Eröffnungssignal beherzter, schwungvoller Sätze finden sich außer in Opus 95 noch an anderer Stelle – nämlich in den Opera 106 und 114. In Opus 106 unterstützen große Trommel, tremolierende Kontrabässe und Orgelpedal die Pauke, während im Klavierkonzert op. 114 der Orgelpunkt *F* der Pauke nach einem halben Takt zunächst

²²² E. H., *Heidelberger Zeitung*, Nr. 284, 4. 12. 1906; *Schreiber* 3, S. 154.

²²³ In der Durchführung findet sich ein das Orchester antreibendes Pauken crescendo außerdem in Takt 203ff.

von der Hälfte der Kontrabässe in der Unteroktave grundiert und beim Eintritt der Bläser von den übrigen im Einklang verstärkt wird. Die einstmals geäußerte Scheu vor „bloss sinnlich wirkenden Orchestereffekten“²²⁵ ist damit immerhin einer offenkundig freieren Haltung gewichen. Zumal die drei genannten Werke in Regers Œuvre nicht zu den Grenzgängern zwischen absoluter und programmatischer Musik gehören, sondern eine bewusst klassische Position dokumentieren.²²⁶ Andererseits erscheinen die genannten Beispiele zwar, wenn man die Pauken isoliert betrachtet, durch ihre radikale Dynamik exzentrisch, sie dienen aber entweder im Gesamtklang des Orchesters der Vitalisierung und Expressivität oder sie kennzeichnen formale Abläufe – was ein durchaus absolutmusikalisches Anliegen ist. Wie verschiedentlich zu sehen war, gilt Letzteres auch für verfremdete Klänge jedweder Art (Dämpfungen, Flageolets, Tremolo) und natürlich für alle Sonderfarben, die dem Orchester zur Verfügung gestellt sind; hierfür kommen auch die im Folgenden angeführten Zusatzinstrumente besonders in Betracht. Was neben den Pauken vor allem auch die Hörner betrifft, hat Reger außerdem ein Faible für durch Überbindungen und kombinierte Rhythmen stockende Tonwiederholungen, die gleichermaßen geeignet sind, einen Einschnitt zu markieren und eine bedeutungsschwere Atmosphäre zu erzeugen (Rainer Cadenbach spricht gelegentlich in dieser Hinsicht von „Be-gräbnispauken“²²⁷).

Außer zu Gliederungszwecken nutzt Reger dies also auch zur Erzeugung eines bestimmten Affekts: „Die stockenden leisen Paukenschläge, die sich [dem Motto des *Symphonischen Prologs*] anschließen, malen förmlich die Beklemmung, die dieses Thema auslöst“.²²⁸ Beklemmung erzeugt auch der gemeinsam mit Kontrabässen und Orgel *ppp* über 52 Takte (dann Kontrabässe allein) gehaltene Orgelpunkt auf *d/D/D₁* im lateinischen *Requiem* WoO V/9, auf den Reger fahle Streicher- und Bläserklänge schichtet.²²⁹ Ins Pianissimo abgetönte Wirbel oder Schläge der Pauke, so sie nicht schlicht der Belebung und damit der Ver-

²²⁴ Zweimal übrigens (Takte 217 und 222), da Reger die Reprise erst „antäuscht“, bevor er sie schließlich einsetzen lässt.

²²⁵ Regers Rezension von Frederick Lamonds *Sinfonie A-dur*, *Allgemeine Musik-Zeitung*, 21. Jg. (1894), Heft 4, S. 56, *Der junge Reger*, S. 170.

²²⁶ Für den ersten Teil aus Opus 106 kann man das jedenfalls so sehen, während der folgende langsame Satz die Expressivität des *Symphonischen Prologs* teilt.

²²⁷ Rainer Cadenbach, „*Das Werk will nur Musik sein*“ – *Zitate in Max Regers Kompositionen*, in *Reger-Studien 2*, S. 103.

²²⁸ Victor Junk, *Max Reger als Orchesterkomponist und sein Symphonischer Prolog zu einer Tragödie Op. 108 für großes Orchester*, Leipzig 1910, S. 9.

²²⁹ Als unterschwellige Drohung schüren hier auch Tamtam und große Trommel das Unbehagen des Hörers angesichts öder Klangfelder, ersteres durch *ppp*-Schläge, die Trommel durch ein sehr leise angestimmtes Grollen, das kleine Steigerungen im Orchester begleitet.

schönerung des Orchesterklanges wegen eingesetzt sind, begleiten häufig besondere Stimmungen und verleihen den jeweiligen Stellen Bedeutungsschwere oder ein unterschwelliges Grollen – dies gilt natürlich auch für andere Schlaginstrumente, etwa die große Trommel und besonders das Tamtam.

Als zusätzliche Schlaginstrumente kamen für Reger außer großer Trommel und Tamtam nur Becken und Triangel in Betracht – und auch diese erst ab 1902 (bzw. das Triangel sogar erst 1911).²³⁰ Die Zurückhaltung im Bereich des Schlagwerks entspricht nicht nur dem Vorbild Brahms', sondern auch dem Wagners und so wundert es nicht, dass Reger sie nie abgelegt hat. Alle genannten Instrumente sind nicht an eine bestimmte Tonhöhe gebunden, und ob das Triangel hoch oder tief, das Becken groß oder klein sein soll, hat Reger in seinen Partituren nicht festgeschrieben. Mit Ausnahme des Tamtams sind sie in der symphonischen Musik seit Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven bekannt, während sie in der Oper (und auch außerhalb) als Janitscharenmusik schon früher etabliert waren. Die alte Unterscheidung zwischen der standardisierteren Anordnung eines Symphonie- und der Offenheit eines Opernorchesters ist bei Reger insofern noch fühlbar, als das Tamtam in etlichen chorsymphonischen Werken verwendet ist, jedoch nur in einem einzigen Orchestersatz, der *Toteninsel* aus Opus 128,²³¹ wo es gleichwohl auch von hohem Symbolwert ist.²³² Auch die übrigen, klassisch verbürgteren Schlaginstrumente kommen in der Chorsymphonik verstärkt zum Zuge, jedoch mag man dies auch den generell größeren Besetzungen zurechnen.

Zwangsläufig unterscheiden ihre Begrenzungen und Möglichkeiten die Stellung dieser Instrumente im Orchester grundsätzlich von der aller anderen Gruppen. Es ist eingangs behauptet worden, Reger habe das Bestreben, seine Ideen in Tonfiguren darzustellen, nicht aber äußerliche Vorgänge zu „malen“ (vgl. Kapitel II.1). Dieser Weg ist Instrumenten ohne Tonhöhenfixierung von vornherein verschlossen – und auch die Pauken sind bei Reger ja nicht melodisch geführt. Da Lautmalerei Regers Sache nicht ist, er „seelische Stimmungen“ schildern, nicht aber reelle Situationen oder Abläufe abbilden will, beschränkt er sich nicht nur im

Reger hat diesen für ein düsteres und fatalistisches Requiem so bezeichnenden Beginn nach Abbruch dieser Komposition im *Hebbel-Requiem* op. 144b wieder verwendet, wobei die schiebenden Viertel in tiefster Lage (untere Kontrabässe: D_1) hier des „Stockens“ wegen über die Taktgrenze gebunden sind.

²³⁰ Das Symphoniefragment WoO I/8 von 1902 sah Becken und große Trommel vor, der *Gesang der Verklärten* op. 71 im selben Jahr statt des Beckens ein Tamtam. Das Triangel hatte seine Premiere in der *Lustspielouvertüre* op. 120.

²³¹ Opera 71, 112, 126 und 144b sowie WoO V/9.

²³² Eine der ersten Verwendungen des Tamtams in der abendländischen Musik stellt der *Marche funèbre* von Francois Joseph Gossec dar (1791); in chorsymphonischem Kontext ist besonders das *Dies irae* aus dem *Requiem c-moll* (1816) von Luigi Cherubini zu nennen, dessen (Blechbläser-)Einleitung ein frei stehender Tamtam-Schlag (*ff*) beschließt.

Instrumentarium;²³³ vielmehr können die Schlaginstrumente überdies nur unterstützend tätig sein, indem sie kolorieren, Kraft und Fülle verleihen, bestimmte Rhythmen hervorheben oder Höhepunkte markieren. In gewissem Sinne sind sie also eine „Hilfstruppe“ des Orchesters, die für sich allein genommen und im Ganzen insofern verzichtbar wäre, als die künstlerische Aussage zwar an Deutlichkeit verlöre, ansonsten aber die gleiche bliebe. Solostellen wie für die Pauke kommen für das übrige Schlagwerk nicht in Betracht. Ebenso fällt auf, dass Reger sorgfältig darauf achtet, nicht durch häufige Wiederholung einzelner Effekte diese zu verbrauchen und den Klangeindruck einzuebnen; wenn er in einer Partitur ein bestimmtes Schlaginstrument charakteristisch hervortreten lässt, so spart er üblicherweise dessen Kolorit anschließend für eine gewisse Strecke aus.²³⁴

Die alte Zusammengehörigkeit von großer Trommel und Becken schlägt sich äußerlich darin nieder, dass sie in der Partitur in einem gemeinsamen System notiert sind. Außerdem finden sie beinahe stets parallel ins Orchester;²³⁵ lediglich im *Gesang der Verklärten* op. 71 ist zwar eine große Trommel, jedoch kein Becken besetzt, da Reger dieses zu diesem Zeitpunkt offenbar für einem weihevollen Sujet nicht adäquat hielt und stattdessen auf das Tamtam zurückgriff. In den Partituren ab dem *100. Psalm* löste er diese Einengung, indem er darauf verfiel, künftig ein hängendes Becken zu fordern:²³⁶ „Große Trommel und Becken [...] darfst Du nicht von einem Spieler, sondern von 2 Spielern bedienen lassen. Becken muß freischwebend sein.“²³⁷ Der Sinn dieser Einrichtung ist klar: Das Becken soll nicht „billig“ klingen, sondern sich prächtig und sonor entfalten; entsprechend finden sich in der Stimme fortwährend Spielanweisungen wie „langhallend“. In gewissem Sinne nähert sich das Becken damit dem Tamtam an und es wäre insofern zu unterstellen, dass Reger eher an einem großen, denn an einem kleinen Becken gelegen haben dürfte.

Da das Tamtam ebenso klangstark wie auffällig ist, teilt Reger ihm vergleichsweise wenige, knapp bemessene und vor allem dynamisch zurückhaltende Einzelschläge zu. Die Gefahr, dass es das Orchester dominieren könnte, ist groß. Seine wohlklingende Erhabenheit aber macht es gerade in den chorsymphonischen Opera zu einer wertvollen Unterstützung, die dem Orchester nachhaltig Volumen verleiht und namentlich die tiefen und mittleren Register

²³³ Herdenglocken zur Darstellung ländlicher Szenen müssen ihm ein Graus gewesen sein.

²³⁴ Dies gilt abgeschwächt auch für die Pauken; in Opus 120 etwa schweigen sie während der gesamten Durchführung.

²³⁵ So in den Opera 106, 108, 112, 126, 128 (Sätze 3 und 4), 140 und 144b, sowie in den WoO I/8 und V/9.

²³⁶ Eine Idee, die erstmals Berlioz umgesetzt hatte und die für Regers Verhältnisse wohl noch als einigermaßen modern gelten darf.

²³⁷ Brief Regers an Karl Straube, 19. 5. 1910, *Straube-Briefe*, S. 197. Die Notierung beider Instrumente in einem System ist also als Relikt eine bloße Konvention.

aufwertet. In diese Richtung zielen ebenso auch die „hallenden“ Schläge des Beckens, die Höhepunkte oder formale Abschnitte kennzeichnen. In der Regel ist dieses somit in Forte-Partien anzutreffen, doch nutzte Reger es gelegentlich auch für subtile Wirkungen.²³⁸ Nicht selten auch lässt er das Becken einen Wirbel statt Einzelschläge ausführen, was klanglich natürlich eine Steigerung und die Möglichkeit eines wallenden Crescendos mit sich bringt; ganz typisch ist, dass es in einem breit angelegten Crescendo nach der großen Trommel zunächst etwa mit einem Einzelschlag, jedenfalls erst erheblich verzögert mit einem Wirbel einsetzt. Überhaupt ist das Tremolo des Beckens weit zurückhaltender, d.h. seltener und für kürzere Strecken, vorgesehen als das der Trommel, da sein Effekt als noch etwas eigenartiger, auffälliger einzuschätzen ist. Für die große Trommel stellen Wirbel die vorrangige Spielweise dar; sie spricht weich und etwas unbestimmt an, entwickelt aber mit wenig Verzögerung großes Volumen, was Reger für ein Eintreten quasi aus dem Nichts in den Orchesterklang nutzt. Als Effekt ist sie oft mit den Pauken verbunden bzw. ersetzt diese ein Stück weit, wo sie der Fortschreitung der Bässe nicht folgen können.²³⁹ Becken und Trommel sind Instrumente, die durchaus lärmern können, und so versteht sich von selbst, dass sie neben den oben erwähnten Diensten für leise drohende, zauberische oder überwältigende Eindrücke insbesondere auch der Darstellung von Ausgelassenheit und Übermut verpflichtet sind – etwa im *Bacchanal* aus Opus 128.

Weit eindeutiger legen die Sujets der Sätze, die Triangel fordern, dieses auf die Erzeugung einer heiteren, humorigen und lebensfrohen Atmosphäre fest – die Titel *Eine Lustspielouvertüre*, *Bacchanal*, *Im Spiel der Wellen* oder *Eine Ballett-Suite* sprechen für sich.²⁴⁰ Eine Ausnahme macht hiervon allein die *Vaterländische Ouvertüre* op. 140. Dass das Triangel in deren Partitur Einzug hielt, erklärt sich aus seinem gelegentlichen Auftreten als Diminution des Beckens, die heller klingt, zugleich aber auch mit geringerer Schallkraft ausgestattet ist. Ganz deutlich wird dies, wenn Reger die beiden Instrumente sich der Gesamtdynamik folgend ablösen lässt oder ein einzelner Beckenschlag das Crescendo eines Triangeltrillers abschließt.²⁴¹ Mehr als die Trommel und das Becken ist das Triangel seiner Farbe wegen verwendet und weniger, wenngleich auch, als Lärminstrument. Deshalb sind ihm auch häufiger

²³⁸ Vgl. Opus 106, Takt 74: Der Chor ist mit *mp* bezeichnet, das Orchester agiert eine Stufe darunter im Piano; ein einzelner *pppp*-Beckenschlag, „langhallend“, auf „[dienet dem] Herrn mit Freuden“ verleiht der Stelle zauberisches Flair (und hebt sie des Textes wegen von den umgebenden Phrasen ab), doch ließ Reger erkennbar Vorsicht walten.

²³⁹ Die Pauken sind als reiner Effekt, d.h. mit zur Not unpassenden Tönen, in Werken mit Opuszahl schließlich nicht eingesetzt; diese Lücke schließt die große Trommel.

²⁴⁰ Diese Festlegung entzieht das Triangel auch den religiösen oder zumindest stets irgendwie weihevollen chorsymphonischen Werken Regers, wo es überhaupt nicht berücksichtigt ist.

erkenn- und erinnerbare rhythmische Gestalten zugewiesen (vgl. *Bacchanal*); in Opus 140 markiert das Triangel beispielsweise den originalen Rhythmus des etwas abgewandelt auftretenden Kopfmotivs des vaterländischen Gesanges „*Ich hab' mich ergeben*“ (Takt 211f.).

Überhaupt bleibt das Schlagwerk in der *Vaterländischen Ouvertüre* beispielsweise lange Zeit in der Hinterhand – die große Trommel tritt erst in Takt 226 hinzu (das Becken hatte zuvor lediglich zwei Einsätze mit einzelnen Schlägen)²⁴² –, doch lässt sich darum umso besser erkennen, wie es hier den Satz zum Schluss drängt. Den gewaltigen Anlauf auf die krönende Themenkombination unterstützen im Orchester sukzessive außerdem Triangel und Becken,²⁴³ beim Eintritt des Chorals „*Nun danket alle Gott*“ in den außerhalb des Orchesters platzierten Trompeten und Posaunen (je 3–4 Spieler), den das Becken mit einem Schlag markiert, reißt das „Donnern und Gewittern“ von großer Trommel und Triangel zunächst ab, wohingegen die Pauke die Grundierung übernimmt. Im Schlussteil der Ouvertüre wirkt dann das gesamte Schlagwerk mit, unterstützt bisweilen die korrespondierenden Orchestergruppen und mündet in den letzten Takten in einen Wirbel aller Instrumente, die in ihrer Gesamtheit die Lärmkulisse systematisch steigern: große Trommel, Pauke, Triangel, hallendes Becken, erneut Triangel und schließlich auch tremolierendes Becken.

HARFE

Die Harfe war im klassischen Symphonieorchester lange Zeit nicht heimisch, sondern gehörte als Instrument der Engel, Hirten und Sänger eher Opernorchestern an. Sie ist in Regers Partituren hingegen recht häufig anzutreffen.²⁴⁴ In den Opera 71 und 112 sowie der Instrumentierung von *Des Kindes Gebet* op. 76 Nr. 22 spielt ihr Einsatz auf „himmlisches“ Musizieren an, in den Opera 90 und 95 geben ihre Qualitäten als Serenadeninstrument den Ausschlag. Im Allgemeinen schätzte Reger sie offenbar ihrer zarten und aparten Klanglichkeit wegen; ihre Besonderheit macht sie Reger überdies auch für Übergänge und formale Schnittstellen wertvoll. Allerdings ist die Stellung der Harfe im Orchester durch ihre mangelnde Schallkraft leicht prekär; schon ab mittlerer Lautstärke ist sie kaum noch herauszuhören, und alles, was ihr im Tutti überantwortet ist, steht in der Gefahr, unterzugehen. Dennoch hat Reger die Harfe nicht allein für zarte Sondereffekte vorbehalten und mit einem ansonsten lichten

²⁴¹ Vgl. etwa *Bacchanal*, Takt 47f. Beispiele finden sich auch in Opus 140 zuhauf.

²⁴² Um in den Takten 85 und 148 die dort kadenzierenden Pauken zu unterstützen.

²⁴³ Takt 227ff. und Takt 232ff. als „Lärminstrument“; das Becken kennzeichnet einen Einsatz der stärkeren Bläser (kleine Flöte, Trompeten 1 und 2, sowie Posaunen mit Tuba) in Takt 228 mit einem Einzelschlag sowie einen dynamischen Höhepunkt in Takt 231 mit einem Wirbel.

²⁴⁴ Opera 71, 90, 95, 100, 101, 112, 125, 128 (*Im Spiel der Wellen*), 132, 136; außerdem im Symphoniefragment WoO I/8 und der Instrumentierung von Opus 76 Nr. 22.

Orchestersatz umgeben, sondern sie durchaus ins Tutti selbst bei pompösen Schlusswirkungen integriert. Auf den ersten Blick irritiert dies: „Ganz eigenartig verwendet Reger die Harfe als Füllinstrument: er läßt sie kurze Flageoletts ins Orchester streuen. Der beabsichtigte Effekt bleibt aber problematisch, da man diese Flageoletts meist nicht hört.“²⁴⁵ Eine solche Stelle findet sich etwa im dritten Satz der *Serenade G-dur* op. 95 (Takt 70f.). Die sordinierten Streicher mit Harfe lösen hier in einem ausinstrumentierten Decrescendo die offenen Streicher und Flöten ab. Die Harfe übernimmt dabei die nachschlagenden Achtel der Flöten als Flageoletts, ist diesen gegenüber also zugleich als Reduktion wie als korrespondierende lichte und weiche Farbe gedacht; dennoch notiert Reger sie dynamisch eine Stufe höher, als es in der Fortsetzung logisch wäre. Er ist sich also sehr wohl bewusst, dass die Harfenflageoletts in der Gefahr stehen, unterzugehen.²⁴⁶

Schon bei der Betrachtung der Streicher fiel auf, dass Reger gezupfte Töne ebenso gerne einstreut wie Flageoletts; beides findet nun bei der Harfe zusammen (weshalb sie sich auch gerne mit dem Pizzikato der Streicher verbindet), und so ist auch klar, dass diese Töne gut zur Geltung kommen müssen. Stets läßt Reger solche Flageoletts im Oktavabstand von rechter und linker Hand zugleich spielen. Sie finden sich äußerst zahlreich in seinen Partituren und zwar gleichermaßen frei gestellt – etwa als Schatten der Streicher wie am Ende der ersten Variation aus Opus 100 oder beim Beginn von Opus 90 – oder als feine Kolorierung eines zarten Orchesterklanges; ebenso läßt Reger bisweilen Hauptstimmen von der Harfe abtönen, wobei hier in erster Linie Flöten, überhaupt die hohen Holzbläser, Streicher,²⁴⁷ insbesondere sordinierte Violinen, bisweilen aber auch Hörner in Betracht kommen. Bei mittlerer Lautstärke und in Verbindung mit herberen Klängen – wie etwa als Oberoktave des Fagotts – verzichtet Reger dann aber auf die Ausführung als Flageoletts. Auch dem Bassregister ist die Harfe außerdem häufig zugesellt; selbstständig thematisch aber tritt sie nicht in Erscheinung.²⁴⁸

Andererseits war bereits mehrfach zu sehen, dass Regers Partituren nicht immer auf die Hörbarkeit jeder Einzelstimme angelegt sind; so hat auch die Harfe vermutlich manches

²⁴⁵ -to., *St. Petersburger Zeitung*, 17. 12. 1906, *Schreiber* 3, S. 159; Konzertkritik zu Opus 95.

²⁴⁶ Mit einer – aus Sicht der vorliegenden Untersuchung: leider – unterbliebenen Vorrede zu einer Orchesterpartitur wollte er einmal die „Ermahnung zum wirklichen Piano, was heutzutage sehr not, bitter not that“, verbinden (Brief Regers an Henri Hinrichsen, 3. 7. 1915, *Peters-Briefe*, S. 621); in gewissem Sinne sind manche Harfenstellen eine solche implizite „Ermahnung“.

²⁴⁷ Eine besonders „süßliche“ Stelle, die Figurationen der ersten Violinen mit Flageoletts der Harfe und getupften Nachschlägen der zweiten Violinen (nach Möglichkeit ebenfalls Flageoletts) verbindet, findet sich in den *Mozart-Variationen* (Variation 6, Takt 21ff.).

²⁴⁸ Dies heißt nicht, dass sie nicht gelegentlich motivisches Material aufgreift, doch eher zum Zwecke der Imitation oder Verdichtung des Satzes und nicht, um als Hauptstimme hervortreten (vgl. *Sinfonietta*, Satz 1).

Mal mehr zu einem amalgamierten Gesamtklang beizutragen. Da die Gefahr, sie könne das Orchester dominieren, nicht besteht, ist es per se zumindest unbedenklich, sie zu beschäftigen – und es entspricht durchaus Regers Vorstellung von Ökonomie, einem Instrument, das nun eben zur Verfügung steht, auch eine Aufgabe zuzuweisen. Wenn man aus dieser Perspektive etwa die letzten Takte der *Hiller-Variationen* betrachtet, so wird die Partie der Harfe verständlich: Im vorletzten Takt markiert diese zunächst den Wechsel des Basstones – die Pauke nimmt diesen dann in einem typischen Crescendo auf – und gibt mit dem folgenden Achtel den Streichern den Impuls für den Auftakt des Fugenthemas, das hier anklingt. Auf Zählzeit 3 hat die Harfe ebenfalls die Aufgabe, den rhythmischen Zusammenhalt zu unterstützen, da die Bässe, Flöten, erste Trompete und erste Posaune überbinden. Die Harfenpartie erscheint also wohl kalkuliert – zu hören ist sie in diesem orchestralen Kontext dennoch kaum. Dies gilt im Grunde für den gesamten Schlussteil der Fuge; in Takt 145 nimmt die Harfe mit Flöten, Oboen und ersten Violinen eine akkordisch geprägte Achtelbewegung auf, die sie bald allein bis Takt 169 beibehält – mit Unterbrechungen, um in geschlossenen Akkorden einzelne Taktzeiten zu betonen. Sie tritt also nicht perkussiv wie in den Schlusstakten in das Orchester, sondern mit einer eigenen Nebenstimme, die zur verbesserten Durchsetzung zunächst in doppelten, dann sogar dreifachen Oktaven geführt ist.²⁴⁹ Die weitere dynamische Steigerung zur Themenkombination im *Quasi Largo* hin (Takt 171) lässt Reger diesen Versuch aufgeben; die Harfe füllt den Orchesterklang ab dort zunächst mit gebrochenen (32stel), dann in Achteln gefassten, ausgesprochen vollgriffigen Akkorden.

Auch wenn in apothetischen Schlusssteigerungen die Wirksamkeit eingeschränkt ist, kann man das genannte Beispiel dahingehend durchaus verallgemeinern, dass die Harfe mit ihrer direkten, bei vollen, geschlossenen Akkorden geradezu perkussiven Ansprache eben nicht nur der reinen Füllung, sondern auch der Akzentuierung und Markierung dient. In dieser Hinsicht ähnelt das Notenbild ihrer Stimme bisweilen dem von Posaunen oder auch Trompeten – doch was dort Zurücknahme bedeutet, ist hier Konzentration. Reger hat um die Behandlung der Harfe im Tutti übrigens sichtlich gerungen: Von seinem Orchester-Erstling, der *Sinfonietta* op. 90, sind Korrekturabzüge erhalten, die eine intensive Überarbeitung gerade der Harfen-Stimme zeigen – und zwar dahingehend, dass er namentlich bei vollem Orchester sehr viel herausstrich; die verbliebene Partie erscheint ungeachtet dessen noch umfangreich genug.

²⁴⁹ Auch ist sie mit *fff* bezeichnet, während das Orchester erst zu *ff* gesteigert ist und Posaunen sowie Pauken noch schweigen.

Auffallend ist, dass Reger besondere Effekte wie Glissando oder gar Bisbigliando überhaupt nicht einsetzte. In Opus 90 immerhin finden sich zwar noch Arpeggien über mehrere Oktaven, die die Zählzeit irregulär teilen (als 10-tolen oder 13-tolen) und deshalb auf den ersten Blick als Glissando erscheinen, doch sind die zugrunde liegenden Akkorde in ihrer Mehrzahl nicht durch Synonyme (durch Gleichstimmung benachbarter Saiten) herstellbar; auch in diesen Fällen müssen die einzelnen Töne also separat gezupft werden. Später hat Reger auch solche Arpeggien präziser und konkreter notiert – in Opus 132 etwa findet sich keine einzige Akkordbrechung, die in rhythmischer Hinsicht nicht binär oder ternär bestimmt wäre.

ORGEL

Nur insgesamt dreimal hat Reger eine Orgel in den Orchesterapparat integriert: erstmals 1908 im *100. Psalm*, dann im Herbst 1914 in kurzer Folge in der *Vaterländischen Ouvertüre* und im Fragment gebliebenen *Requiem* WoO V/9. Die Orgel ist nun üblicherweise kein echtes Orchesterinstrument – sondern insbesondere für Reger vielmehr ein Orchester für sich. Eingehend wurde in der Vergangenheit diskutiert, welcher Orgeltypus Regers Musik adäquat sei, und es ist heute unbestritten, dass er auf ein symphonisches Instrument mit vielen verschmelzenden Achtfuß-Registern und ausgeprägten dynamischen Fähigkeiten reflektierte. Es ist bisher deutlich geworden, dass seinen Forderungen an das Orchester ganz ähnliche Vorstellungen zu Grunde liegen, wie sie die „Regerorgel“ repräsentiert. Und so ersetzt die Orgel aus pragmatischen Erwägungen in den Choralkantaten WoO V/4 das Orchester, wobei ihr in den Nummern 1, 3 und 4 Einzelinstrumente beigegeben sind, um Solofarben zu gewinnen, und in der Nr. 2 ein Streichquintett gegenübersteht. Die Orgel gleichermaßen als Bestandteil wie als Ersatz des Orchesters findet sich auch in seinen praktischen Ausgaben Bach'scher Kantaten: „Continuo wird in meiner Ausgabe durch eine extra ausgearbeitete Orgelstimme ersetzt! Daran halte ich fest!“²⁵⁰ Diese Orgelstimme präsentiert dort eine füllige Mittellage und ist in den Manualen nicht etwa dynamisch zurückgenommen, sondern greift im Forte selbstverständlich auf das Hauptwerk zu; abgesehen davon entbindet Reger Cello und Kontrabass zugunsten der Orgel von Begleitaufgaben in den Arien und Rezitativen.²⁵¹

²⁵⁰ Brief Regers an Theodor Kroyer, 30. 9. 1902, Staatliche Bibliothek, Regensburg.

²⁵¹ Damit unterscheidet die Rolle der Orgel sich auch deutlich von der des Klaviers, das in Regers praktischen Ausgaben eben nicht Teil des Orchesters ist, sondern akzidentiell hinzutritt und notfalls seinerseits substituiert ist: Deshalb setzt er etwa in der Ausgabe der Bach'schen *Orchestersuite h-moll* BWV 1067 im *Double* der *Polonaise* das Continuo in den hohen Streichern aus – ungeachtet der Tatsache, dass er selbst längst eine „Cembalostimme“ zu diesem Werk veröffentlicht hatte. (Übrigens hat Reger das Cembalo nicht geschätzt und sich in der Rückschau über „historische“ Aufführungen im Umfeld Riemanns auch sehr despektierlich geäußert [Brief Regers an Caesar Hochstetter, 22. 7. 1898, *Der jun-*

Man kann ohne Weiteres sagen, dass der weiche, eingeschmolzene Gesamtklang der modernen Orchesterorgel Regers Orchesterideal wesentlich mitgeprägt hat .

Hierin hat die Orgel als Orchesterinstrument für Reger ihre Grenze. Der Beziehung von Streichern (oder Oboe) in den Choralkantaten entspricht, dass die Orgel im Orchester stets als Harmoniemusik oder eingebunden in übergeordnete Orchestergruppen auftritt; dies gilt auch für den *100. Psalm*, wo ihr zwar einzelne Stellen solistisch in dann aber homophonem, akkordischem Satz zufallen. Keineswegs wird ein einzelnes Register, eine besondere Farbe als dann führende Hauptstimme oder wenigstens auffallende Nebenstimme in den Orchestersatz getragen. Denn traditionell imitieren die Orgelregister nicht selten real vorhandene Orchesterinstrumente, und liegen die Verhältnisse also umgekehrt. Besonders stark gilt diese Einschränkung für Opus 140, wo die Orgel einen ad-libitum-Vorbehalt trägt; sie ist in diesem Werk allein in Verbindung mit dem Nebenorchester der den Choral *Nun danket alle Gott* intonierenden Trompeten und Posaunen eingesetzt und zwar in der Weise, dass die Orgel in der Oberstimme den Choral stützt und ihn zugleich entsprechend dem Orchestersatz begleitet. Die Orgel schafft damit eine Verbindung zwischen Orchester und Nebenorchester und füllt überdies den Klang eindrucksvoll auf. Ihre Aufgabe ist mithin die Gewährleistung von „Klangpracht“, was der erleichterte Bericht Regers, er habe Opus 140 „ohne Orgel gemacht [...], ohne Einbuße an Klangpracht konstatieren zu müssen“, ²⁵² gerade bestätigt. Dieses Konzept zielt sicherlich darauf, die Verbreitung des Werkes nicht durch die Bindung an Konzertsäle, die über eine Orgel verfügen, einzuschränken; schließlich handelt es sich bei der *Vaterländischen Ouvertüre* ja um kein für die Kirche bestimmtes Werk. Dennoch ist es erstaunlich, dass Reger in folgender Äußerung ausgerechnet Orgel und Nebenorchester unterschlug: „Mehr Radau kann man wirklich schwerlich machen als ich am Schlusse von op 140 – u. dabei ist op 140 in der Besetzung nicht größer als z. B. Brahms Akademische Festouverture.“ ²⁵³

Auch im lateinischen *Requiem* ist die Orgel darauf beschränkt, zu unterstützen. Sie geht die meist mit dem Chor colla parte; zu Beginn beteiligt sich das Pedal am Orgelpunkt der Bässe und in der Reprise des ersten Satzes auch an den darüber entstehenden Akkordschichtungen. Was ihre Funktion als Stütze des Chors betrifft, so ist sie beinahe durchgehend, jedenfalls aber in forcierten Abschnitten von Bläsern – im oberen Fortebereich von Trompeten und Posaunen, ansonsten von Hörnern, Holzbläsern oder auch Bratschen – gedoppelt, so dass eine

ge Reger, S. 335]; dass das Cembalo in seinen Continuo-Aussetzungen genannt ist, ist reine Konvention und geht wohl auf Verlagswünsche zurück.)

²⁵² Brief Regers an Wilhelm Graf, 25. 4. 1915, *Simrock-Briefe*, S. 234.

²⁵³ Brief Regers an dens., 24. 5. 1915, ebda., S. 241f.

Aufführung des Werkes ohne Orgel denkbar sein könnte. Die Partitur gibt darauf jedoch keinen Hinweis, und der erste Satz war ja immerhin fertiggestellt, als Reger das *Dies irae* noch vor Eintrag der Vortragsanweisungen abbrach. Die Wirkung gerade der expressiven Ausbrüche, die das *Requiem* im Kontrast zu den weiten Klangflächen zu einer apokalyptischen Musik machen, würde bei einer Ausführung ohne Orgel aber großen Schaden nehmen. Als Rückgrat immenser Kraftentfaltung spielt sie damit eine unersetzliche Rolle.

Interessanter ist die Partie der Orgel im *100. Psalm*, wo sie ebenfalls der kraftvollen klanglichen Füllung dient, bisweilen aber auch als separater Orchesterteil behandelt ist. Reger ist sich dabei darüber im Klaren, dass die Orgel den Orchesterklang zu nivellieren und den Hörer damit zu ermüden droht, weshalb er sie in nicht allzu großen Abständen immer wieder für einige Takte pausieren lässt. Im ersten Teil des *100. Psalms* liegt die längste Strecke, die sie am Stück zu spielen hat, relativ gegen Ende zwischen den Takten 118 und 138; anschließend schweigt sie noch einmal für zehn Takte, um in den letzten vier Takten im *Organo pleno* wiederum zu erheblicher Wirkung zu kommen.

III DIE ENTWICKLUNG DES REGER'SCHEN ORCHESTERSTILS

III.1 WIESBADEN UND WEIDEN. 1888–1901

Reger trat erst spät, nämlich 1905 mit der *Sinfonietta A-dur* op. 90, mit einem symphonischen Werk an die Öffentlichkeit. Dabei war die Sonderstellung der symphonischen Orchestermusik im Musikleben der Zeit durchaus ungebrochen. Reger hatte sich unmittelbar zuvor abseits dieses Felds als einer der führenden Komponisten der Moderne etabliert. Nicht nur hatten seine Choralphantasien ab Ende der 1890er Jahre ihm eine wachsende Anhängerschaft unter den Organisten gesichert, auch seine Kammermusik, Lieder und Klavierwerke sorgten für Aufsehen; mancherorts wurden bereits „Reger-Abende“ veranstaltet. Spätestens seit der denkwürdigen Aufführung der *Violinsonate C-dur* op. 72 beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt 1904 war Reger auch als Interpret in eigener Sache in ganz Deutschland unterwegs, sozusagen „wohnhaft in der Eisenbahn“¹. Mit Blick auf seinen *Gesang der Verklärten* op. 71 konnte er schon 1903 durchaus behaupten, „daß man in der Musikwelt allgemein ein großes Werk von mir wie mein Op 71 mit Spannung erwartet!“²; erst recht waren allerorten die Erstaufführungen seiner *Sinfonietta* musikalische Ereignisse: Die musikalische Öffentlichkeit wollte 1905 wissen, was dieser individuelle Komponist auf dem Gebiet der Orchestermusik zu sagen hatte (vgl. Kapitel III.2.2).

Es ist durchaus nicht so, dass Reger zuvor in seiner Weidener und Wiesbadener Zeit keinerlei Interesse am Komponieren für Symphonieorchester gezeigt hätte, er gewissermaßen seinen Weg ausschließlich in den Gattungen gesucht hätte, die seiner strengen Musikauffassung eben näher gestanden hätten, vorweg der Kammer- und der Orgelmusik. Vielmehr scheint es, als habe er, was das Komponieren für Orchester betrifft, um eine eigene, spezifische und seine Ansprüche befriedigende künstlerische Position langwieriger ringen müssen. Dabei spielt natürlich der frühere Konflikt zwischen Wagnerianern und Brahms-Anhängern,

¹ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 17. 6. 1904, *Peters-Briefe*, S. 91.

² Brief Regers an den Verlag C.F.W. Siegel, 12. 10. 1903, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. 217.

die dann zum Dogma erhobene und hart umkämpfte Dichotomie von absoluter Musik und Programmmusik und die mit diesen Ausgangspunkten verknüpften Orchestertechniken eine Rolle. Reger wird oft eindeutig einem der beiden Lager, nämlich der über Brahms führenden Traditionslinie, zugerechnet. Er selbst bekräftigt dies in vielen Aussagen – gleichwohl fehlt es nicht an Zitaten, die seine Bewunderung für Wagner und Strauss ausdrücken. Wie in vielem nimmt er in diesem Streit eine Mittelposition ein – eine ganz und gar individuelle nämlich, die es ihm erlaubt, „das Gute zu nehmen, wie es eben kommt“,³ und viele Einflüsse für sein eigenes Schaffen fruchtbar zu machen (vgl. Kapitel II.1). Insofern ist sein zeitlich langer Weg zum Orchester Ausdruck des Willens, an der Spitze der Avantgarde und doch auf einer gesicherten Tradition aufbauend, vollgültige Werke zu schaffen. In den Kapiteln II.4 und II.5 ist dargestellt, dass Ausgangspunkt seiner Orchestersprache hinsichtlich Besetzungen und Begrenzungen durchaus die an Brahms festzumachende klassische Tradition ist, er andererseits aber keineswegs die Errungenschaften der Neudeutschen aus ideologischen Gründen für sich ausschloss.

Die andere Seite seines langen Ringens um einen eigenen Orchesterstil ist schlicht die Frage einer differenzierten Beherrschung des komplexen Apparates – und dies weist auch auf die biografischen Umstände seines Schaffens zurück. Reger stammt nicht aus einer Musikerfamilie und auch nicht aus einer Metropole. Sein Vater Josef war als Präparandenlehrer in Weiden in der Lehrerausbildung tätig.⁴ Zwar mochte Josef Reger den Berufswunsch seines Sohnes zunächst nicht akzeptieren, dennoch hatte Musik im Hause Reger eine große Rolle gespielt und war damals auch ein zentraler Bestandteil der Ausbildung von Volksschullehrern.⁵ Bereits seit seinem fünften Lebensjahr erhielt Max Reger Klavierunterricht von den Eltern. 1885 fertigte sein Vater mit ihm aus einer ausgedienten Schulorgel eine eigene Hausorgel. Ein Jahr zuvor war Reger als Klavier- und Orgelschüler von Adalbert Lindner unter die Fittiche genommen worden, der ihm eine solide Ausbildung sicherte. Als Jugendlicher erhielt er einige Zeit auch Violinunterricht. Sein Präparandenzeugnis vom 30. Juli 1887 attestiert ihm, „für die Lehrgegenstände, insbesondere für Musik sehr gut beanlagt“ und diesbezüglich besonders fleißig zu sein.⁶

Als „Wunderkind“ hat sich Max Reger gleichwohl nicht hervorgetan. Auch verbindet sich sein Wunsch, Musiker zu werden, mit einer biografisch relativ späten äußeren Begeben-

³ Brief Regers an Ferruccio Busoni, 11. 5. 1895, *Der junge Reger*, S. 237.

⁴ Präparanden nannte man die angehenden Volksschullehrer.

⁵ Josef Reger hatte seinerseits auf seine musikalische Bildung „einen unermüdeten Fleiß und Eifer“ verwendet (siehe *Der junge Reger*, S. 24).

heit. Im August 1888 ermöglichte ihm sein Patenonkel, Johann Baptist Ulrich, in Bayreuth *Parsifal* und *Die Meistersinger* zu erleben. Den überwältigenden Eindruck, den ihm diese Aufführungen machten, schildern seine eigenen Worte: „Als ich als 15jähriger Junge zum erstenmal in Bayreuth den Parsifal gehört habe, habe ich 14 Tage lang geheult, und dann bin ich Musiker geworden.“⁷ Dieser Bayreuth-Besuch war für Reger vermutlich überhaupt die erste Gelegenheit, ein Symphonieorchester zu hören.⁸ Abseits der kulturellen Zentren war es (von gastierenden Militärorchestern vielleicht abgesehen) seinerzeit kaum möglich, Orchesterwerke anders als in schriftlicher Form oder im Klavierauszug kennenzulernen. Reger hat sich in dieser Weise sowohl mit Beethoven als auch mit Wagner beschäftigt.⁹ Es ist also anzunehmen, dass ihn in Bayreuth – neben vielem anderen – besonders auch die Klangwirkungen des differenzierten Apparates fasziniert und in seinen Bann geschlagen hatten.

⁶ Siehe ebda., S. 30.

⁷ Berichtet von Carl Wendling, in A. Spemann (Hrsg.), *Max Reger-Brevier*, Stuttgart 1923, S. 34.

⁸ An Reimann schrieb Reger, er habe in Weiden „gar keine Gelegenheit [...], bessere Musik zu hören“ und erwartete in dieser Hinsicht durch sein Studium in Sondershausen bessere Verhältnisse (Brief Regers an Hugo Riemann vom 23. 11. 1889, *Der junge Reger*, S. 59).

⁹ Siehe Briefe an August Grau vom 29. 12. 1886 und 10. 1. 1887: „Ich bekam zu Weihnachten das Conzert aus C dur von Beethoven. Isolden's Liebestod kaufte ich mir schon im November, aber die Ausgabe von Liszt.“ Und: „Zu Weihnachten bekam ich [...] sämtliche Symphonien von Beethoven in der sehr schönen Ausgabe von Liszt“ (*Der junge Reger*, S. 29f.). Auch Beethovens Streichquartette lernte er zunächst in einer Ausgabe für Klavier vierhändig kennen (siehe Brief Regers an Lindner vom 8. 8. 1887, ebda., S. 34).

III.1.1 SCHÜLERARBEITEN

Unter dem Eindruck der erwähnten Bayreuther Aufführungen komponierte Reger sein Erstlingswerk,¹⁰ eine ausgedehnte *Ouvertüre h-moll* WoO I/1. Das Werk ist verschollen und gattungsmäßig kaum einzuordnen. Die Besetzung sah Streichsextett und Klavier vor; bekannt ist, dass Reger und Lindner an eine Aufführung durch eine örtliche Amateurvereinigung gedacht hatten.¹¹ Ob sich Reger allein aus Pragmatismus für diese Besetzung entschieden hat und vielleicht doch eine orchestrale Anlage im Sinn hatte, ist unklar.¹² Lindner sandte die Komposition zur Begutachtung an Hugo Riemann und dessen Stellungnahme spricht diese Ambivalenz an: „Daß das gesamte Werk keine Ouvertüre ist, wissen Sie ja, es ist aber auch kein Kammermusikwerk, und zwar einfach darum, weil die einzelnen Instrumente noch gar nicht wissen was sie zu thun haben. Welch klägliche Rolle spielt z. B. die erste Violine!“¹³ Riemann sandte Reger daraufhin mehrere Lehrwerke, u. a. den vierten Band der Kompositionslehre von Adolf Bernhard Marx,¹⁴ der insbesondere Orchester- und Ensemblesatz behandelt. Hiermit befasste sich Reger in der Folge eingehend.¹⁵ Zunächst aber entstanden Kammermusiksätze, wie Riemann geraten hatte. Deren instrumentale Mittel forcierte Reger allerdings mitunter, um quasi-orchestrale Wirkungen zu reichen.¹⁶ Heinz Ränge hat in einer sorgfältigen Arbeit auf diese Ambivalenz der frühen Kammermusikwerke hingewiesen und

¹⁰ Frühere Kompositionsversuche sind nicht bekannt und hat es nach dem Zeugnis Adalbert Lindners auch nicht gegeben (s. dessen Brief an Hugo Riemann, 8. 11. 1888, *Der junge Reger*, S. 39).

¹¹ Laut Beilage Lindners zu Stimmabschriften Josef Regers aus dem *Scherzino* WoO I/6, Stadtmuseum Weiden, *Der junge Reger*, S. 44.

¹² In dem Artikel *Max Reger. Biographisch-Kritische Skizze* in der Zeitschrift *Die Redenden Künste*, 5. Jg., Heft 7 (12. 11. 1898) gibt Caesar Hochstetter einen wohl deutlich übertriebenen Bericht wieder: „Es wurde angefangen zu komponieren, es entstanden symphonische Dichtungen für grosses Orchester und anderes mehr! Der Lehrer Regers sandte die Kompositionen an Dr. Riemann“. Hochstetters Gewährsmann war Reger selbst und hat also den Hinweis auf das Orchester gegeben; es ist immerhin wahrscheinlich, dass er dabei die bewusste Ouvertüre im Sinn hatte – denn eben diese und nicht die folgenden symphonischen Versuche erhielt Riemann von Lindner.

¹³ Brief Hugo Riemanns an Adalbert Lindner, 26. 11. 1888, *Der junge Reger*, S. 42.

¹⁴ Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847; 5. Auflage neu bearbeitet von Hugo Riemann, Leipzig 1888.

¹⁵ Brief Regers an Hugo Riemann, 22. 1. 1889, ebda., S. 43.

¹⁶ So finden sich in Regers frühem *Streichquartett d-moll* WoO II/2 Stellen, an denen er Tremolo zugunsten eines gesteigerten Ausdrucks einsetzt, Oktavführungen etwa der Außenstimmen durch Doppelgriffe fordert oder den Satz durch Doppelgriffe in allen Stimmen füllt; im Finalsatz ist außerdem ein Kontrabass hinzugezogen. Das etwa zur gleichen Zeit – also 1888/89 – entstandene *Scherzo* für Flöte und Streichquintett WoO II/1 ist überdies durchaus mit chorischer Streicherbesetzung vorstellbar.

diese (sowie die Orchesterwerke bis Opus 50) detailliert beschrieben,¹⁷ weshalb sich hier eine kursorische Zusammenschau anbietet.

Bekannt sind aus einem Brief an Lindner vom 22. August 1889 Entwürfe zu einem Orchesterwerk, das Reger vermutlich aber nicht fertigstellte.¹⁸ Interessant sind diese Notenbeispiele dadurch, dass Reger jeweils die Instrumentation der Motive angibt: Daraus ist zum einen zu ersehen, dass er zunächst für eine große, nicht klassische Besetzung plante mit vier Hörnern, drei Trompeten, Englischhorn und Bassklarinette. Soweit aus diesen kleinen Ausschnitten zu folgern ist, scheinen die Bläser, insbesondere Posaunen und Englisch Horn (mit Celli und Kontrabässen auch die Bassklarinette), sehr charakteristisch eingesetzt. Die Fagotte wiederum sind in tiefem Laufwerk mit Celli und Bässen gekoppelt, während sie an anderer Stelle die Bratschen verstärken.¹⁹ Die hohen Streicher verbinden sich für (tremolierte) Halte-töne mit Hörnern oder Trompeten.

Erhalten ist aus der Zeit vor Regers Studienbeginn bei Riemann lediglich die Ouvertüre *Heroide* WoO I/2, ebenfalls aus dem Jahr 1889. Der Titel dürfte auf Franz Liszts symphonische Dichtung *Héroïde funèbre* verweisen. Im Vergleich mit dieser ist der Apparat etwas zurückhaltender gewählt, insbesondere fehlt das bei Liszt bedeutsame Englischhorn. Bezeichnend ist der Verzicht auf ein zweites Hörnerpaar und Basstuba sowie auf das bei Liszt vielfältige Schlagwerk.²⁰ Das Werk ist durch schroffe klangliche und dynamische Kontraste geprägt. Einerseits sind die verschiedenen Bläser und Streicher deutlich voneinander getrennt und häufig als geschlossene Gruppen einander gegenübergestellt. So sind z. B. die Holzbläser (kleine Flöte bis zweites Fagott) meist in Oktaven geführt, die Fagotte also nicht mit Celli und Bässen zusammengefasst (wohl aber das Kontrafagott), die ihrerseits eine Einheit bilden, auch Hörner und Trompeten sind klar aufeinander bezogen und gehen oft in Oktaven. Die Bratschen füllen im Streichersatz die Mittellage häufig in Doppelgriffen oder Teilungen, mitunter unterstützt von den zweiten Geigen, sofern diese nicht gerade die erste Stimme in der Unteroktave oder unisono verstärken. Andererseits sind gerade in den Streichern häufig sehr unterschiedliche Kontrapunkte und Figurationen überlagert; an zahlreichen Stellen treten

¹⁷ Ramge, S. 50ff.

¹⁸ *Der junge Reger*, S. 51ff. Stattdessen entstand dann die *Heroide* WoO I/2 (s.u.).

¹⁹ Bezeichnenderweise berichtet Reger im gleichen Brief über das in der Bibliothek seines Onkels (als Klavierauszug) vorgefundene Vorspiel zum I. Aufzug des *Siegfried* und schwärmt: „Ich finde es wunderbar.“ (Ebda., S. 50.) Die Zusammenstellung und der prominente Einsatz der Bläser könnte hierdurch beeinflusst sein.

²⁰ In einem Brief an Lindner vom 30. 8. 1889 erklärt Reger, dass er in diesem Werk mit „2, höchstens 3“ Hörnern auszukommen gedenke (*Der junge Reger*, S. 55). Im gleichen Brief erörtert er außerdem Beethovens fünfte Symphonie, mit der er sich gerade beschäftigte und rekuriert dabei ausdrücklich auf instrumentatorische Besonderheiten.

Bläserfarben charakteristisch hervor. Die technischen Anforderungen sind vergleichsweise hoch. Reger nutzt allgemein sowohl hohe wie tiefe Register aus (kennt aber offenbar auch die Grenzen). Außerdem fordert er eine hohe Beweglichkeit v. a. der Violinen.²¹ Es finden sich mehrfache Streicherteilungen; Doppelgriffe und Lagenspiel sind genau kalkuliert.

Ab Regers Studienzeit bei Riemann sind dagegen nur wenige Orchestersätze bekannt. In Sondershausen entstand kein Orchesterwerk;²² der *Symphoniesatz d-moll* WoO I/3 muss 1890 in Wiesbaden in kürzester Zeit komponiert worden sein.²³ Das verwendete Orchester umfasst doppelte Holzbläser (Klarinetten überraschenderweise in C), je 2 Hörner und Trompeten (jeweils in F), Pauken und Streicher. Die Prinzipien der Komposition sind gegenüber der *Heroide* gewandelt. Der Satz ist schematischer, regelmäßiger und weniger zerklüftet, die Instrumentation traditioneller und die technischen Anforderungen sind – trotz der Anweisung *un poco appassionato* – gemildert. Der Bläsersatz ist weitgehend geschlossen, lediglich die Oboen treten mehrfach aus ihm heraus, stellenweise auch Klarinetten, Fagotte oder Hörner. Die Violinen sind nun häufiger in Oktaven geführt (statt unisono).²⁴ Die Bratschen fungieren meist als Füllstimme, treten gelegentlich auch selbstständig als durchgebildete Mittelstimme in Erscheinung oder schließen sich häufig den Celli und Bässen an, die eine Einheit bilden. Im Ganzen entsteht der Eindruck einer sehr an klassischen Vorbildern orientierten Instrumentation mit klaren Funktionszuweisungen an die Orchestergruppen.

Zu Beginn seiner Studienzeit scheint Reger sich gedanklich intensiv mit Orchestermusik, Instrumentationsfragen und Dirigiertechnik befasst zu haben. In einem Brief, an Lindner äußert sich Reger im Juli 1891 ausführlich hierzu. Zum einen ist dort eine Abrechnung mit der Symphonischen Dichtung im Allgemeinen und dem groß dimensionierten Orchester der Neudeutschen im Besonderen zu lesen.²⁵ Dagegen beruft er sich euphorisch auf Brahms. (Immerhin spricht er sich in diesem Zusammenhang für eine vierfache Hörnerbesetzung aus,

²¹ Die zweiten Violinen etwa sind im Unisono mit den ersten Violinen bis b^3 geführt; beispielhaft für bewusst virtuose Stellen in den Violinen sei auf T. 227, Zählzeit 6 verwiesen.

²² Allerdings hatte Reger hier Gelegenheit, in den sogenannten Lohkonzerten der fürstlichen Hofkapelle einige Orchesterwerke, die er früher mit Lindner vierhändig studiert hatte, in ihrer Originalbesetzung zu hören. Auch wohnte er möglicherweise gelegentlich Proben der Kapelle bei; das Niveau scheint aber mäßig gewesen zu sein (vgl. Brief Regers an Lindner vom 6. 7. 1890, ebda., S. 67f.).

²³ Reger war Mitte September (zwischen dem 5. und 20. 9. 1890) in Wiesbaden angekommen. In seinem nächsten Brief an Lindner am 29. 9. erwähnt er die Fertigstellung des Symphoniesatzes, von dem Lindner, den er in Weiden zuvor sicherlich regelmäßig traf, offenbar noch nichts wusste, gibt Themen an und weitere Hinweise. Mehr als das ungefähre Datum lässt sich aber über die Entstehung dieses Satzes nicht sagen; das Autograph ist verschollen, nur die Kopie einer Abschrift ist heute erhalten.

²⁴ Im Gegensatz zur *Heroide* ist die Grenze der zweiten Violinen nun bei e^3 erreicht – wie später üblich. Die ersten Violinen gehen in beiden Sätzen noch nicht über b^3 bzw. c^4 hinaus.

die er später in seinem Orchester meist auch einsetzen sollte.) Es liegt auf der Hand, dass diese Umorientierung unter Riemanns Einfluss stattfand. Ein Mitschüler Regers, Max Arend, bestätigt dies: „Ebenso war das Orchesterkolorit ein Gebiet, das Reger damals [um 1893] vollständig vernachlässigte, weil es ihn nicht danach drängte und weil Riemann ihn ausdrücklich abhielt. Ich sprach einmal mit Reger über ‚Tod und Verklärung‘ von R. Strauß, das ich nicht lange zuvor in Köln unter Strauß selber im Gürzenichkonzert gehört hatte. Ob Reger das Werk kannte oder gehört hatte ist mir nicht mehr rememberlich. Er äußerte aber, ja, *das* könne er natürlich nicht – nämlich die Orchesterfarben mischen wie Strauß –, aber den Aufbau und die Stimmführung, *das könne er auch*.“²⁶

Erhalten ist immerhin noch eine Studie auf orchestralem Gebiet, die schätzungsweise aus dem Jahr 1894 datiert: die Instrumentation einiger *Deutscher Tänze* aus Opus 10.²⁷ In den Beständen des Max-Reger-Institutes findet sich ein Manuskript, das die Nummern 1, 5–7 und 11 aus dieser Sammlung zusammenfasst. Das hierfür gewählte Orchester besteht aus doppelten Bläsern, Pauken und Streicher.²⁸ Die Partitur belegt in augenfälliger Weise, dass Reger zunächst um die Beherrschung des Apparats bemüht war, um orchestergerechten „Aufbau und Stimmführung“. Fast durchgehend tragen die Streicher den Satz, wohingegen die Holzbläser zur Kontrastierung dienen und Trompeten und Hörner überhaupt äußerst sparsam Verwendung finden. Im Streicherapparat sind Celli und Bässe weitgehend parallel geführt, mitunter mit ausdrücklicher *colla parte*-Anweisung. Die Violen erscheinen mal als Füllstimme, teils in Verbindung mit den Celli oder der zweiten Violine; in Steigerungen gehen die Violinen in Oktaven. Die Bratsche erweist sich auch bei diesen Bearbeitungen als das Streichinstrument, das am ehesten in Mischungen mit Bläsern eingesetzt ist und zwischen den Gruppen vermittelt. Die Oboe tritt hingegen sowohl im akkordischen Holzbläsersatz, mehr noch aber solistisch oder unisono mit den ersten Violinen in Erscheinung. Insbesondere Flöte, Klarinette und (erstes) Fagott sind gemeinsam den Streichern als Gruppe gegenübergestellt. Auffallend ist

²⁵ Brief Regers an Adalbert Lindner, 20. 7. 1891, *Der junge Reger*, S. 106f. Reger vermeidet es hier (wie auch sonst) geflissentlich, diese Entwicklung mit Wagner in Verbindung zu bringen.

²⁶ Max Arend, *Max Reger in Wiesbaden 1892/1893*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 14 (1937), S. 7f.

²⁷ Die Tänze sind im Spätsommer 1893 entstanden. Die genannten Instrumentierungen aus diesem Opus lassen sich nicht genau festlegen, doch finden sich auf dem Manuskript Schreibübungen des jungen Hans Riemann, der Reger besonders zugetan war. Zwischen Reger und Hugo Riemann hingegen brach sich im Laufe des Jahres 1894 eine Entfremdung Bahn, die im Sommer 1895 zu einem förmlichen Hausverbot führte; ein terminus ante quem.

²⁸ 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Trp (D), 2 Hr (D), 2 Pk, Streicher. Die Trompeten und Hörner transponieren hier – singulär bei Reger – in D. Später verzichtete er darauf, die Transpositionen auf das Werk abzustimmen und verwendete stets Trompeten in C und Hörner in F.

die noch sehr untergeordnete Rolle der Hörner (und Trompeten).²⁹ Als Studie kennzeichnet die Partitur, dass der Orchestersatz in ihrem Verlauf etwas differenzierter wird. In der als *Cantabile* bezeichneten siebten Nummer (hier als Nr. 4) finden sich in Ansätzen Reger'sche Vorlieben, die später auch in dessen entwickelten Orchestersatz zu beobachten sind. Zu nennen wären etwa zu Beginn eine rhythmische Überlagerung liegender Oktavklänge mit Achtel-synkopen, Achteltriolen und Sechzehnteln in Violinen und Hörnern (wobei die Violinen hier in der Oktave pendeln) sowie im weiteren Verlauf Sordinierungen von Streichern. Typisch ist hier auch die Verbindung von Oboen- und Bratschenklang (zweite Bratschen und erstes Fagott in der Unteroktave), ebenso das klanglich abgestufte Austerzen durch die erste Klarinette.³⁰

Das nächste Orchesterwerk entstand mit einem Eugen d'Albert zugedachten *Klavierkonzert f-moll* WoO I/4 ab Ende 1894 bis Sommer 1896.³¹ Zu diesem hat es mehrere Anläufe gegeben,³² von denen nicht zu sagen ist, wie sehr sie in Zusammenhang gestanden haben. Denn nur eine einzige Fassung ist als Klavierauszug und (z.T. nur abschriftlich) in Partitur erhalten geblieben.³³ Diese brach Reger nach 72 Seiten in der Mitte des ersten Satzes ab. Das Fragment dürfte Anfang 1895 entstanden sein,³⁴ zu vermuten ist, dass es sich dabei um eine der beiden ersten Vorfassungen handelt. Reger sah schon hier die gleiche Orchesterbesetzung vor, die er in seinem späteren *Klavierkonzert f-moll* op. 114 ebenfalls verwendete. Die Satztechnik ist gleichwohl noch schematisch. Wie in den vorgenannten Instrumentierungen tragen vor allem die Streicher den Satz; auch die Holzbläser übernehmen wichtige Funktionen, während das Blech kaum hervortritt. Fritz Stein und ebenso Ottmar Schreiber nahmen an, dass eine zu große Nähe des Orchestersatzes zu Brahms Reger von der Fertigstellung des Werkes abgehalten habe.³⁵ „Die unverkennbare Diskrepanz zwischen seinem Formwillen und

²⁹ Die prominente Rolle, die namentlich die Hörner in späteren Partituren Regers spielen, ist hier nicht ansatzweise vorgeprägt. Auch ihre fast schematische Führung in Oktaven (auch mit Violen) lässt eine gewisse Reserviertheit gegenüber den Blechbläsern vermuten.

³⁰ Die Unteroktaven beider Stimmen weichen mit Fagott und zweiter Klarinette vom späteren Gebrauch hingegen eher ab – zuvorderst Hörner, auch ein Teil der Celli kämen dann eher in Betracht, woraus sich auch ein Funktionswechsel zwischen diesen Stimmen ergibt.

³¹ Siehe verschiedene Briefe in *Der junge Reger*, etwa S. 237, 258, 267, 273 und 280f.

³² Vgl. einen Brief an Hofrat Hensel vom 6. 6. 1896: „bei meinen eigenen Kompositionen arbeite ich entsetzlich langsam; so habe ich die Partitur meines Klavierkonzertes (187 Seiten) viermal geschrieben, da ich immer noch so viel ändern wollte und mußte, bis es mir genügte“ (ebda., S. 273).

³³ Außer einer Abschrift liegen Kopien einzelner Seiten der autographen Partitur vor.

³⁴ Reger datierte es zwanzig Jahre später mit „Verbrochen Ende 1894 Wiesbaden“, dürfte sich hier in der Rückschau aber um einige Monate vertan haben, wie sich aus der Zählung als „op 17“ im Kopftitel ergibt (die Opuszahl 16 ist erst im Januar 1895 nachweislich vergeben).

³⁵ Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939, S. 145 und Ottmar Schreiber, *Max Regers musikalischer Nachlass*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien. Mozartjahr 1956*, Graz und Köln 1958, S. 566.

einer diesem wesensfremden klanglichen Ausprägung hat Reger wohl in erster Linie bewogen, die Komposition im 242. Takt abubrechen“.³⁶ Tatsächlich handelt es sich bei dem genannten Takt um eine in instrumentatorischer Hinsicht ungewöhnliche Stelle: Klavier und ganzes Orchester (ohne Hörner, eventuell auch ohne mittlere Streicher) treiben auf einen Höhepunkt zu und reißen dann unvermittelt ab. Ein sich unmittelbar anschließender liegender Klang der gedämpften Hörner sollte dieser auffahrenden Steigerung kontrastieren;³⁷ im Folgetakt wären die Bratschen (gemäß der Halsung) geteilt worden und hätten vermutlich die Führung der Oberstimme übernommen. Klanglich wäre hier möglicherweise ein Bruch entstanden, weisen die Indizien doch auf eine vergleichsweise eher pastellfarbene, entrückte Klangwirkung hin (Dämpfungen der Hörner etwa sind in den vorhergehenden 241 Takten nicht ein einziges Mal eingesetzt). Es ist nicht unplausibel, dass hier in einer Momentaufnahme ein wichtiger Schritt der Lösung von den durch Riemann vermittelten Beschränkungen festgehalten ist.

³⁶ Fritz Stein, ebda.

³⁷ Vgl. die Pausen in Horn 1 sowie im Solo-Klavier und in den ersten Violinen; außerdem den begrenzte Raum, den Reger bis zum Taktstrich ließ.

III.1.2 SYMPHONIE H-MOLL WO O I/5

1896 komponierte Reger eine *Symphonie h-moll* WoO I/5, die verschollen ist und deren ungeklärtes Schicksal Anlass zur Spekulation gibt. In den erhaltenen Dokumenten ist sie erstmals im Mai 1896 erwähnt mit dem Hinweis, sie habe „als letzten Satz eine Passacaglia, an die sich ein Trauermarsch schließt“ und verhalte in dreifachem Piano in h-moll.³⁸ Zuvor bereits hatte Reger Kontakt mit Johannes Brahms aufgenommen, den er bat, die Widmung dieser Symphonie anzunehmen.³⁹ Reger muss mit dem Werk schon geraume Zeit beschäftigt gewesen sein; im Juli meldete er den Abschluss der Partitur: „Ich bin jetzt fertig mit der Partitur meiner Hmollsymphonie, (Brahms gewidmet) selbe geht in den nächsten Tage[n] nach London.“⁴⁰ Wesentlich mehr ist über diese *Symphonie h-moll* nicht bekannt.⁴¹ Zwar ist die Bemerkung, das Werk „fertig“ zu haben, kein Beweis, dass sämtliche Arbeitsschritte vollständig abgeschlossen waren (vgl. Kapitel II.2), doch ist anzunehmen, dass dies zumindest weitgehend der Fall war und eine Fertigstellung jedenfalls nicht mehr in Frage stand.⁴² Dass das Werk dann aber verschwand ohne in Regers Korrespondenz weitere Erwähnung zu finden, dürfte einen Verlust auf dem Postweg oder eine Ablehnung durch den Verlag ausschließen – Reger hätte auf beides reagieren müssen. Wahrscheinlicher ist, dass er es selbst zurückzog.

Zur gleichen Zeit, als Reger die Symphonie abschloss, berichtete er, Brahms habe ihm geschrieben, er sei „der dankbarste Empfänger für meine Sachen“⁴³; „aber meinte er, ‚ein bloßes Hurrahschreien bei Ihren Werken befriedigt weder Sie noch mich; hoffentlich können

³⁸ Brief Regers an Adalbert Lindner, 19. 5. 1896, *Der junge Reger*, S. 267.

³⁹ Brahms antwortete folgendermaßen: „Zudem denken Sie mir noch das schöne Geschenk einer Widmung zu gönnen. Eine Erlaubniß aber ist dazu doch nicht nöthig? [...] Da dürfen Sie denn ruhig den Namen hinsetzen Ihres hochachtungsvoll ergebenen J. Brahms.“ (ca. Mai 1896, ebda., S. 265).

⁴⁰ Brief Regers an Wilhelm Sadony, 12. 7. 1896, *Der junge Reger*, S. 278. Siehe auch Briefe an Heinrich Reimann, 17. 7. 1896, und an George Augener, 21. 7. 1896, ebda., S. 280 und 281. In London war der Sitz des Augener-Verlages, der Regers frühe Werke herausgab.

⁴¹ Das sogenannte „Wiesbadener Skizzenbuch“, das bis in die Nachkriegszeit in Weiden erhalten geblieben war und seither verschollen ist, soll nach Adalbert Lindners Aufzeichnungen zwei Sinfoniesätze, ein Adagio in H-dur und einen nicht näher bezeichneten Satz in e-moll enthalten haben. Dass diese mit der *h-moll-Symphonie* in Verbindung gestanden haben könnten, bleibt Spekulation.

⁴² Mehrere Argumente sprechen dafür: Erstens die Ankündigung des Werks gegenüber Brahms, zweitens die Absicht, es „in den nächsten Tagen“ an Augener zu senden. In einem Druck von Opus 16, den Reger vermutlich verschenkte, hatte er im Verlagsverzeichnis das Klavierkonzert WoO I/4 und die Symphonie als Opera 17 und 18 ergänzt; auch dies ein Indiz, dass er mit Abschluss und Drucklegung fest rechnete.

⁴³ Brief Regers an Wilhelm Sadony, wie Anm. 40, S. 279.

wir uns persönlich aussprechen.“⁴⁴ Eine solche Aussprache ist in der einschlägigen Reger-Literatur nicht belegt, könnte aber tatsächlich stattgefunden haben. Alfred Einstein – immerhin ein Zeitzeuge, zu dem Querverbindungen bestanden⁴⁵ – ging in einem Vortrag über Reger noch selbstverständlich davon aus, dass dieser „eine Pilgerfahrt“ zu Brahms unternommen hatte und von diesem „freundlich aufgenommen“ worden war.⁴⁶ Als einziges Dokument Regers ist jedoch lediglich folgender Auszug aus einem verschollenen Brief anzuführen: „Joh. Brahms ist jetzt tot; diese Nachricht hat mich mehr erschüttert als eine Todesnachricht eines Verwandten; denn ich stand Brahms in den letzten Jahren sehr nahe, war erst vorigen Herbst (September) 14 Tage sein Gast in Ischl.“⁴⁷ Plausibel, aber letztlich unbeweisbar ist die Vermutung, Brahms könnte Reger von einer Veröffentlichung der *Symphonie h-moll* sowie des *Klavierkonzerts f-moll* WoO I/4 abgeraten haben.⁴⁸

Die Begegnung Regers mit Brahms bleibt Spekulation, die Rücknahme der beiden Werke ist es nicht, denn Zweifel an ihrer tatsächlichen Existenz und Fertigstellung sind kaum zu halten. Als These muss also bestehen bleiben, dass Reger selbst und aus ästhetischen Gründen Klavierkonzert und Sinfonie verworfen, ja sogar getilgt hat, indem er mutmaßlich zugleich ihre Partituren vernichtete. Ohne Zweifel ein radikaler Schritt, doch nicht ungewöhnlich für ihn. Bemerkenswert ist aber die Situation, in der er dies tut: Der Erlös aus dem Verkauf der beiden Partituren war zur Finanzierung des im Oktober 1896 anstehenden Militärdienstes als „Einjährig-Freiwilliger“ eingeplant. Sie aufzugeben, bedeutete für Reger den Ruin. Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung bedeutet das Fehlen dieser Partituren nicht nur eine große Lücke im zeitlichen Ablauf der Entwicklung von Regers Orchesterstil. Angesichts der ambitionierten Widmungsabsicht wäre auch zu erwarten, dass Reger gerade mit der Symphonie (aber auch dem Klavierkonzert) versucht haben muss, sich von einer allzu schulmäßigen oder epigonenhaften Orchesterbehandlung zu befreien. Dass ihm dies zu dieser Zeit gelungen sein könnte, bleibt zweifelhaft.

⁴⁴ Brief an Hugo Riemann, 21. 7. 1896, ebda., S. 282. Als Hinweis, Reger habe ihm die Symphonie zu Ansicht gesandt, kann dies zwar nicht gelten, denn dieser „zweite Brief“, kann nicht nach dem 20. 6. eingetroffen sein – sofern hier Regers Zählung stimmt; doch durfte dieser sich ohne Zweifel ermutigt fühlen, auch die Symphonie Brahms vorzulegen.

⁴⁵ Einstein promovierte 1903 in München und war mit Theodor Kroyer befreundet, mit dem auch Reger in engem Kontakt stand.

⁴⁶ Alfred Einstein, *Max Reger und sein „Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie“*, in ders., *Nationale und universale Musik*, Zürich 1958, S. 121.

⁴⁷ Brief Regers an eine nicht benannte „Gräfin“ vom 11. 4. 1897, Verbleib unbekannt, letzter Nachweis: Auktionshaus J. A. Stargardt, Katalog Nr. 506, 23. 10. 1952, Los 110. Zumindest die Bemerkung, er sei Brahms „in den letzten Jahren“ nahe gestanden, stellt eine gehörige Übertreibung Regers dar.

⁴⁸ Immerhin würde dies dann aber erklären, warum sich sowohl Elsa Reger als auch Adalbert Lindner in ihren Reger-Biographien über diese Episode ausschwiegen.

Von Ende 1897 und Anfang 1898 stammen zwei Instrumentierungen fremder Werke: Robert Schumanns Lied *Aufträge* op. 77 Nr. 5 und ein *Albumblatt* von Reger Wiesbadener Freund Heinrich Geist. Beide Partituren sehen doppelte Holzbläser, zwei Hörner und die üblichen Streicher vor. Die Liedinstrumentierung verrät vor allem die Freude an handwerklichem Können in der systematischen rhythmischen Überlagerung und Ergänzung verschiedener Begleitstimmen, der Gewinnung linearer Stimmführungen aus der akkordischen Figuration der rechten Hand (erste Violinen) und der Abspaltung und kontrapunktischen Verwendung von Motiven aus der Gesangsstimme. Dazu passt, dass Reger die instrumentalen Mittel sukzessive steigert – bis hin zu in Violinen und Bratschen in Terz- und Sextparallelen geführten, etwas dick aufragenden Figurationen. Manches wirkt dabei nach wie vor schematisch; hierin liegt der deutlichste Unterschied zu späteren Instrumentierungen. Immerhin aber zählen die beschriebenen satztechnischen Mittel zum auch später bei Reger gängigen Kanon, ebenso einige klangfarbliche Momente. Die Streicher sind gedämpft; natürliche Flageolets und häufiges *pizzicato*-Spiel sind zugunsten eines delikates Gewebes des kaum unterbrochenen Streichersatzes integriert. Aus dem Rahmen des später Üblichen fallen kurze Solostellen eines Cellos bzw. einer zweiten Geige. Die Oboen sind von den übrigen Bläsern abgehoben, Klarinetten und Flöten verbinden sich, ebenso Klarinetten und Fagotte, die noch nicht zur Bassgruppe zählen. Die Hörner sind eher sparsam eingesetzt.

Sehr interessant sind die überkommenen Quellen zur Instrumentation von Heinrich Geists *Albumblatt*.⁴⁹ Die Bearbeitung muss unter großem Zeitdruck hergestellt worden sein: Neben Regers Erstschrift liegt eine parallel hierzu ausgeführte Reinschrift von der Hand Geists und Regers (im Notentext ab S. 13, außerdem wohl die Dynamik) vor.⁵⁰ Die Erstschrift Regers beginnt ordentlich, doch häufen sich gegen Ende der ersten Seite bereits die Korrekturen.⁵¹ Die zahllosen Änderungen und Korrekturen in dieser Erstschrift sind sicherlich nicht allein der besonderen Eile geschuldet, sondern testen in den hinzukomponierten Nebenstimmen Varianten aus oder zeigen alternative Instrumentalverbindungen – und verraten dadurch

⁴⁹ Erhalten in den Meininger Museen, Inventar-Nr. XI-1 4399ff. / Nhs.

⁵⁰ Geist und Reger arbeiteten hier eng zusammen – mitunter lösen sich ihre Handschriften auf ein und derselben Seite ab (vgl. die Seiten 13, 14 und 17 der Reinschrift).

⁵¹ Die überaus flüchtige Partitureinrichtung der zweiten Seite belegt, dass Reger schon hier die Notwendigkeit einer erneuten, saubereren Niederschrift bewusst geworden war. Entsprechend ließ er ausgestrichene Töne und Varianten stehen und begnügte sich bisweilen mit verbalen Anweisungen wie „II V. mit I. aber 8va tiefer“ (S. 3), „wie im Clavier“ (S. 5) oder für die Wiederkehr des A-Teils: „wie zuerst alles bis die 2 letzten Takte“ (S. 13); die beiden Schlusstakte sind dann nur in den Holzbläsern notiert, denn die „Streicher u. Hörner bleiben“ (ebda.).

noch eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich der Instrumentation: Regers spätere Fähigkeit zur direkten Niederschrift von Partituren beliebiger Größe war hier sichtlich noch in der Entwicklung begriffen.⁵² Der Zeitdruck, der sowohl aus der Genese der Partitur wie aus den erhaltenen Stimmabschriften zu lesen ist,⁵³ lässt eine anstehende Aufführung oder Probe vermuten. Damit aber hätte Reger erstmals die Möglichkeit gehabt, seine das Orchester betreffende Klangphantasie an der Wirklichkeit zu messen.

Die Funktionszuweisungen innerhalb der Bläser und der Streicher werden deutlich anhand der Takte 61ff., die auch die einzige reine Bläserstelle in diesem Satz umfassen. Hier führen erste Oboe und erste Klarinette unisono, die Flöten (mit zweiter Klarinette) sowie die beiden Fagotte übernehmen Mittelstimmen, den Grundton halten die Hörner, die zweite Oboe schweigt, um das Hervorklingen der ersten nicht zu beeinträchtigen. Reger ordnet hier gleichartige Klänge einander zu; auch die Verwendung des zweiten Horns unterhalb der Fagotte ist gemessen an späteren Partituren ungewöhnlich. Die Takte 65ff. bestätigen die Zuordnung: Die erste Flöte agiert hier bereits seit zwei Takten als 4'-Register, die zweite Flöte und die Klarinetten dann bezogen auf die Mittelstimmen ebenfalls; die Oboen stoßen zu den Violinen, die Fagotte verstärken die Bratschen, den Basston halten Hörner, Celli und Kontrabässe. Insbesondere das Verständnis von Celli, Hörnern und Fagotten sollte sich noch grundlegend ändern.

Immerhin scheinen, was den charakteristischen Gebrauch einzelner Instrumente und die Kombination von Farben betrifft, hier schon einige typische Vorlieben auf – vor allem ist die häufige Stützung der Oberstimme(n) in der Mittellage anzusprechen, z. B. durch die Parallelführung der Violinen oder durch Celli, das erste Horn oder auch die Kombination von Oboe oder Klarinette mit Fagott. Diese Kopplungen in die Mittellage sind sehr typisch für Regersche Partituren, doch könnten sie hier auch der (unbekannten) Ausgangssituation in Geists Originalfassung geschuldet sein.⁵⁴ Als eher überkommenes Element steht dem aber die

Mit der Reinschrift begann Geist schon als Reger in seiner Erstschrift auf S. 3 angekommen und das erste Blatt damit für die Abschrift verfügbar war – denn die Reinschrift übernahm einen Schreibfehler aus Takt 2, der beim Wiederaufgreifen des Themenkopfes (S. 3) auffallen musste.

⁵² Wenn man diesen Befund auf die sehr saubere Partitur der Schumann-Instrumentierung zurück überträgt, lässt sich leicht über eine möglicherweise verschollene Erstschrift spekulieren. Was die vorangegangenen Werke – *Klavierkonzert f-moll* WoO 1/4 und mit Einschränkung auch *Symphonie h-moll* WoO 1/5 – betrifft, wird durchaus von verschiedenen Quellen berichtet.

⁵³ Auch diese Arbeit teilten sich Reger und Geist, wobei Reger vermutlich auch hier die Dynamik in allen Stimmen eintrug. Die Kontrabassstimme gar ist recto von Reger und verso von Geist ausgeschrieben.

⁵⁴ Das Geist'sche Original liegt nicht vor; klar ist, dass es für ein Melodieinstrument und Klavier komponiert war. Sofern es sich bei dem Melodieinstrument um ein Cello gehandelt haben sollte (Heinrich Geist war Cellist im Wiesbadener Orchester), vertritt die Unteroktave die ursprüngliche Lage und liegt damit eine dunkle, sonore Färbung des Klanges auf der Hand.

klassische Führung der Holzbläser in mehrfachen Oktaven zur Seite (vgl. Takt 83ff.). Typisch ist jedenfalls das erste Horn als Unteroktave der Violinen (Takte 58ff.) oder der Oboe (Takte 26ff. und 42ff.) sowie als Solo-Instrument (Takt 49f.). Sehr auffallend sind die Takte 39ff., in denen Klarinette und Fagott die Hauptstimme führen.⁵⁵ Ab Takt 42 sind somit in den Bläsern zwei Stimmzüge auszumachen: Klarinette und Fagott für die Hauptstimme sowie Oboe und Horn als untergeordnete Nebenstimme, also jeweils ein prägnant ansprechendes Doppelrohrblatt mit einem weicher modulierenden Partner.⁵⁶ Die besondere Affinität von Oboe und hohen Streichern bestätigen die Takte 76ff.

⁵⁵ Zunächst war wohl anstelle des Fagotts das Horn vorgesehen, wie die Erstschrift und eine entsprechende Rasur in der Reinschrift zeigen, doch entschied sich Reger, dieses für die Kombination mit der Oboe aufzusparen

⁵⁶ Die Kombination von Klarinette und Fagott für die Hauptstimme prägte Jahre später übrigens den Beginn der *Sinfonietta*.

III.1.3 *HYMNE AN DEN GESANG* OP. 21

Im Gegensatz zu den vorangegangenen aber verschollenen Originalwerken ist die *Hymne an den Gesang* op. 21 von 1898 als Gelegenheitsarbeit durch den Anlass ihrer Entstehung geprägt. Für die Feststellung eines Personalstils taugt auch sie damit nicht, denn Reger musste sich bei der Komposition konkret die Möglichkeiten des Weidener Liederkranzes und der Bayreuther Infanteriekapelle vor Augen halten. Nach Lindners Bericht wurde Reger „wohl auch etwas derb, wenn man den gewiß berechtigten Wunsch durchblicken ließ, das Werk möge für Chor und Orchester nicht zu schwer ausfallen“.⁵⁷ Erfüllt hat Reger die Bitte seines Freundes immerhin; in einer zeitgenössischen Besprechung ist zu lesen: „In dieser Kantate unterscheidet Reger vorzüglich, was er von den Festsängern und was er von den Leuten im Orchester verlangen darf. [...] Bewegte Figurationen, kräftige Rhythmen und verständige originelle Instrumentation befinden sich in der Orchesterpartitur, der ersten, die von Reger vorliegt, und die den Wunsch laut werden lässt, der Komponist möge bald mit einem grösseren Orchesterwerke seinen Namen in den Konzertsälen einbürgern.“⁵⁸

An eine Herausgabe des Werkes dachte Reger zunächst nicht, „da es zu einfach ist“.⁵⁹ Offenbar war jedoch der Münchner Verlag J. Aibl, der in der Folge für einige Jahre Regers Hauptverleger wurde, an dem Werk sehr interessiert, sodass Reger sich anders besann.⁶⁰ Immerhin attestierte er der *Hymne* trotz ihrer Einfachheit, dass sie „gut ist“⁶¹ und charakterisierte den Chor- und Orchesterpart folgendermaßen: Der Chor zeige „an manchen Stellen eine ganz neue Art der Stimmenbehandlung“⁶² und „das Orchester ist so behandelt, daß jedes besser geschulte Militärorchester seinen Part leicht bewältigt“.⁶³ Auch ist die Besetzung des Orchesters mit doppelten Holzbläsern und Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen (noch ohne Basstuba), zwei Pauken und (bis auf Bratschen und Celli an jeweils einer Stelle) ungeteilten Streichern völlig gewöhnlich. Die Pauken behalten übrigens ihre Stimmung auf *d* und

⁵⁷ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1921, S. 132.

⁵⁸ Caesar Hochstetter, *Die Redenden Künste. Zeitschrift für Musik und Litteratur*, 5. Jg., Heft 49 (28. 8. 1899), zitiert nach *Der junge Reger*, S. 427f.

⁵⁹ Brief Regers an Caesar Hochstetter, 16. 11. 1898, ebda., S. 357.

⁶⁰ Siehe Stefanie Steiner, „... an manchen Stellen eine ganz neue Art der Stimmenbehandlung ...“? *Max Regers Hymne an den Gesang op. 21*, in *Reger-Studien* 7, S. 85.

⁶¹ Brief Regers an Hochstetter, 23. 12. 1898, *Der junge Reger*, S. 371.

⁶² Ebda.

⁶³ Brief Regers an Hans Koeßler, 1. 12. 1898, ebda., S. 365.

A während des kompletten Satzes bei, benötigen also keinen Stimmhebel – Reger kalkuliert aus wohl gegebenem Anlass mit möglichst einfachen Mitteln.

Den Verlauf der *Hymne* hat hinsichtlich ihrer Instrumentation Heinz Ramge dargestellt⁶⁴; Stefanie Steiner hat das sonst in der Literatur wenig beachtete Werk in den Kontext seiner Entstehungsumstände gerückt und verdeutlicht, dass Regers Beschäftigung mit Männerchorsätzen erst unmittelbar zuvor begonnen hatte.⁶⁵ Zusammenfassend charakterisiert Fritz Stein die *Hymne* folgendermaßen: „Den bombastisch-pathetischen Text [...] vertonte [Reg]ler im tonmalerisch ausdeutenden Stile Friedrich Hegars [...]. Das Orchester mit dem sich der junge Reger hier zum ersten Male versucht, zeigt schon eine gewisse thematische Selbständigkeit, lastet aber noch zu schwer auf den ungestützten vorwiegend homophon gesetzten Singstimmen, die sich wohl nur im machtvollen Unisono des Anfangs und der Koda durchzusetzen vermögen.“⁶⁶ Tatsächlich sind Streicher und Holzbläser beinahe durchgängig im Einsatz. Während letztere meist in mehrfachen Oktaven geführt sind, belebt Reger die Figurationen und Harmonietöne der hohen Streicher häufig durch Repetitionen und verleiht ihnen so zusätzliche Aufmerksamkeit. Zu einer sehr negativen Einschätzung kommt Hugo Holle: „Regers Instrumentationskünste schlummern hier noch im Zeitenschoße. Die Stimmgruppen sind ungleichwertig besetzt, so daß sie sich gegenseitig decken, der Chor ist im Orchester fast gar nicht gestützt und läuft zuweilen auch Gefahr vom Orchester erdrückt zu werden. Die später von Reger so sorgfältig durchgeführte Gruppierung nach Instrumentalgattungen, die den Orchestersatz durchsichtig und plastisch macht, fehlt noch vollkommen. Dafür tritt aber bereits deutlich eine Bevorzugung der Holzbläser, der Bratsche und des Cello für das melodische Element zutage“.⁶⁷

Zu Beginn der *Hymne an den Gesang* zeigt sich folgendes Bild (siehe Takte 1–9): Sämtliche Holzbläser inklusive der beiden ersten Hörner bringen die (geterzte) Oberstimme in mehreren Oktaven. Die Basslinie tragen das zweite Hörnerpaar, Bratschen, Celli und Kontrabässe vor, während die beiden Trompeten im Oktavabstand mit einer Mittelstimme hervortreten. Die Violinen (in Oktaven) beschränken sich auf akkordische Figuration und Laufwerk. Im dritten Takt übernehmen mit dem Einsatz der Posaunen die Blechbläser die Führung, während sowohl die hohen wie die tiefen Streicher in Umspielungen der Hauptnoten übergehen, die Bratschen eine reine Füllstimme tremolieren, und die Holzbläser einen knappen Takt

⁶⁴ Vgl. Ramge, S. 65–69.

⁶⁵ Stefanie Steiner, wie in Anm. 60, besonders S. 84ff.

⁶⁶ Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939, S. 136.

pausieren (außer den Flöten, die die Trompeten oktavierem). Ihr Wiedereintritt bereitet den Choreinsatz vor. Nun wiederholen sich im Orchester die Eingangstakte, wobei es bis Takt 10 bei der Verwendung des Streicherapparates wie ab Takt 3 bleibt. Das dritte Horn unterstützt die Trompeten; der Kern der Bassstimme wird von Bassposaune und viertem Horn markiert. Der Chor agiert unisono; ohne direkte Stützung im Orchester stellt er sozusagen ein eigenes Register dar.⁶⁸

Interessante Details finden sich insbesondere in zarten Abschnitten. Ab Takt 27 etwa steigen die Celli und Bratschen als Unteroktave der ersten Oboe über die Violinen mit einer Nebenstimme zum imitatorisch einsetzenden Chor („O, wie so innig, wie so süß“). Ab Takt 39 unterlegen Posaunen (mit viertem Horn und zweitem Fagott) und Klarinetten auf den Textworten „Andachtschauernd, sehnd“ den Chor, während die mittleren Streicher tremolieren, und erste Flöte mit ersten Violinen das Metrum mit weichen Nachschlägen mildern.⁶⁹ Gemessen an späteren Partituren Regers zeigt sich die *Hymne an den Gesang* aber mit sehr klarer Gliederung der Orchesterteile. Die Trompeten etwa sind in den kräftigen Passagen nicht eingebunden, die Hörner vermitteln kaum. Auch ist der Einsatz der unteren Hörner (jedenfalls des vierten) als Bassinstrumente und der Fagotte (bzw. des ersten Fagotts) meist in Mittellage später so häufig nicht anzutreffen. Die Streicherbehandlung erscheint im gesamten Werk ausgesprochen „erprobt“: Die Violinen gehen häufig unisono oder in Oktaven, die Bässe mit den Celli, während die Bratschen reine Füllaufgaben versehen – bisweilen gemeinsam mit den zweiten Violinen –, sofern sie sich nicht der einen oder anderen Gruppe anschließen. Der Chor ist über weite Strecken unisono geführt oder jedenfalls homophon gesetzt. In späteren Chorsätzen ist das Gegenteil zu beobachten. „Die ‚ganz neue Art der Stimmenbehandlung‘ blieb letztlich ein einmaliger Versuch, auf allzu kühne Wendungen und zu dichte Polyphonie zu verzichten“,⁷⁰ resümiert Steiner. Für Reger jedenfalls dürfte die Hymne eine Etappe auf seinem Weg zum Orchesterkomponisten bedeutet haben – zumal er als Dirigent der Uraufführung Gelegenheit hatte, selbst in Fühlung mit dem Apparat zu kommen und seine Klangphantasie an der Wirklichkeit zu messen. War die Hymne als Gelegenheitswerk in

⁶⁷ Hugo Holle, *Regers Chorwerke*, München 1922, S. 10 (= *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*, hrsg. von R. Würz, S. 142 bzw. dass., Heft 3).

⁶⁸ Beim Hinzutreten der Posaunen (T. 6/7) stützen allerdings die hohen Holzbläser den Chor und verlassen die Fagotte die Mittellage, um zu den Bässen zu wechseln.

⁶⁹ Vgl. etwa den zweiten Gesang der Nonnen in Opus 112.

⁷⁰ Steiner, wie in Anm. 60, S. 89.

einer biografischen und künstlerischen Umbruchssituation entstanden, empfahl sie Reger durchaus auch noch Jahre später interessierten Interpreten zur Aufführung.⁷¹

CASTRA VETERA WOO V/2 UND CARMEN SAECULARE WOO V/3

Den Entstehungshintergrund für die Bühnenmusik zu *Castra vetera*⁷² und die Ode *Carmen saeculare* hat Jürgen Schaarwächter detailliert geschildert;⁷³ Reger komponierte sie im Frühjahr 1900 auf Betreiben Karl Straubes für die Niederrheinischen Festspiele in Wesel, die dieser in der Rückschau selbst als „schlimmstes Kleinstadt-Philistertum“ abqualifizierte.⁷⁴ Aus *Castra vetera* sind vier Sätze hier von Interesse: *Vorspiel* und *Tanz (In der Mainacht)*, *Zum V. Bild* und *Weihelied*, die jeweils mit doppelten Holzbläsern (zuzüglich Kontrafagott), vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen (nach wie vor ohne Basstuba), Pauken und Streichern rechnen; die in der Mitte zwischen diesen Sätzen stehenden *Fanfaren* für Infanteriekapelle haben keine Entsprechung in Regers späterem Werk.

Auffallend ist in allen diesen Sätzen, dass sich Reger von einer klassisch-symphonischen Behandlung des Orchesters löst und um individuelle Lösungen bemüht ist. Dies äußert sich etwa darin, dass die Bläser eine nun sehr viel eigenständigere Rolle spielen. Im *Vorspiel (In der Mainacht)* etwa ist ihnen am Beginn der Kernsatz überantwortet, während die sordinierten und geteilten Streicher seufzerartige, weiche Nachschläge (Violinen) und Intervallpendel (Bratschen und Celli) spielen, also für Kolorit sorgen. Zunächst die Hörner (Horn 1 und 3 die Melodie in Oktaven) mit Fagott 2 und Kontrafagott als Bassstimme (diese stets markiert von den gezupften Kontrabässen), dann alle Holzbläser mit Posaunen, daraufhin Hörner mit Trompeten, Klarinetten und Fagotten und schließlich wieder die Holzbläser, nun teilweise unterstützt von Hörnern –abgesehen von der engen Verbindung der Hörner mit den Fagotten, die Reger später meiden wird, durchaus Konstellationen, die auch in reiferen Werken eine Rolle spielen. Dabei sind die Holzbläser, auch die Posaunen, in tiefer Lage eingesetzt. So gehen die Flöten und Oboen mit *dis*¹, *h* und *c*¹ an das untere Ende ihres Ambitus; die Flöten sind bisweilen auch eingebunden unter der ersten Oboe. Ab Takt 12 tritt eine

⁷¹ Vgl. Briefe Regers an Georg Stolz, 16. 8. 1901 und 31. 1. 1902, *Meister-Briefe*, S. 90f. und 93.

⁷² Korrekt muss deren Titel heißen: *Fünf Stücke zu Johanna Baltz' Castra vetera*; der Einfachheit halber hier immer kurz *Castra vetera*.

⁷³ Jürgen Schaarwächter, *Reger und das Theater: Castra Vetera o. op.*, in *Reger-Studien* 7, S. 121–139. Vgl. außerdem *Ramge*, S. 76–80.

⁷⁴ Zitiert nach *Lindner 1938*, S. 212.

nicht sordinierte Solo-Violine hinzu, in der Unteroktave gestützt von den ersten Violinen und den ersten Celli – seither ein wichtiges Mittel zur Gestaltung lyrischer Stimmungen.

Ähnlicher Mittel – mit Ausnahme des Konzertmeistersolos – bedient sich auch *Zum V. Bild. Der Tanz (In der Mainacht)* verzichtet auf die Dämpfung der Streicher, lässt sie am Beginn aber *pizzicato* begleiten (erste Violinen *arco*, aber mit Flageoletts), während Oboe 1 und Fagott 1 die Melodieführung übernehmen. Im Weiteren entwickelt sich ein typischer Reger'scher Scherzo-Satz mit etlichen Parallelführungen, Imitationen, eingestreuten Floskeln. Die Oboe beginnt sich aus dem Holzbläsersatz zu lösen und zu verselbstständigen, Streicher und Bläser gehen wechselnde Verbindungen ein. Fagott 2 und Kontrafagott sind in allen Sätzen bereits weitgehend in eine gruppenübergreifende Bassführung eingebunden. Im abschließenden, in zarten Farben gehaltenen *Weihelied* mit gemischtem Chor sind die gruppenspezifischen Funktionsabgrenzungen ebenfalls stark gemildert. So stützen bisweilen Celli und zweite Violinen mit Oboen und Hörnern den Chor, während erste Violinen, Bratschen, Flöten und Klarinetten Figurationen und Begleitfiguren beisteuern. Am Beginn ist der Kernsatz den Hörnern anvertraut, zunächst mit zwei Posaunen und noch stets mit Fagotten. Ungewöhnlich ist noch die Dämpfung des Kontrabasses mit den übrigen Streichern. Der Chor geht, abgesehen von wenigen versetzten Einsätzen, stets äußerst homophon; die Begleitung erfolgt, außer in den Steigerungen, dezent, stützt dabei aber den Chor sorgfältig. Die Wirkung der Sätze dürfte nicht unbeträchtlich sein.

Weniger subtil, dafür prächtiger zeigt sich die Kaiserode *Carmen saeculare*. Sie ist insgesamt fülliger instrumentiert. Im ansonsten homophon angelegten Chor finden sich einige unisono-Führungen, wie in der *Hymne* op. 21; er ist überdies auch im Orchester insbesondere von Holzbläsern und Hörnern oder mittleren Streichern gestützt. Die Hörner sind vielseitig und häufig eingesetzt und prägen das Reger'sche Orchester zusehends. Dagegen rückt das zweite Fagott in die Tiefe – oft auch das erste, das aber noch stärker mit den Hörnern konkurriert – und entlastet hier die Celli, die häufig geteilt sind, um auch als Mittelstimme oder Unteroktave Dienst zu tun. Die Rolle der Bratschen zwischen Violinen und Bässen ist weiterhin häufig füllender Natur; sie tritt aber auch in Kopplungen auf, z. B. mit den Holzbläsern und Hörnern. Damit nimmt die Verbindung der Orchestergruppen insbesondere im mittleren und tiefen Bereich zu. Noch führen die Streicher, namentlich durch die von anderen Stimmen unabhängig agierenden, agilen Violinen sowie bisweilen durch die ersten Celli. Natürlich weist die Ode etliche hymnische und symphonische Stellen auf. Der Spielraum der Blechbläser ist erheblich erweitert; Reger scheut sich auch nicht, Trompeten und Hörner an vielen Stellen genrehaft mit Fanfarenmotiven zu betrauen (vgl. die Takte 35ff.) oder die Posaunen

unisono schmettern zu lassen (vgl. Takt 87ff.). In den Holzbläsern ist der standardmäßig geschlossene Satz insofern etwas flexibilisiert, als gelegentlich Flöten und Klarinetten einerseits und die Doppelrohrblätter andererseits zusammenfinden oder in *fff*-Partien die Lagenordnung zwischen Oboen und Klarinetten wechselt. Außerdem verlässt die Flöte bisweilen die Holzbläser und gesellt sich dem Blech zu, was aber eine herkömmliche Kombination ist (vgl. Takt 44ff.). An etlichen Stellen zeigen sich schon Hinweise auf spätere Werke, etwa in der Stützung der Frauenstimmen durch geteilte Bratschen bzw. Celli oder in den schmetternen Hörnern am Ende – im *100. Psalm* op. 106 sollten diese aber durch die schärferen Trompeten und Klarinetten ersetzt werden.

Heinz Ramge fasst derlei Beobachtungen folgendermaßen zusammen: „Von besonderer Wichtigkeit ist in diesem Rahmen die aufgezeigte Entwicklung der Instrumentation Regers. Die frühen Symphoniesätze und das Klavierkonzertfragment zeigen deutlich das Vorbild Regers, die Symphonik der Klassik. [...] Die ‚Hymne an den Gesang‘ bringt durch die auftretenden Kopplungen erste Anzeichen für eine Änderung in Regers Orchesterstil. Schließlich treten in der Musik zu *Castra vetera* und in den beiden Violinromanzen [op. 50] alle Merkmale dieses Orchesterstils der späteren Werke Regers offen zutage: Das ‚Konzertieren‘ aller Stimmen, die Kopplungstechnik, der aufgelockerte Satz, dies alles in der letzten Weidener Zeit, also noch vor der Übersiedlung nach München und demnach ein halbes Jahrzehnt vor der Sinfonietta op. 90.“⁷⁵ Hatten etwa die Kopplungen in den früheren Werken Regers meist der Verstärkung gedient, dienen sie jetzt zunehmend entweder der Charakterisierung oder der Verschmelzung. Der Klang des Orchesters ändert sich damit natürlich grundlegend.

⁷⁵ Ramge, S. 85.

EXKURS I: RICHARD STRAUSS

In die zweite Wiedener Zeit fällt auch eine intensive Beschäftigung Regers mit den Orchesterwerken Richard Strauss'.¹ Ein persönliches Treffen mit dem älteren und längst berühmten Kollegen hatte bereits im Februar 1896 stattgefunden. Als Reger 1898 einen neuen Verleger suchte, war ihm Strauss behilflich und vermittelte Kontakte zu Forberg und Aibl, bei denen seine eigenen frühen Werke erschienen waren. Von Letzterem ist bekannt, dass er Reger ab Frühjahr 1899 sukzessive die Partituren der Orchester- und Chor-Orchesterwerke Strauss' aus seinem Verlag schenkte. Ob ihn die Freude über die *Hymne an den Gesang* op. 21 oder die Hoffnung auf repräsentative, symphonische Werke dazu animierte – oder freundliche Kunstförderung –, im Meininger Reger-Archiv finden sich etliche Strauss-Drucke mit gestempelten oder handgeschriebenen Schenkungsvermerken, die nicht zuletzt die Sympathie des Verlagsinhabers Eugen Spitzweg für den jungen Komponisten dokumentieren.

Am 12. März 1899 gingen so die Partituren von *Also sprach Zarathustra* und *Tod und Verklärung* an Reger.² Und kaum eine Woche später berichtet dieser seinem früheren Lehrer Riemann, er fände in diesen Partituren „manches hochgenial, einfach grandios; zwar könnte die Melodiebildung hie u. da noch etwas nobler sein; – aber im Großen Ganzen ein Mann, der 1. riesig viel kann u. 2. dem wirklich etwas Bedeutendes einfällt“³. Bemerkenswert ist die Einschränkung, die Reger macht – „etwas nobler“ wünsche er sich die Melodiebildung, damit doch wohl weniger eingängig, vielleicht auch kontrapunktischer in der Verarbeitung. Nur wenige Tage später folgte die Partitur zu *Till Eulenspiegels lustigen Streichen*;⁴ auch diese dürfte Reger genau durchgearbeitet haben – obgleich sich in diesem wie in allen anderen Exemplaren keinerlei Eintragungen finden. Neben der ersten Begeisterung für Strauss Orchestertechnik setzte sich nun doch die Ansicht, „daß bei R. Strauß Trivialitäten sehr häufig sind“, fest und führte zu der abschließenden Feststellung: „trotz reiflichstem Studium der

¹ Zu Regers über die Jahre wechselhaften Verhältnis zu Strauss vgl. Alexander Becker, *Ich habe kolossal viel von Richard Strauss gelernt. Max Regers Verhältnis zu Strauss*, in G. Brosche/ J. May (Hrsg.), *Richard Strauss im Europäischen Kontext. Richard Strauss Jahrbuch 2011*, Tutzing 2011, S. 23–37.

² Meininger Museen, Inventar-Nr. 4073/VN 915, Widmungsstempel des Verlags.

³ Brief Regers an Hugo Riemann, 18. 3. 1899, *Der junge Reger*, S. 401.

⁴ Meininger Museen, Inventar-Nr. 4072/VN 914, Widmungsstempel des Verlags vom 21. 3. 1899.

Werke R. Strauß, die ich ja meist in Partitur habe, kann ich meine Überzeugung, daß ein Eintreten in die Fußstapfen J. Brahms für die Musik viel besser ist, nicht aufgeben. Es versteht sich, dass ich nicht sklavische Nachahmung meine – es handelt sich da schließlich doch um Fragen, die das innerste Wesen der Musik betreffen u. da stehe ich trotz meiner aufrichtigen Hochschätzung der Werke R. Strauß doch nicht auf seinem Standpunkte“⁵

Dass in Regers Äußerungen gegenüber Riemann trotz der unumwunden bekräftigten Wertschätzung doch ein Schuss Diplomatie mit im Spiel gewesen war, ist nachvollziehbar. Ein halbes Jahr später wiederum ist zu lesen: „Mir ist es z. B. unfaßbar, wie es Musiker geben kann, die sich gegen R. Strauß ablehnend verhalten! Es muß den Leuten doch allein schon das fabelhafte Können dieses Mannes imponieren.“⁶ Regers Strauss-Begeisterung dieser Zeit ist nicht zu verkennen, und wenn er gegenüber Otto Lessmann im Januar 1901 behauptet, er habe mit Ausnahme von *Ein Heldenleben* alle Strauss-Werke studiert,⁷ so trifft dies – bis auf die Einschränkung – zu. Denn gerade erst Ende 1900 hatte er mit *Aus Italien*, *Don Juan*, *Don Quixote* und *Macbeth* weitere Partituren erhalten, die er über die Feiertage und den Jahreswechsel in Ruhe analysiert haben wird.⁸ *Ein Heldenleben* jedoch kannte Reger durchaus auch, doch schätzte er explizit dieses Werk nicht – insbesondere wegen des Abschnitts über *des Helden Widersacher*,⁹ in dem die kontrapunktierenden Gegner des „Helden“ lächerlich gemacht werden. Anstatt sich in diesem Punkt negativ über Strauss zu äußern oder sich sonst von ihm abzugrenzen, zog er offenbar die Notlüge vor, er kenne das Werk eben nicht.

Karl Hasse und Fritz Stein haben betont, Reger habe es bewusst und strikt abgelehnt, sich der „effektvollen“ Instrumentation der Münchner Schule zu bedienen – zu der „ja auch außer den mehr durchschnittlichen Vertretern und den Schülern von Ludwig Thuille ein Richard Strauß, ein Hans Pfitzner und ein Siegmund von Hausegger irgendwie gehörten“¹⁰. Dagegen habe er seine Orchestertechnik hinsichtlich der Mischung der Farben durch die

⁵ Brief Regers an Hugo Riemann, 13. 6. und 1. 11. 1899, *Der junge Reger*, S. 416 und 455.

⁶ Brief Regers an Johannes Schreyer, 16. 5. 1900, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: Mscr. Dresd. App. 721 V 171.

⁷ Brief Regers an Otto Lessmann, 14. 1. 1901, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 185.

⁸ Meininger Museen, Inventar-Nrn. 4068/VN 910, 4069/VN 911, 4077/VN 919 und 4070/VN 912. Jeweils mit handschriftlichen Widmungen Spitzwegs vom 21. bzw. 29. Dezember 1900. An weiteren Partituren, die aus Regers Besitz stammen könnten, finden sich in Meiningen *Wanderers Sturmlied*, *Hymne* op. 34 Nr. 2 und *Zwei Gesänge* op. 44. Es dürfte sich auch lohnen, Regers Chorschaffen auf Querverbindungen zu diesen Strauss-Werken zu untersuchen.

⁹ „[D]ie Stelle von den Widersachern im ‚Heldenleben‘ ist das Grasseste u. Unschönste was wir überhaupt nur haben. Überdies ist es doch sehr ‚bescheiden‘, sich selbst als den ‚Helden‘ zu glorifizieren!“ (Brief Regers an Hugo Riemann, 1. 11. 1899, Abschrift im Nachlass Gurlitt, Universität Freiburg, *Der junge Reger*, S. 456.)

¹⁰ Karl Hasse, *Zur Frage der Umarbeitung und Ergänzung Regerscher Werke*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 9 (1933), S. 12.

Anlehnung an die Orgel erreicht und im Übrigen das konzertierende Prinzip, die selbstständige Profilierung der Stimmen aus Bach'schen Orchesterwerken übernommen.¹¹ Sicherlich sind damit zwei wesentliche Linien benannt, die zu Reger führen; ebenso stimmt, dass Reger an einer reinen Übernahme fremder Stilmittel zu keiner Zeit interessiert war. Giselher Schubert hat in einem wichtigen Aufsatz jedoch festgestellt, es mischten sich in Regers Orchesterwerken „Momente, die der Programmmusik und der ‚absoluten‘ Musik entstammen und die wohl voneinander unterschieden, aber nicht getrennt werden können“.¹² Regers um 1898 entstandene Partituren lassen zwar Ansätze einer individuelleren Orchestertechnik erkennen (vgl. Kapitel III.1.3), zeigen aber keineswegs der zeitgenössischen programmatischen Orchestermusik zuzuordnende Züge. Nach diesen hat Reger mehrere Jahre lang nicht mehr für Orchester geschrieben. Als er sich 1902 an eine Symphonie und den *Gesang der Verklärten* op. 71 wagte, war seine Orchesterbehandlung sehr verändert, nämlich freier und moderner.

Neben den Änderungen des Orchesterzuschnitts sowie in der Instrumentalbehandlung als solcher ist dabei insbesondere ein äußerst differenzierter Orchestersatz zu nennen. Vergleiche seiner Orchesterpartituren stoßen dabei allerdings insofern an Grenzen, als die Weidener Werke für jeweils konkrete Anlässe geschrieben waren (s. o.). Als Indiz mag immerhin gelten, dass auch in den Orgelwerken um 1899 ein stilistischer Wandel festzustellen ist. Der sehr an Bach orientierten *Choralphantasie* „*Ein' feste Burg ist unser Gott*“ op. 27 oder der nach Regers eigener Einschätzung romantisch inspirierten *I. Sonate fis-moll* op. 33 stehen hier etwa die Choralphantasien der Opera 40 und 52 gegenüber, deren Satz an vielen Stellen erkennbar auf klangliche Aspekte zielt.¹³ Hinsichtlich der Orchestertechnik wiederum könnte Reger hier auch von Richard Strauss beeinflusst sein, dessen Partituren durch ein „klangliches Fluktuieren, [...] eine auffallende instrumentatorische Tendenz zum raschen Farbenwechsel und [...] besondere rhythmische Agilität“ geprägt sind, worin sich Reinhold Schlötterer zufolge „Züge einer spezifischen, poetisch inspirierten musikalischen Moderne“ manifestieren.¹⁴

¹¹ Vgl. Karl Hasse, *Max Reger*, Leipzig 1921, S. 98f. und Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939, S. 144f.

¹² Giselher Schubert, *Max Reger und die Programmmusik*, in V. Kalisch u. a. (Hrsg.), *Festschrift Hans Conradin. Zum 70. Geburtstag*, Bern und Stuttgart 1983, S. 166.

¹³ Man vergleiche, um nur zwei Beispiele zu nennen, in Opus 52 Nr. 1 die Ablösungen von rechter und linker Hand bei dem Übergang vom I. über das II. zum III. Manual in T. 5/6 oder deren Zusammenwirken zu Beginn von T. 4.

Wolfgang Fortner stellt allgemein zu Regers Orgelsatz fest, dieser bediene sich in seinen Orgelwerken „neben anderen kompositorischen Mitteln eben auch klangbedingter Polyphonie“ (*Zu Helmut Walchas Aufsatz „Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet“*, in *Musik und Kirche*, 22. Jg. [1952], Heft 2, S. 55).

¹⁴ Reinhold Schlötterer, *Richard Strauss und die „Moderne“*, in *Richard Strauss und die Moderne. Konzertzyklus der Münchner Philharmoniker*, München 1999, S. 50f.

Reger selbst bekannte sich öffentlich dazu, dass ihm Strauss ein Vorbild war. In seiner *Tischrede beim Dortmunder Regerfest* formulierte er dies 1910 folgendermaßen: „ich habe kolossal viel von Richard Strauss gelernt und wäre ein gemeiner Kerl, wenn ich dies leugnen wollte!“¹⁵

¹⁵ Reger, *Tischrede beim Dortmunder Regerfest*, Mai 1910. Zur Eröffnung dieses Festes war u. a. Regers *Symphonischer Prolog* op. 108 aufgeführt worden (vgl. Kap. III.3.2).

III.2 MÜNCHEN. 1901–1907

III.2.1 SYMPHONIE D-MOLL WOO I/8

Im September übersiedelte Reger von Weiden nach München, das damals als Zentrum der modernen Orchestermusik galt. Vermutlich war Reger gerade wegen der Aussicht, in München u. a. das aktuelle Orchesterschaffen in mustergültigen Aufführungen kennen zu lernen, besonders an einem Umzug in die Isarstadt gelegen. Dort angekommen nahm er mit wichtigen Persönlichkeiten der Münchner Schule wie Max Schillings umgehend Kontakt auf. Während des Frühjahrs und im Sommer 1902, ein halbes Jahr nach seinem Umzug, machte sich Reger an die Komposition einer *Symphonie* in d-moll. Doch bereits im ersten Satz, wohl im Verlauf der Durchführung, brach Reger die Arbeit an dieser Sinfonie ab, „weil ihm zu der Zeit, als er sie in Angriff nahm, seine Mittel noch nicht genügten, um damit zu sagen, was er zu sagen hätte“, wie Richard Braungart berichtet.¹ Reger selbst notierte über der ersten Partiturseite: „Anfang einer verunglückten Symphonie“. Der Notentext war mit schwarzer Tinte bis mindestens S. 36 ausgeführt² – nicht jedoch die zugehörigen Rasuren und Korrekturen –, die Ausführungsanweisungen in roter Tinte sind bis S. 18 eingetragen.

Das Erste, was angesichts dieser Partitur in die Augen springt, ist ihre Besetzung: Drei große Flöten, eine kleine Flöte, drei Oboen mit Englischhorn, drei Klarinetten und Bassklarinette, drei Fagotte, Kontrafagott, vier Trompeten, sechs Hörner und drei Posaunen mit Bass-tuba ergeben einen Apparat von allein 16 Holz- und 14 Blechbläsern; dazu kommen Pauken, große Trommel, Becken und zwei Harfen. Außerdem verlangte Reger je 16 erste und zweite Geigen, je 12 Bratschen und Celli und 8 bis 10 Kontrabässe, im Ganzen also ca. 65 Streicher und ein Gesamtchester von gut 100 Spielern. Dies mag keine ungewöhnliche Forderung für eine moderne Orchesterpartitur sein, in Regers Œuvre aber ist sie beispiellos. Die Zusammenstellung der Holzbläser als eigene Familien, das durch die Ergänzung nach der Tiefe und die Vierzahl der Trompeten erheblich verstärkte Blech sowie das zugehörige Schlagwerk sind

¹ Vermerk auf dem Umschlag des Manuskripts. Reger schenkte dieses seinem Freund Richard Braungart am 26. 5. 1903, zu einem Zeitpunkt also, als die Niederschrift des *Gesangs der Verklärten* wohl in vollem Gange und dieses Fragment dann auch in Regers Entwicklung überholt war.

ohne Zweifel seiner vorherigen Beschäftigung mit Strauss' Schaffen zuzurechnen. Reger war auf diesem Umweg somit gewissermaßen „in der Moderne angekommen“ und hatte auch einige seiner als Schüler ausgeprägten Vorurteile abgelegt: Die „gemeine Tuba“ (vgl. Kapitel II.5.3) gesellt sich von hier an den Posaunen zu, die Trompeten „transponieren“ in C, die Tonhöhen der Pauken sind wieder veränderlich, und Geräusch-Instrumente wie große Trommel und Becken salonfähig geworden (sie werden aber stets dynamisch zurückgenommen); auch Harfen finden sich nun erstmals im Orchester.

Die erste Partiturseite zeigt Folgendes:³ Drei Trompeten, vier Hörner, die Fagotte (mit Kontrafagott), Bassklarinette und Pauken beginnen, tragen **ff** ein charakteristisches in den gehaltenen Grundton ($D/d/d^1/d^2$) eingebettetes Kopfmotiv vor, das in seiner vollständigen, fortgeführten Gestalt in der zweiten Trompete zu lesen ist. Die Violinen setzen mit einem Gegenmotiv ein (in Oktaven), das die hohen Holzbläser (inklusive kleiner Flöte, aber mit nur einer Oboe) sofort imitieren, und übernehmen dann von den Blechbläsern die Fortführung des Hauptmotivs; verklammert über die zweite Trompete, klanglich angeschlossen durch die Oktavgriffe der zweiten Violinen und nach der Tiefe ergänzt vom Englischhorn. Die Bässe – Celli, Kontrabässe, Bassklarinette, Fagotte und Kontrafagott – halten in ungestüme Bewegung dagegen. Zunächst ist die harmonische Füllung einigen Blechbläsern mit zweiter Flöte, dritter Klarinette und Bratschen zugewiesen; in der zweiten Takthälfte umspielen die Flöten und Klarinetten, unterstützt von drei Hörnern und geteilten Bratschen, dreistimmig eine absteigende Linie, während sich die Oboen vom Verbund der hohen Holzbläser lösen und mit erster und dritter Posaune ein neues Gegenmotiv einführen. Ein zweiter Anlauf ist in den Mitteln etwas gesteigert, indem zwei Hörner hinzutreten, sich die Bratschen den Violinen zugesellen und die hohen Holzbläser geschlossen auftreten. Es wird also schon hier sichtbar, dass sich im Orchester neue Zuordnungen herausgebildet haben. Die Fagotte sind von den hohen Bläsern getrennt, stattdessen findet sich ein gruppenübergreifendes Pedalwerk. Die Oboen gehen gelegentlich eigene Wege, auch gemeinsam mit Blechbläsern; Kopplungen quer zu den Gruppen werden nach Bedarf hergestellt. Die zahlreichen motivischen Züge sind hinsichtlich der Klanglagen bzw. der betroffenen Orchestergruppen (Holzbläser und Violinen) voneinander geschieden. Die besondere Präsenz des Blechs und hier namentlich der Trompeten ist allerdings ungewöhnlich und lediglich durch die nicht sonderlich hohe Lage gemildert.

Im weiteren Verlauf des Hauptthemenabschnittes sind beinahe ständig alle Instrumente in Bewegung – ein fortwährendes Pulsieren, An- und Abschwollen mit brausenden Höhe-

² Die Folgeseiten hat Reger entfernt; die Niederschrift dürfte etwas weiter gediehen gewesen sein.

punkten. „Die Instrumente werden in dichtem polyphonem Geflecht geführt, unruhige, auf jedem Taktteil wechselnde Modulationen erschweren die Orientierung, subtile Motivverwandlungen sind kaum verfolgbar; die Partitur erscheint wie eine ins Gigantische gesteigerte Übertragung des *Klavierquintetts* op. 64.“⁴ Und: „Der Verdacht, dass das kompositorische Problem gerade in der Übertragung des hochkomplizierten Kammermusikstils auf das Orchester wurzelt, drängt sich auf“,⁵ resümiert Susanne Popp. Tatsächlich muss angesichts des großen Apparates die – für Reger nicht untypische – durchgehende Anspannung der Kräfte den Hörer erschöpfen.

Auch mag sich bei Reger das Gefühl festgesetzt haben, er habe sich schon mit der Wahl der Besetzung auf allzu fremde Prinzipien eingelassen. So wird etwa das Seitenthema in Takt 51 von den Klarinetten (mit eingebundenem erstem Fagott) vorgetragen, wobei erste Klarinette und Bassklarinette das Thema in Oktaven vorstellen und die übrigen in homophonem Satz harmonisch füllen. Die Streicher begleiten *pizzicato* bzw. die ersten Violinen *arco* mit sanften Wellen, die Flöten ebenfalls in wellenförmig geführten Intervallketten. Die Stelle erinnert durchaus an den *Tanz* aus *Castra vetera*. Das Herausstellen einer einzigen Bläserfamilie in dieser Weise ist für den reiferen Reger aber untypisch. Später sind derart einheitliche Färbungen eines kompletten Themas jenseits des Streicherapparates kaum mehr anzutreffen.⁶ Auch erscheint für Reger ungewöhnlich, dass gerade die Klarinetten – Vorzugsinstrumente Strauss’ – als Gruppe und zumal mit der eigentümlichen Bassklarinette als Unteroktave das zweite Thema des Sonatenhauptsatzes vortragen.

GESANG DER VERKLÄRTEN OP. 71

Reger nannte als wesentliche Qualitäten des Texts *Gesang der Verklärten* von Carl Busse, dieser sei „sehr schön u. in der Stimmung ganz ausgezeichnet [...] daß er gelegentlich etwas ‚rhythmenlos‘ ist, schadet nichts – das gibt Gelegenheit zur ‚Herausarbeitung‘ von feinsten Symmetriedurchbrechungen“⁷:

³ Abbildung siehe *Reger-Studien* 7, S. 186.

⁴ Susanne Popp, *Sinfonische Nebenwege oder Die „zerkomponierte“ Sinfonietta*, in S. Popp/S. Shigihara (Hrsg.), *Auf der Suche nach dem Werk*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1998, S. 172.

⁵ Susanne Popp, ebda., S. 163.

⁶ Die Einbeziehung des ersten Fagotts in den Klarinettenklang erklärt sich allein aus der Notwendigkeit eines fünften Instrumentes bei vierstimmigem Satz und oktavierter Unterstimme; Reger wählt schließlich dasjenige, von dem er die geringste Störung erwartet.

⁷ Brief Regers an Theodor Kroyer, 3. 5. 1902, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

Glocken der Heimat trugen uns auf, | Die wir geirrt über steinige Pfade,
 Schauernd und läuternd ziehn uns hinauf | Ewig unsagbar Ströme der Gnade.
 Irdische Leuchten locken uns nicht, | Was uns auf Erden durchdrang und berührte,
 Hallende Chöre gehn wir im Licht, | Über Verblühendes selig Geführte.
 Fern der Umschatteten drunten im Tal, | Deren sich jeder in Hoffnung getröste,
 Schweben wir singend ob Sünden und Qual | In Unvergänglichkeit selig Erlöste.

Bei der Auswahl seiner Texte interessierten Reger vor allem die „seelischen Stimmungen“, die er vorfand und musikalisch umzusetzen gedachte. Ein weicher, gleichförmiger Textfluss war bei der musikalischen Schilderung der Transzendenz erlöster Individuen (oder allgemein von „Verklärung“) insofern von Vorteil, als Reger den Text ohnehin nicht mit Rücksicht auf eine korrekte Deklamation vertont. Vielmehr legt er auf dessen Verständlichkeit offenbar keinen Wert. Petra Zimmermann legt dar, dass ihm der Text im Gegenteil lediglich als Sujet und als Folie für das Erzielen einer verschmelzenden Klanglichkeit dient, er ihn zu diesem Zweck absichtsvoll quer zu den musikalischen Phrasen stellte und die verschiedensten Vokale und Umlaute bis zur völligen Undurchhörbarkeit übereinander schichtet:⁸ „Neben Melismen führen auch Dehnungen der Vokale zu einer Hervorhebung der klanglichen Außenseite des Textes. Deren Länge und z. T. extreme Tonhöhe lassen die jeweilige Singstimme als instrumentale Klangfarbe erscheinen“.⁹ Ein Eindruck, der intendiert ist; wie die Seelen ins – bessere – Jenseits transzendieren, verlieren die menschlichen Stimmen ihre Körperlichkeit und Subjektivität und werden reiner, quasi instrumentaler Klang.¹⁰

Nicht nur erscheint der Text aufgelöst, auch der Chorsatz, obwohl bis an die Grenzen des Möglichen in den Stimmen selbstständig geführt, polyphoniert, wirkt seltsam konturlos. Er scheint beinahe vollständig von der harmonischen Fortschreitung bestimmt; die vordergründig melodischen Partikel, die in zahllosen Imitationen einander folgen oder als Kontrapunkte gegeneinanderstehen, sind absichtsvoll gewöhnlich, bestehen bevorzugt aus aufsteigenden Dreiklängen oder aus Terz- und Sekundschritten und sind in fließender Bewegung, meist Achteln, gehalten. In der Vertikalen verbinden sie sich zu meist reinen Dreiklängen. Es

⁸ Vgl. Petra Zimmermann, *Musik und Text in Max Regers Chorwerken „grossen Styls“*, Wiesbaden 1997 (= *Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts*, Bd. 12), S. 53ff.

⁹ Ebda., S. 56.

¹⁰ Man vergleiche als kleines Beispiel die Takte 79/80: Sopran 1 und die beiden ersten Flöten beginnen unisono bei a^1 , den Höhepunkt auf a^2 erreichen die Soprane ohne *colla-parte*-Begleitung. Während die erste Flöte in die Oberoktave übergestiegen ist und die ersten Tenöre mit erster Trompete in der Unteroktave stützen, stehen also die Soprane als eigene Klangfarbe am Ende der zweiten Oktave; ihr Halteton ist in dieser Lage ausgespart und wird nur von den Akkordfigurationen der zweiten und dritten Flöte und der Violinen durchschritten.

ist „Scheinselbstständigkeit“, die Reger hier erzeugt; wenig bleibt erinnerbar – vom ersten Motiv der instrumentalen Einleitung abgesehen.¹¹

Diese relative Gestaltlosigkeit ist Programm. Sie ermöglicht Reger in vielerlei Ausformungen der harmonischen Fortschreitung ein dichtes Rankenwerk von Stimmen ohne eine wesentliche, andere Kontrapunkte dominierende thematische Motive; die Gefahr, einen Hauptgedanken, eine besondere Melodie durch akkordische oder harmonische Figurationen zu verdecken, besteht nicht, denn es gibt im eigentlichen Sinne keine spezifische Hauptstimme. Der Fluss der Stimmen treibt vorwärts, ohne spezifische Konturen anzunehmen. Der ganze Satz ist allein auf Klanglichkeit ausgerichtet, die scheinbare Nebensache wird zur Hauptsache: das Dekor, das die Farben changieren und fluktuieren lässt, ebenso wie die zu einem Farbenspiel aufgelösten Vokale des Texts. Der Chor mischt sich dabei in den Fluss des gesamten Orchesters oder – um im Bild zu bleiben – bildet den Hauptstrom: Das Material des Orchestersatzes ist „eng an die Chorstimmen gekoppelt, so dass man ihn eigentlich nicht als ‚selbständig‘ bezeichnen kann, so werden doch Orchesterstimmen konstruiert, die durch Zusammensetzung von Bruchstücken verschiedener Chorstimmen und deren Zusammenfassung in eigenständige Phrasen zumindest den Anschein von Eigenständigkeit erwecken“.¹² Es ließe sich hier von Varianten-Polyphonie sprechen.

Die Mittel zu Beginn (vgl. Takte 1 bis 4) sind ähnlich wie im *Vorspiel zu Castra vetera* (vgl. Kapitel III.1.3) gewählt, doch weit auf die Spitze getrieben. Die Intervallpendel der 3- und 4-fach geteilten Celli und Bratschen sowie die Akkorde von Harfen (arpeggiert) und ebenfalls dreifach geteilten Kontrabässen (*pizzicato*) sorgen für Kolorit, wohl eine nächtliche, träumerische Stimmung. Zweite Flöte, erste Klarinette und erstes Fagott führen die Melodie, die übrigen Klarinetten mit Fagotten und erstem Hörnerpaar übernehmen die Harmoniemusik; im zweiten Takt tritt das Englischhorn zu den Melodieinstrumenten, die Oboen steigen mit einer Nebenstimme ein. Bereits im dritten Takt ändert sich das Partiturbild grundlegend: Die Violinen übernehmen die Führung (mit erster Flöte und erster Klarinette), Celli und Bratschen behalten zwar die Teilungen bei, gehen aber vom Intervallpendel auf Umspielungen über, ebenso wie die Mehrzahl der Holzbläser (inklusive Hörner); Träger des Kernsatzes werden beinahe unbemerkt die Oboen mit Trompeten und Posaunen, während das dritte Fagott mit dritten Celli, Kontrafagott und Kontrabässen die Unterstimme gestalten. Zwar sind v. a. die Außenstimmen besonders konturiert, doch in merkwürdig spielerischer, in der Oberstimme auch rhythmisch wenig stabiler Form (acceleriert und anschließend wieder retardiert) – als

¹¹ Vgl. Zimmermann, wie Anm. 9, S. 57ff.

„wüchse“ aus dem prägnanten Kopfmotiv nach nur zwei Takten in freier Fortspinnung ein organisches Geflecht.

Petra Zimmermann hat herausgearbeitet, dass Reger durch Kopplungen und Verklammerung der Instrumentenfamilien einen engen Satz bildet, der die charakteristischen Farben einzelner Instrumente möglichst einbindet.¹³ Diese Feststellung gilt natürlich nur mit Ausnahmen. Die Tendenz zu weichen und lichten, dabei gut verschmelzenden Farben zeigt sich schon in der Führung der Oberstimme zu Beginn. Für das gesamte Werk gilt, dass den Bläsern umfangreiche Partien zugewiesen sind; im Holz insbesondere den beiden ersten Flöten, den Klarinetten, erstem Fagott und auch der Bassklarinette. Selbst die erste Oboe und das erste und dritte Horn treten demgegenüber etwas zurück. Klarinetten und Flöten (auch das erste Fagott) bewegen sich häufig in regen Akkordbrechungen (die erste Flöte ist außerdem mehrfach mit *c*⁴ wie in kaum einem anderen Reger-Werk an ihre Grenze geführt). Trompeten und Posaunen setzt Reger wie stets sparsamer und auch in ruhigerer Führung ein. Im Ganzen also bestimmen eher sich mischende, dabei aber auch leuchtende Farben das Klangbild. Reger beabsichtigt offenbar eine insgesamt lichte Stimmung, in der alle Stimmen als „Verklärte“ aufgehoben sind. Dazu passt, dass zwar die Oboen, Klarinetten und Fagotte durch tiefere Instrumente ergänzt sind, Reger eine Fortführung der Flöten, auch der Klarinetten nach der Höhe durch die grelle kleine Flöte oder die ebenso schneidende kleine Klarinette jedoch nicht vornimmt; obwohl die Flöten und Klarinetten durchaus sehr hoch geführt sind.

Der Chor präsentiert dort, wo er eingesetzt ist, den Kernsatz – was ganz verständlich ist. Nicht so sehr, weil es sich um ein Chorwerk handelt; es wurde bereits erwähnt, dass der Chor sozusagen als Orchestergruppe fungiert. Schließlich sind aber die menschlichen Stimmen hinsichtlich ihrer Beweglichkeit und ihres Ambitus die unflexibelsten Instrumente im Orchester. Sie eignen sich weniger zu Figurationen und Umspielungen. Das Verhältnis des Orchesters zum Chor ist variabel der Situation angepasst, der Chor nach Bedarf im Orchester abgesichert. Dies lässt sich etwa anhand des ersten Choreinsatzes nachvollziehen (siehe Takte 46–57). Er ist vorbereitet durch eine gesangliche Stelle der Holzbläser (in Flöten, Klarinetten und Fagotten in drei Oktaven). Eine gedämpfte Solo-Violine und die vierfach geteilten, ebenfalls gedämpften Celli gehen mit diesen *colla parte*. Dass Reger hier eine Solo-Violine einsetzt, ist typisch. Sie dient ihm stets als Mittel zur Erzeugung und Unterlegung lyrischer Stimmungen, ist sozusagen ein lyrisches Instrument. Und doch erscheint sie etwas unentschlossen herangezogen. Angesichts von Dämpfung und gleichzeitigem Klanglagenspiel bei

¹² Ebda., S. 64.

colla parte-Führung mit der ersten Flöte wertet sie zunächst vielmehr die Oberstimme der Holzbläser auf, die ansonsten ungenügend instrumentiert wäre; ihre Anwendung im *Gesang der Verklärten* ist im Übrigen auf einen Einsatz begrenzt. Hingegen ist aber auch die Unterstimme durch zweites und drittes Fagott mit viertem Cello keineswegs gegenüber den Mittelstimmen hervorgehoben. Die Violinen und Bratschen (alle gedämpft) unterlegen den Holzbläsern Akkordfigurationen, die immer wieder die Oberstimme streifen, also weitestgehend den oberen aufgeschlossenen Klangraum füllen und bewegen. Im letzten Takt bereiten die Oboen als „vox humana“, gestützt von den Hörnern und jetzt auch den Bratschen, den Choreinsatz vor.

Zunächst setzen in Takt 53 die Männerstimmen ein, punktuell vierstimmig aufgefaltet und hier in der Oberstimme kurzzeitig verstärkt durch das Englischhorn und erste Bratschen, im nächsten Takt kommen der zweite Sopran (und Alt) hinzu, dann der erste Sopran, jeweils mit dem variierten Kopfmotiv der Orchestereinleitung. Die Solo-Violine geht in ornamentale Figurationen über,¹⁴ figurative Nebenstimmen wandern außerdem von zweiten Violinen und Bratschen über das erste Klarinettenpaar zu den Flöten, mit anschließenden ersten Violinen, dann verliert sich dieses Motiv. War im ersten Chortakt der Tenor nur punktuell gestützt, nähern sich im zweiten dritte Oboe und Englischhorn (Bratsche mit verkürztem Aufgang dazu) sowie zweiter Sopran einander an und gehen (ohne Bratschen) im dritten, von dem versetzten Eintritt abgesehen, mit dem ersten Sopran colla parte. Im vierten und fünften Takt sind dann mehrere Chorstimmen in den Holzbläsern und zweiten Violinen colla parte abgesichert, während die Bratschen die Stimme umspielen. Erstaunlicherweise gilt dies für die Bassstimme nicht, die nach wie vor nur Stützung auf den Hauptnoten erfährt, da sie eher durch den vorgegebenen Akkordsatz wandert als wirklich grundiert. Ein Indiz dafür, dass der gesamte Satz weniger kontrapunktisch denn harmonisch begründet ist.

Die Stimmen des Orchesters sind hier gewissermaßen aufregistriert und betten den zuvor nur kurz als eigene Farbe exponierten Chorklang ein. Das Verfahren dient der Verunklarung: Im Orchester wird zwar die profilierteste Chorstimme, der erste Sopran, von Regers ausdrucksvollsten Bläsern begleitet – der Oboe und dem Englischhorn. Die Oktavkoppel geht hier jedoch nach unten, während zweiter Sopran und Alt in Flöten und Fagotten einen nach oben ergänzten Oktavgang zur Seite bekommen, ebenso wie die Tenöre durch die zweiten

¹³ Ebda., S. 70ff.

¹⁴ Der Sicherheit halber stellt Reger klar: „Die Solovioline darf hier absolut nicht hervortreten“.

Violinen und Klarinetten.¹⁵ Üblicherweise wäre bei Reger mit charakteristischen Außenstimmen zu rechnen.¹⁶ Während der Bass im Chor jedoch zur Nebenstimme wird und im Orchester nur von drittem Fagott und Kontrafagott deutlich gehalten ist, Celli und Kontrabässe dagegen figurieren (jeweils nur die Hälfte und überdies gezupft), ist eine klare Oberstimme gar nicht auszumachen, sondern durch das Orchester gezielt verwischt: Nicht nur dass die Flöten mit pendelnden Nebenstimmen des Chorsatzes in die Oberoktave steigen, auch kreuzen sich die Parallelführungen von erstem Sopran und Tenor in gleicher Lage (vgl. Oboe 3/Englischhorn und Klarinetten/Violinen 2), sind also als eigentlich profilierte Stimmen kaum mehr erkennbar. „Verklärung“ geht hier in eins mit „Verunklarung“ der Stimmen zugunsten eines reinen, von den Einzelfarben abgehobenen Klanges – Reger

Noch eine Stelle sei zur Illustration herangezogen: die monumentale Steigerung bei „[gehn wir im] Licht!“ in Takt 153. Die Bewegung im Chor ist in Takt 151 bereits deutlich im Auslaufen begriffen. Im Orchester entsprechen diesem die Oboen mit Englischhorn; der Chorbass bleibt wieder ohne direkte Kopplung, stattdessen grundieren Fagotte und Kontrafagott. Celli und Kontrabässe bewegen den liegenden Bass mit Triolen und der Umspielung mit unterer Nebennote auf schwacher Zählzeit. Violinen, Bratschen, auch Harfen figurieren akkordisch in 32steln (am Übergang Takt 152/153 die Streicher noch einmal profilierter mit Skalen; die Bratschen hierbei als Unteroktave der ersten Violinen). Die Flöten und Klarinetten beleben die liegenden Harmonien in Triolen, die Hörner in binärer Rhythmisierung. Ein triolischer Aufgang von Posaunen, über sechstes Horn zu den Trompeten zieht sich durch mehrere Lagen (a/A bis a^2/a^1), mündet in eine Stützung des Chorsatzes (über den Oboen) und gibt den Impuls zum Skalenaufgang der hohen Streicher. Das Metrum ist nicht nur durch die Überlagerung verschiedener Rhythmisierungen verunklart, sondern auch durch das Meiden der Taktschwerpunkte in den liegenden Stimmen. Ein gewaltiges Crescendo von Pauken und großer Trommel mit einem hallenden Tamtam-Schlag als Höhepunkt forciert die dynamische Steigerung. Orchester und Chor sind weit nach oben geführt. Die zweiten Violinen und Bratschen überschreiten ihren üblichen Tonraum ($a^3/fis^3/cis^3$), auch die Flöten finden sich in sehr hoher Lage; die Klarinetten übersteigen die Oboen.

Nach kurzer Zäsur leitet der Chor mit *p* und in tieferer Lage wiederholten Schlussworten, dabei gedeckt von nun tiefer dritter Flöte und Klarinetten (mit Bassklarinetten), über zu

¹⁵ Das Umschlingen einer Hauptstimme durch oktavierte Nebenstimmen ist übertragen aus Regers Orgelsatz, wo häufig eine Solostimme mit einer $8^7/4^7$ -Registrierung in einem schwächeren Manual kombiniert ist.

¹⁶ Vgl. Kapitel II.3. Das Zurücktreten der Bassstimme als Kontrapunkt der Oberstimme ist kennzeichnend für Regers Verklärungs-Partien.

einem neuen, in weiche Farben getauchten Abschnitt („über Verblühendes selig geführte“). Interessant ist hier die Unterlegung, jeweils vierfach geteilt, aber unisono ausgeführt von sordinierten Celli und tremolierenden Bratschen; die Violinen zeichnen die imitatorischen Einsätze der Soprane nach. Im Weiteren begleiten die nach wie vor geteilten und gedämpften Celli stellenweise den Chor (hier mit Oboe 3, unteren Klarinetten und Fagotten);¹⁷ die absteigenden Akkordbrechungen der Flöten und ersten Klarinette wie die Seufzer der ersten Oboen und Violinen illustrieren die Vergänglichkeit.

Petra Zimmermann hat nachdrücklich auf – gleichwohl problematische – Analogien in der Melodieentwicklung und Satzweise des *Gesangs der Verklärten* zur Malerei des Jugendstils hingewiesen¹⁸: das Schweifende der melodischen Fortspinnung, das Wachsen des Chores durch stets versetzte Einsätze, die Üppigkeit des Dekors in den Nebenstimmen und Figurationen. Der Begriff eines musikalischen Jugendstils hat sich nicht durchsetzen können,¹⁹ doch wäre er am ehesten hier einzusetzen. Zu bedenken wäre dabei, dass der dem Kunstgewerbe entstammende Jugendstil (ähnlich dem Historismus, dem er entgegengesetzt war) mehr eine Stilkunst denn einen Stil darstellt und relativ pauschal auf Verschönerung zielt. Zumeist wird der musikalische Jugendstil an Ornamentik und an „opalisierenden“ Farben festgemacht. Sicherlich hat dies nur dort Sinn, wo die Fülle der Nebenstimmen unbedingt als Selbstzweck begriffen werden muss – eben in Regers Opus 71. Hans Hollander als Verfechter dieses Sprachgebrauchs hat insofern bezeichnenderweise explizit Regers Musik zum Beleg genommen: „Dem Drang nach Bewegung und Metamorphose entsprechen im Jugendstil musikalisch die unruhigen und fließenden Klang- und Modulationseffekte, insbesondere die labilen Lokalmodulationen. Harmonik und Klang sind wichtige Bestandteile der musikalischen Jugendstilatmosphäre. Chromatische Akkorde und chromatische Fortschreitungen, die weniger von dramatischer Spannung als von sinnlich-farbiger Wirkung geprägt sind (Reger, der frühe Schönberg), mögen sich jugendstilhaft geben, besonders dort, wo eine melodische Linie zu einer gleichsam polychromen harmonischen Einkleidung anregt“.²⁰ Reger selbst wäre der Vergleich vermutlich jedoch nicht sympathisch gewesen – vom in unmittelbarer Nähe stehen-

¹⁷ Eine Rolle, die in Opus 112 die Bratschen übernehmen sollten.

¹⁸ Petra Zimmermann, „*In Unvergänglichkeit selig Erlöste*“ – *Der Gesang der Verklärten op. 71*, in S. Popp/S. Shigihara (Hrsg.), *Auf der Suche nach dem Werk*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1998, S. 142f.

¹⁹ Vgl. Horst Weber, Art. *Jugendstil*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Bd. 4, Sp. 1587ff. Weber führt als Grund u. a. „die immer wieder beschworene, letzten Endes jedoch nur vermeintliche Ähnlichkeit zwischen zeichnerischer und melodischer Linie“ an (Sp. 1589). Das Hauptproblem dürfte aber vorweg darin bestehen, dass der Begriff „Jugendstil“ auch in seinen Ursprungsdisziplinen überhaupt keinen geschlossenen Stil charakterisiert, dessen Definitionen und Begrifflichkeiten sauber übertragbar wären.

den *Streichquartett d-moll* op. 74 machte das Wort vom „sezessionistische[n] Überquartett“ die Runde, was er als „mal gründlich daneben gehauen“ empfand.²¹ Und doch beziehen seine Werke zu dieser Zeit eine extreme und vermutlich auch zeitgebundene Position im Spannungsfeld zwischen Manierismus und Klassizismus, sofern man Ersteren als ein bewusstes Steigern, ein „Überbieten-wollen“²² begreift. Nichts anderes wird man über den Jugendstil sagen können.

Reger wollte überbieten, alles und jeden im Allgemeinen, Richard Strauss sicherlich im Besonderen. Im *Gesang der Verklärten* hat er sich dabei auf einen schmalen Grat gewagt. Und doch hat er bei vergleichbarem Sujet im Prinzip an der Art der Einbettung eines aus selbstständig fließenden Stimmen bestehenden Chorsatzes in einen aufgelösten Orchestersatz festgehalten.²³ Auch in der reinen Orchestermusik verbindet Reger den Topos der Verklärung konstitutiv mit einer solchen Satz- und Instrumentationsweise. Idealisierung ist demnach nicht durch Zergliederung oder das allmähliche Verlöschen aller Bewegungsimpulse in einem stehenden Klang zum Ausdruck gebracht, sondern vielmehr, indem alle Stimmen vielfach verschlungen und in ihrer jeweiligen Gestalt nicht mehr gesondert wahrnehmbar sind. Diese für Reger sehr typische Art musikalischen Denkens und Komponierens ist umso bemerkenswerter, als Richard Strauss etwa in *Tod und Verklärung* op. 24 diesen Topos in genau entgegen gesetzter Weise interpretiert hat.²⁴

Die Frage, ob es legitim oder gar nötig sei, im *Gesang der Verklärten* die Zahl der Nebenstimmen, Ornamente und akkordischen Figurationen zu reduzieren, hat in den 1920er- und 30er-Jahren erregte Debatten unter Regers Anhängern provoziert.²⁵ Karl Hermann Pillney hat

²⁰ Hans Hollander, *Musik und Jugendstil*, Zürich, Freiburg 1975, S. 44.

²¹ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 27. 9. 1904, *Lauterbach & Kuhn-Briefe I*, S. 376.

²² So der Titel eines Aufsatzes von Siegfried Schmalzriedt: *Manierismus als Kunst des Überbietens*, in *Festschrift für Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 51–66.

²³ Man vergleiche daraufhin etwa das *Hebbel-Requiem* op. 144b ab Takt 50ff. mit dem Höhepunkt in Takt 60 (auf den Textabschnitt „und in den heiligen Gluten, die den Armen die Liebe schürt, atmen sie auf und erwärmen und genießen zum letzten Mal ihr verglimmendes Leben“).

Der Bezug ist klar, doch sind es ebenso die Unterschiede: Im Bläsersatz schreiten immer wieder einige Instrumente stellenweise ruhig, auch *colla parte* zum Chor, der somit etwas besser gestützt ist; die Streicher sind nicht geteilt, die Violinen gehen sogar parallel; weitgehend parallel und in etwa komplementär hierzu sind auch Bratschen und erste Flöte geführt. Die Einzelzüge sind auch hier nicht auf durchgängige Wahrnehmbarkeit kalkuliert, die Stützung des Chores changiert weiterhin klanglich, doch sind die Mittel deutlich reduziert und laufen nicht Gefahr, sich in ihrer Wirkung zu neutralisieren.

²⁴ Auch für Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 24 stellt Giselher Schubert fest, es seien in einzelnen Passagen „Details zugunsten einer übergreifenden Impression nivellier[t] – Allegorie der ‚Verklärung‘“ (*Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8*, Baden-Baden 1975, S. 31).

²⁵ Vgl. Karl Hermann Pillney, *Die neue Instrumentierung des „Gesangs der Verklärten“*, in Eugen Segnitz, *„Gesang der Verklärten“ (Karl Busse) für 5stimmigen gemischten Chor und grosses Orchester komponiert von Max Reger. Op. 71. Musikalisch-ästhetische Analyse*, Leipzig ²1932, S. 1f.; dagegen

einen Versuch in dieser Richtung vorgelegt, der das Orchester auf die Zweizahl der Bläser (Hörner entsprechend vier) – ohne Registererweiterungen – reduziert, Teilungen der Streicher zurücknimmt und sogar eine Harfe und die selbstverständlich ergänzende Basstuba entfernt. Am schärfsten hat sich Alexander Berrsche dagegen verwahrt: „feine Kontrapunkte“ und „graziöse Figurationen“ machten den Reiz der Partitur aus, nicht „nüchterne, gehaltene Harmonietöne. Es ist ein Graus und eine Schande. Weil die traurigen Handwerker unter den Kapellmeistern die Regersche Partitur nicht zum Klingen bringen können, musste Reger ‚vereinfacht‘, auf deutsch erleichtert werden“.²⁶

Dennoch ist unklar, was Reger mit dieser Fülle an wenig konturierten Einzelstimmen jenseits der Überbietung der Münchner Schule und auch von Richard Strauss tatsächlich bezweckte. Dient die Vielheit an Stimmen der „Verschönerung“ bestimmter Hauptstimmen, die eben herauszufinden und herauszustellen wären, oder ist ein Geflecht, das das Verfolgen einzelner Züge gar nicht mehr zulässt, als klangliches Ganzes, als rauschender Farbstrom angestrebt?²⁷ Petra Zimmermann, die sich in mehreren Arbeiten mit der vorliegenden Partitur eingehend auseinandergesetzt hat, kommt zu dieser Deutung: „In seiner sinnlich-rauschhaften Qualität wurde das Werk von den wenigsten rezipiert, vielmehr im Gegenteil als zu intellektuell und gekünstelt gebrandmarkt“.²⁸ In der Partitur sind Indizien in beide Richtungen zu entdecken. Die Überlagerung von Oktavführungen, wie in den Takten 56 und 57 gezeigt, scheint dagegen zu sprechen, dass Reger einzelne Stimmen als vorherrschend betrachtet hat.²⁹ Eine andere Sprache sprechen dagegen etwa die Violinen in Takt 156/157, die die Imitation der Soprane klar herauslegen. Reger stützt beispielsweise auch durchaus nicht alle Chorstimmen durchgehend im Orchester, sondern überlässt manche als offenbar nebensächlich sich selbst. Beispiele dieser oder jener Art ließen sich in beinahe beliebiger Zahl anführen. Letztendlich kennzeichnet diese Unentschiedenheit – neben allen technischen Schwierigkeiten des Zusammenwirkens – die interpretatorischen Probleme, die mit dem Werk verbunden sind. Erst vier Jahre nach seiner Entstehung kam der *Gesang der Verklärten* 1906 zur Uraufführung; zu Regers Lebzeiten ist nur eine einzige weitere Aufführung im Jahr 1909 belegt.

Karl Hasse, *Zur Frage der Umarbeitung und Ergänzung Regerscher Werke*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 9 (1933), S. 11–18.

²⁶ Berrsche, S. 398.

²⁷ Denkbar immerhin ist dieses, und etwa auch in Regers Orgelwerken finden sich Tonkaskaden, die nur verlangsamt durchhörbar wären, im vorgeschriebenen Tempo aber zu einem Gesamteindruck werden.

²⁸ Petra Zimmermann, „*In Unvergänglichkeit selig Erlöste*“, wie Anm. 18, S. 137.

²⁹ In dieser Anordnung mag aber eine Übertragung orgelgemäßer Prinzipien ihren Niederschlag haben (vgl. Anm. 15).

III.2.2 SINFONIETTA A-DUR OP. 90

Reger verstand sich immer auch als Erbe einer über Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms führenden Traditionslinie und doch hat er keine Sinfonie hinterlassen, sondern lediglich eine Sinfonietta.³⁰ Obwohl er sich in vielem als Nachfolger Brahms' fühlte,³¹ ist er ihm auf diesem Gebiet scheinbar nicht gefolgt.³² Zwar kündigte er im Mai 1906 seinen Verlegern Lauterbach & Kuhn eine „1. Sinfonie“ für 1908/09 an³³ und bezeichnete noch 1912 seine Opera 128 und 130 als „Vorbereitung zur Symphonie“.³⁴ Doch gerade die beiden hier genannten Werke haben sehr spezielle Sujets, die gleichermaßen Form und Orchesterbehandlung prägen, und man mag sich fragen, ob sie tatsächlich auf dem Weg zu einer Sinfonie liegen.³⁵ Regers früher Biograf Guido Bagier hielt Regers Entwicklung als Orchesterkomponist jedenfalls für unterbrochen.³⁶ Betrachtet man Regers Weg zur Sinfonie als eine Geschichte fortgesetzten Scheiterns – was keineswegs zwingend ist –, kann es als Ironie erscheinen, dass er das Ziel erreichte oder ihm zumindest bemerkenswert nahe kam, als er es gar nicht anvisiert hatte. Die *Sinfonietta* op. 90, begonnen als „Serenade für kleines Orchester“, geriet quasi unter der Hand nach Inhalt und Form zu einer Sinfonie; der unzutreffende Diminutiv der Bezeichnung wirkte da stets irritierend, auch ironisch, wie Friedhelm Krummacher herausgearbeitet hat.³⁷ Nach der Logik der Zeit – und eventuell Regers eigenen Vorstellungen – müsste also die *Sinfonietta* als Regers orchestrales Hauptwerk gelten; und doch ist Reger noch 1912 mit „Vorbereitungen“ beschäftigt.

³⁰ Vgl. Susanne Popp, wie Anm. 4, S. 161–171.

³¹ Vgl. Regers Brief an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 27. 9. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 328.

³² Allerdings ist zu bedenken, dass Reger in dem Alter, in dem Brahms seine ersten Sinfonien vollendete, soeben verstorben war. An Versuchen, eine Sinfonie zu schreiben, hat es in jungen Jahren nicht gefehlt (s. Kapitel III.1.1 und 1.2).

³³ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 29. 5. 1906, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 140.

³⁴ Brief Regers an Karl Straube, 8. 12. 1912, *Straube-Briefe*, S. 224.

³⁵ Siehe hierzu die Kapitel III.4.2 und 4.3; vgl. außerdem Katrin Eich, *Primat der Minimierung: Regers Ballett-Suite op. 130*, in *Reger-Studien* 7, S. 477–493.

³⁶ Vgl. Guido Bagier, *Max Reger*, Stuttgart und Berlin 1923, S. 188f.

³⁷ Vgl. Friedhelm Krummacher, *Diminution und Konzentration – über Regers Sinfonietta op. 90*, in *Symphonische Tradition*, S. 321–347.

Ingeborg Schreiber³⁸ nennt für die erste Saison nach der Fertigstellung der *Sinfonietta* allein 22 Aufführungen, zwei davon unter Regers eigener Leitung (s. Exkurs II), andere unter illustren Dirigenten wie Felix Mottl, Arthur Nikisch, Fritz Steinbach etc.; im Winter 1906/07 wurde das Werk noch viermal aufgeführt, dann verschwand es aus den Konzertprogrammen – auch Reger hat die *Sinfonietta* fortan gemieden. Es drängt sich die Frage auf, wieso er sie selbst beiseite legte, obwohl er in den Jahren zuvor „heillose Arbeit“ und „peinliche Sorgfalt“ auf ihre „musikalischen Qualitäten“ verwandt hatte,³⁹ große Hoffnungen und ambitionierte Ziele mit ihr verband und sie gegen alle Angriffe zunächst verbissen verteidigte.⁴⁰ Angesichts der Erwartung, dass „die *Sinfonietta* u. meine nachfolgenden u. zwar baldigst nachfolgenden Orchesterwerke Gemeingut aller guten Orchester der musikalischen Welt werden“,⁴¹ erscheint es schon, nach den Worten Krummachers, „wie das nachträgliche Eingeständnis eines Irrtums, dass er sich dann nicht mehr um op. 90 bemühte, gleichsam als Ersatz jedoch die *Serenade* op. 95 anbot. Zugleich aber bleibt festzuhalten, dass gerade die *Sinfonietta* – ungeachtet ihres Mißerfolgs – offenbar in der Sicht des Autors und seiner Kritiker sich als ebenso radikales wie kompromißloses Werk auszeichnete.“⁴² Später soll Reger eingeräumt haben, er hätte sich hier „zerkomponiert“;⁴³ Noch im Sommer 1907 hatte Reger seinen Verlegern versichert, er wolle zukünftig „op 90 so u. so oft mal dirigieren“⁴⁴; er tat es nicht. Zumindest zunächst eher in der Überzeugung, mit anderen Werken leichter reüssieren zu können, denn aus echter Ablehnung, verbannte er die *Sinfonietta* zeitlebens aus seinen Programmen.

ENTSTEHUNG

Anfang Januar 1904 begann Reger die Komposition der *Sinfonietta*: „Soeben arbeite ich sehr an einer Serenade für Kl. [kleines] Orchester (A dur) Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, [2 Klarinetten,] 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Hörner, 2 Pauken, 1 Harfe, Streichquintett; die Ideen zu diesem Werk strömen mir nur so von selbst zu; es wird urfidel, sehr witzig.“⁴⁵ Die

³⁸ I. Schreiber (Hrsg.), *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 2. Programme*, Bonn 1981 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes*, Bd. 7 Teil 2).

³⁹ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 28. 5. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1*, S. 483.

⁴⁰ „Ich gratuliere Euch, daß Ihr die *Sinfonietta* im Verlag habt, denn ich hab’ mich letzthin in Stuttgart überzeugt, es ist doch ein tadelloses Werk; die Sache hat in Stuttgart ganz kolossal geklungen! [...] Pohlig ist übrigens der Ansicht, daß ich Strauß in längstens 10 Jahren als Orchestercomponisten mausestot gemacht hätte; Pohlig hat in Stuttgart die *Sinfonietta* glänzend gemacht! Das nächste Orchesterwerk macht er sofort!“ (Brief Regers an dies., 26. 1. 1906, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2*, S. 87ff.)

⁴¹ Brief Regers an dies., 23. 8. 1905, ebda., S. 37.

⁴² Krummacher, wie Anm. 37, S. 330.

⁴³ Willy von Beckerath an Gustav Ophüls, 25. 5. 1923, in *Willy von Beckerath – Gustav Ophüls. Briefwechsel 1896–1926. Zeugnisse einer geistigen Freundschaft*, hrsg. von E. Ophüls, Kassel 1992, S. 328.

⁴⁴ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 17. 7. 1907, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2*, S. 296.

⁴⁵ Brief Regers an Karl Straube, 4. 1. 1904, *Straube-Briefe*, S. 48.

Konzeption als Serenade, die Betonung der kleinen Besetzung und einer musikantischen Themenfülle sowie die Charakterisierung als „urfidel“ zeigen, dass das Werk schon zu Beginn in bewusster Abkehr von den Bestrebungen etwa der Münchner Schule konzipiert war:⁴⁶ „Lauterbach u. Kuhn können Gott herzlichst auf den Knien danken, daß ich in so schroffem Gegensatz zum sozusagen gesamten modernen Schaffen der Herren Schillings, Boehe, F. vom Rath etc. etc. stehe; denn der Zusammenbruch dieser an u. für sich unmusikalischen Richtung, die das Kennwort ‚Musik als Ausdruck‘ trägt, wird eines Tages u. zwar sehr balde erfolgen! Was diese Gesellschaft unter der Firma ‚Musik als Ausdruck‘ (alias ‚süßlicher Stumpfsinn‘!) in die Welt sendet, ist unglaublich!“⁴⁷ Die anfängliche Begeisterung, mit der Reger sich in München in das Musik- und Konzertleben gestürzt hatte, war längst der Ernüchterung gewichen. Zum einen, da nach Regers Auffassung das hiesige Repertoire „zu viel des Einschläfernden“⁴⁸ umfasste, zum anderen, da sich zwischen Reger und dem Kreis um Max Schillings, Ludwig Thuille und den einflussreichen Kritiker Rudolf Louis Spannungen aufgebaut hatten, in denen sich künstlerische Differenzen und persönliche Animositäten vermutlich vermischten.⁴⁹ Als Bekenntniswerk nimmt die *Sinfonietta* eine prominente Stellung in Regers Œuvre ein, ist ihr Konzept aber auch zeitgebunden.

Die ersten Sätze komponierte Reger rasch nacheinander; Ende April war bereits der dritte Satz „fertig instrumentiert“⁵⁰, bis Mitte Mai 1904 dürfte auch das zunächst geplante Rondo-Finale begonnen gewesen sein. Wann genau sich Reger entschied, dieses durch einen abschließenden Sonatenhauptsatz zu ersetzen, ist nicht zu klären. Susanne Popp vermutet, dass das Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV) von Ende Mai 1904 hierzu den Ausschlag gab, bei dem nach Regers Einschätzung eine „niederschmetternde ‚Pleite‘ der ‚symphonischen Dichtung‘“⁵¹ zu erleben war, während er selbst mit seiner „Schafe-Affe-Sonate“ Opus 72 einen Aufsehen erregenden Erfolg verbuchen konnte.

⁴⁶ Vgl. Susanne Popp, *Sinfonische Nebenwege* (wie Anm. 4), S. 164f.

⁴⁷ Brief Regers an Karl Straube, 21. 2. 1904, *Straube-Briefe*, S. 51f.

⁴⁸ Brief vom 20. 11. 1902 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

⁴⁹ Infolge der Aufführung der *Symphonischen Phantasie und Fuge* op. 57 beim 39. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1903 in Basel attestierte Louis Reger eine „ton- und klangpsychologische Perversität“ (*Münchner Neueste Nachrichten*, Morgenblatt vom 23. 6. 1903). Umgekehrt war im *Münchner Salonblatt* die Frage zu lesen, ob „jener Thuille-Schillings-Flügel der sogenannten ‚Münchner Schule‘ dort wohl bestanden“ habe – mitsamt der Antwort, es blieben vom großen Ganzen nur Richard Strauss, Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Max Reger [„der unheimliche ‚Grenzerweiterer‘ und Könner (oder soll man schon sagen: ‚heimliche Kaiser‘?)“] und Ermanno Wolf-Ferrari“ (Arthur Seidl, *Münchner Salonblatt*, 5. Jg. (1903), Heft 27, S. 527f.).

⁵⁰ Brief vom 25. 4. 1904 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

⁵¹ Brief vom 8. 6. 1904 an dens., ebda.

Reger habe sich demnach „in seiner Richtung bestätigt und herausgefordert“⁵² gesehen und das Werk, das auf Anregung Karl Straubes ohnehin inzwischen in *Sinfonietta* umbenannt worden war,⁵³ mit einem gewichtigeren Schlusssatz versehen. Jedenfalls zog sich die Fertigstellung des gesamten Werkes noch ein Jahr hin (nicht zuletzt, da Reger infolge des Tonkünstlerfests als Interpret in eigener Sache nun fast im gesamten Reichsgebiet gefragt war); der Schlussvermerk der Partitur nennt den 29. April 1905.⁵⁴ Reger hat um die *Sinfonietta* wohl wie um kein zweites Werk gerungen. Selbst in den Korrekturfahnen finden sich noch etliche Änderungen, die belegen, dass Reger um Entschlackung, Verdeutlichung und Plastizität bemüht war.⁵⁵

Die Rolle als führender Exponent der absoluten Musik nahm Reger in dieser Zeit gerne an. Für die *Sinfonietta* betonte er: „ich will nur Musik machen!‘ Ich glaube behaupten zu dürfen, daß das Werk sehr klar, ohne Grübelelei u. Reflexion ist, daß es aber musikalisch nicht umsonst geschrieben ist, indem es gerade unserer Zeit gegenüber eklatant beweisen dürfte, daß die klassische Form absolut nicht veraltet ist! Für musikalische Feinschmecker wird in dem Werke sehr viel an ‚Feinem‘ vorhanden sein u. auch denke ich, daß es auch ‚rein äußerlich‘ allein schon tüchtig wirksam sein dürfte! Da ich in meinen Anforderungen an die technische Seite doch enorm bescheiden gegenüber Strauss z. B. bin, so dürfte das Werk wohl nicht an ‚Unaufgeführtsein‘ kranken!‘⁵⁶ Felix Mottl, dem Uraufführungs-Dirigenten der *Sinfonietta*, gab Reger folgende Deutung: „Betreff des ganzen Werkes: ich will nur Musik machen; Programm ist keines da – auch kein ‚geleugnetes‘ Programm à la Mahler.) Das Tempo des 1. Satzes denke ich mir ‚schwebend‘ mit viel ‚rubato‘; höchst frei u. eindringlich im Vortrag, doch nie schleppend; der 2. Satz ist ein richtiger ‚Bauernstampfer‘ mit viel derbem ‚unhöflichem‘ Humor, die ‚lyrischen‘ Stellen alle recht zart; das Trio des Scherzos (II. Satz) soll recht zart, duftig klingen, so ganz verträumt (mit Ausnahme der 2 großen Fortestellen im

⁵² Susanne Popp, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, Bd. 1, München 2010, S. 528.

⁵³ „Ich hab das Werk, das ursprünglich ‚Serenade‘ heißen sollte, in Sinfonietta umgetauft, da es nach Straube’s Ansicht für eine Serenade zu groß in Anlage etc etc ist.“ (Brief Regers an Theodor Kroyer, 1. 5. 1904, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.)

⁵⁴ Dieses Datum markiert jedoch lediglich den Abschluss des Notentexts mit schwarzer Tinte. Die Vortragszeichen trug Reger (für alle Sätze) erst anschließend ein.

⁵⁵ Beispielsweise sind die Akkorde von Viola und Harfe in Takt 7 verändert, um Reibungen mit den Oberstimmen (Violinen und Horn 1) zu vermeiden. Überhaupt sind viele Takte der Harfe gestrichen oder sind Akkorde ausgedünnt (z.B. Takte 23, 39, 44). In Takt 14 ist ein ursprünglich chromatisch geführter Kontrapunkt der Oboen auf längere Notenwerte reduziert. In Takt 30 ist die letzte Note des zweiten Fagotts geändert, um das Profil der Bassstimme nicht zu verwischen. Von Takt 42 bis Takt 44 sind die Oktavzüge im Holz (inkl. Hörner) verstärkt und umgruppiert.

In Takt 50 wurde der Grundton in den Kontrabass geändert, in den 8⁷-Stimmen jedoch nicht, weshalb die Kontrabässe diesen im Oktavabstand *divisi* spielen.

II. Theil des Trios.) Tempo des Scherzos sehr schnell, doch nicht überhetzend, damit die polyphone Struktur selbst einem Kritiker ins lange Ohr geht.“⁵⁷ Und: „Ich denke mir den 3. Satz langsam, breit, doch nie schleppend, wie von Mondschein übergossen, als altdeutsche Romanze; wenn Sie noch mehr wissen wollen: über meinem Schreibtisch hängt Böcklins’ ‚geigender Eremit‘! D. h. die Stimmung so; aber um Gottes Willen keine Programmmusik; d. h. denken Sie aber ja nicht, daß ich nicht die Berechtigung der Programmmusik vollständig einsehe – aber jeder soll so schreiben, wie ihm der Schnabel gewachsen ist (u. nicht weil es heutzutage Mode ist, Programmmusik zu schreiben, u. man hinter jeder C dur-Tonleiter zum Mindesten einen tief sinnigen Nietzsche wittert.“⁵⁸

BESETZUNG

Reger wählte, wie bereits erwähnt, für die *Sinfonietta* eine Besetzung mit je zwei Holzbläsern und Trompeten, vier Hörnern, Harfe, Pauken und Streichern. In den Jahren zuvor hatte er mit größeren Besetzungen experimentiert (vgl. Kapitel III.2.1). Möglicherweise hielt er auch später für eine Sinfonie eine größere Besetzung, insbesondere mit Posaunen, für angemessen, während die Formation der *Sinfonietta* dem Umstand ihrer Entstehung aus einer eigentlich intendierten Serenade geschuldet ist. In ihrer ersten Erwähnung gegenüber Straube spricht er deshalb auch ausdrücklich von einem kleinen Orchester – an anderer Stelle aber nennt er es eine „gewöhnliche Besetzung“⁵⁹, was insofern zutreffend ist, als sie dem klassischen Standard entspricht (mit Ausnahme der Harfe) und dass sie dann recht genau das Besetzungsmodell vorgibt, das die meisten Werke Regers variieren.

Regers Einschätzung der Ausgewogenheit und Angemessenheit des Apparates als solchem änderte sich mit dem Fortschreiten insbesondere des Finalsatzes und zeichnet hier die Entwicklung von einer Serenade zu einer ausgewachsenen Sinfonie nach, wie anhand der Angaben zur gewünschten Zahl der Streicher zu sehen ist. Doch auch hinsichtlich der Stärke der Bläser sind Regers Vorstellungen unklar; so findet sich auf der ersten Partiturseite folgender Vermerk: „Doppelte Besetzung eines jeden Holzinstrumentes eventuell erwünscht!“ Die Formulierung dieses Vorschlags erweckt den Eindruck, als sei sich Reger alles andere als

⁵⁶ Brief Regers an Karl Straube, 27. 5. 1905, *Straube-Briefe*, S. 88.

⁵⁷ Brief Regers an Felix Mottl, 10. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 262. Ganz ähnlich äußert sich Rudolf Schulz-Dornburg: „Den II. Satz nie überhetzen und überlärmern, sein grotesker Humor wirkt besonders durch die kühne harmonische Linie und freche Selbständigkeit jeder Stimme“ (*Über Regers Sinfonietta Opus 90*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 3, 1923, S. 7).

⁵⁸ Brief Regers an Felix Mottl, 22. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 263, siehe auch Brief an Philipp Wolfrum vom 5. 9. 1905, *Arbeitsbriefe* 2, S. 128f.

⁵⁹ Brief Regers an Karl Straube, 21. 2. 1904, *Straube-Briefe*, S. 51.

sicher gewesen, wie die einzelnen Stimmen „herauskommen“ würden. Eine doppelte Besetzung der Holzbläser war so ungewöhnlich allerdings nicht.⁶⁰ Rudolf Schulz-Dornburg resümiert in seinem Aufsatz von 1923 über die *Sinfonietta*, die Bemerkung zur Holzbläserbesetzung sei „rührend in der ängstlichen Fassung; [...] die doppelte Besetzung im Holz ist absolute Notwendigkeit!“⁶¹ Bereits vor der endgültigen Fertigstellung der Partitur schrieb Reger an Max Hehemann, der die Uraufführung vorbereiten sollte: „Es genügen 10 I [Geigen] 8 II 6 Bratschen 4 Celli u. 4 Bässe; wenn auch die andere Besetzung mit 12 I 10 II 8 Br. 6 Celli 5–6 Bässe natürlich vorzuziehen ist! Bläser nur doppelt; aber dabei ist zu bedenken, daß die Holzbläser doch z. B. jedes Instrument [...] doppelt besetzt sein soll! [...] Blech braucht nicht doppelt besetzt zu sein! Geht eine doppelte Besetzung der Bläser nicht, so ist auch einfache Besetzung gut!“⁶² Hier wünscht er sich also einen recht starken Bläserapparat mit insgesamt 22 Spielern gegenüber 32–42 Streichern.

Von den doppelten Holzbläsern rückte er im Sommer wieder ein wenig ab: „Wenn Ihr in Essen gute Holzbläser habt, ist es nicht nötig selbe in meiner Sinfonietta zu verdoppeln!“⁶³ forderte stattdessen aber „die übliche, starke Besetzung der Streicher zur Sinfonietta unbedingt; [...] es kommt sonst der Humor, der derbe Humor des Scherzos u. vor allem des letzten Satzes nicht heraus! Also: starke Besetzung der Streicher! Die Kerls können ja *p* u. *pp* u. *ppp* spielen, wenn nötig!“⁶⁴ Auf Hehemanns offensichtliche Bedenken hin insistierte er in diesem Punkt: „Mottl u. Straube sind ganz meiner Meinung, daß wir zur Sinfonietta große, starke Besetzung der Streicher brauchen – also mindestens 12–14. 1. Geigen; die anderen Geiger resp. Streicher entsprechend besetzt; wenn wir noch mehr [...] haben können [...] so wäre dies sehr schön!“⁶⁵ Zusammengefasst liest sich diese Forderung gegenüber Philipp Wolfrum folgendermaßen: „Die Holzbläser bitte nicht zu verdoppeln! Die Streicher stark besetzt!“⁶⁶ Der Grund für diese veränderte Einschätzung sind die zahlreichen Teilungen der Streicher

⁶⁰ Egon Wellesz erwähnt, dass dies etwa in Bayreuth üblich gewesen sei (*Wellesz 1*, S. 19). Hans Richter hätte sie aber in Wien auch für sinfonische Konzerte eingeführt, eine Tradition, die Gustav Mahler etwa in seinen Retuschen der 9. Sinfonie Beethovens fortführte. Aus dem Umfeld Regers sollte noch zwanzig Jahre später Adolf Busch allgemein für eine chorische Besetzung der Holzbläser eintreten: „Im Übrigen habe ich Dir gleich gesagt, dass die Holzbläser verdoppelt werden müssten [...]. Ich halte überhaupt eine chorische Besetzung (mit 2 Oboen möglichst 6) bei meiner Musik für notwendig“ (Adolf Busch an Fritz Busch, 23. 12. 1927; Max-Reger-Institut Karlsruhe, Brüder-Busch-Archiv).

⁶¹ Schulz-Dornburg, wie Anm. 57, S. 5.

⁶² Brief Regers an Max Hehemann, 30. 3. 1905, Meininger Museen, Signatur: Br 041/58.

⁶³ Brief Regers an dens., 27. 6. 1905, Meininger Museen, Signatur: Br 041/60.

⁶⁴ Brief Regers an dens., 29. 7. 1905, Meininger Museen, Signatur: Br 041/61.

⁶⁵ Postkarte Regers an dens., 6. 8. 1905, Meininger Museen, Signatur: Br 039/17.

⁶⁶ Brief Regers an Philipp Wolfrum, 5. 9. 1905, *Arbeitsbriefe 2*, S. 128f.

und die Einsicht, dass diese dadurch gegenüber den Bläsern stellenweise zu sehr geschwächt sind.⁶⁷

Ein in diesem Zusammenhang interessantes Dokument befindet sich im Besitz des Max-Reger-Instituts: die Partitur Felix Mottls.⁶⁸ In dieser sind handschriftlich stellenweise doppelte oder einfache Holzbläser gefordert,⁶⁹ was der offenbar problematischen Balance zwischen Streichern und Bläsern Rechnung trägt. Außerdem finden sich in Mottls Partitur umfangreiche Retuschen mit Bleistift – vor allem im ersten Satz. Reger und Mottl waren die Partitur mehrfach vor der Uraufführung und möglicherweise auch danach gemeinsam durchgegangen;⁷⁰ es ist sehr wahrscheinlich, dass Ergebnisse aus diesen Besprechungen in Mottls Aufführungen eingeflossen sind, und denkbar immerhin, dass die Partitur einige von diesen bis heute wiedergibt.⁷¹ Die Verdopplung der Holzbläser dürfte sich dabei jedoch eher auf die zweite Mottl'sche Aufführung des Werks am 2. Februar 1906 in München beziehen, denn die Orchesterbesetzung der Uraufführung ist im gedruckten Programm genannt und bestand demnach neben 12/10/8/6/6 Streichern aus einfach besetzten Holzbläsern.

Angesichts der Unsicherheiten im Umgang mit den Bläsern, auch der hier gegenüber den vorigen Werken verkleinerten Stimmenzahl, könnte ein Zusammenhang noch mit einem anderen Projekt, das Fragment blieb, bestehen. Im September 1904 arbeitete Reger an einer *Serenade* für 12 Bläser: „Halt: ein großes Geheimnis gegen jedermann, auch gegen L. u. K. Von einer Serenade für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörner ist der 1. Satz (B dur) fertig; ein urfideles Ding!“⁷² Mark-Andreas Schlingensiepen vermutet, dass Reger die Arbeit hieran aufgrund von Unsicherheiten abbrach, namentlich was die Behandlung der Instrumente angeht.⁷³ Bemerkenswert ist die zeitliche Nähe zur *Sinfonietta* – ursprünglich ja

⁶⁷ „[J]ede Streichertheilung ist eine Streicherschwächung“ mahnte Reger Jahre später Joseph Haas (Postkarte, 19. 3. 1915, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Ana 534).

⁶⁸ Ein Besitzvermerk Mottls sowie der Widmungsstempel des Verlags weisen die Partitur aus (vgl. auch Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 23. 8. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2*, S. 39).

⁶⁹ Im ersten Satz verdoppelte Holzbläser für Exposition und Reprise, einfache Besetzung zu Beginn der Durchführung (Takt 68–112, 154–170) und im Epilog (Takt 244); im Scherzo wieder verdoppelt, das Trio einfach; dritter Satz wieder einfach, der vierte wechselt mehrfach.

⁷⁰ „Nächsten Sonntag nehme ich mit Mottl op 90 durch!“ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 22. 9. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2*, S. 204 (fälschlich datiert auf 1906).

⁷¹ Sein folgendes Orchesterwerk, die *Serenade* op. 95, ging Reger ebenfalls mit Mottl durch, bevor er es zum Stich einreichte (vgl. Brief an Lauterbach & Kuhn, 5. 5. 1906, ebda., S. 125). Dieser war für ihn in Fragen der Orchestertechnik ein wichtiger Gewährsmann, dessen Rat er unabhängig davon, dass Mottl im Falle des Opus 90 die Uraufführung dirigierte, einholen und somit wohl wie auch immer berücksichtigen wollte.

⁷² Brief Regers an Karl Straube, 11. 9. 1904, *Straube-Briefe*, S. 68.

⁷³ Mark-Andreas Schlingensiepen, *Max Reger. Erster Satz einer Serenade in B-dur für Blasorchester*, Typoskript, S. 22ff. Immerhin finden sich in dem Manuskript noch zahlreiche echte Transpositionsfehler, insbesondere in den Klarinetten; selbst im Erstdruck der *Sinfonietta* stehen falsche Transpositionen der Klarinetten in einem Maß, das das gewöhnlicher Druckfehler übersteigt.

auch eine Serenade und ein „urfideles Ding“. Man kann den Eindruck gewinnen, Reger hätte die Bläuserserenade eingeschoben, um nachträglich noch einmal mit dem Bläusersatz zu experimentieren, ihn zu überprüfen und Ausgewogenheit zu erreichen; dass die Trompeten entgegen der ursprünglichen Partitureinrichtung ausgespart sind, passt dabei zum Bild auch der *Sinfonietta*-Partitur.

ALLEGRO MODERATO

Die vier Sätze der *Sinfonietta* entsprechen äußerlich dem gewohnten sinfonischen Ablauf. Einem ausladenden Sonatenhauptsatz folgt *attacca* ein ruppiges Scherzo mit Trio, dann der gesangliche, streckenweise idyllische langsame Satz und ein „urfideles“ Finale wiederum in Sonatenhauptsatzform. Formale Besonderheiten weist aber gerade der erste Satz auf (dessen Serenaden-Gestus auch nicht die Erwartungen an einen sinfonischen Eröffnungssatz bedient; wohl deshalb schließt das Scherzo *attacca* an). Die Abgrenzung der Formteile bleibt mehrdeutig, da nicht zu entscheiden ist, wo die Exposition endet und die Durchführung beginnt, obwohl Haupt- und Seitenthemenkomplexe mit Überleitung und integrierter Schlussgruppe dagegen eindeutig auszumachen sind. Die Frage, ob der nach einer ganztaktigen Zäsur und Tempowechsel (*Tempo primo*) anschließende, in sich zweigeteilte Abschnitt (Takte 68–87 und 88–98) als eigentliche Schlussgruppe zur Exposition oder doch zur Durchführung zu rechnen ist, lässt sich in beide Richtungen beantworten. Einerseits kehren beide Teile am Ende in wie üblich modifizierter Gestalt wieder, andererseits ist die vorangehende Zäsur sehr markant, während der Übergang in den dann unzweifelhaften Teil der Durchführung unauffällig erfolgt. Inhaltlich sind Elemente des Hauptthemenkomplexes aufgegriffen, die Faktur ist aber gegenüber dem Vorangegangenen sehr licht und apart – für eine Schlussgruppe untypisch. Friedhelm Krummacher nennt die Takte 68–87 (resp. 244–263) deshalb umschreibend „Verbindungsgruppe“⁷⁴, was den Gedanken einschließt, nicht eindeutig dem einen oder anderen Formteil zugehörig zu sein; doch wäre in diesem Fall immerhin noch die abschließende Coda identisch mit dem ersten Abschnitt der Durchführung. Es sind also mehrere Formmodelle nebeneinander denkbar:

⁷⁴ Krummacher, wie Anm. 37, S. 343f.

T. 1–28	Hauptsatz	Expo- sition	Hauptsatz mit Überleitung	Expo- sition	Expo- sition				
29–40			Seitensatz mit Schlussgruppe						
40–54	Seitensatz		Durch- führung	„Verbindungsgruppe“	Durch- führung	Durch- führung			
54–67									
68–87	„Schlussgruppe“								
88–98									
99–120	Hauptsatz	Reprise					Hauptsatz mit Überleitung	Reprise	Reprise
121–146							Seitensatz mit Schlussgruppe		
147–169			Seitensatz	„Verbindungsgruppe“	Coda	Epilog			
170–187									
188–207	Hauptsatz								
207–217									
217–230	Seitensatz								
230–243									
244–263	„Schlussgruppe“								
264–281									

Sinfonietta op. 90, Satz 1, formale Ordnung.

Neben diesen formalen Ambivalenzen erschwert das Verständnis dieses Satzes aber vor allem die über weite Strecken dichte Faktur, zumal deren Durchhörbarkeit durch Regers Kopplungstechnik noch belastet wird. Schon das Kopfmotiv des Hauptthemas in Klarinette und Fagott (Takt 3) wird im Folgetakt in den Flöten imitiert, dessen Fortspinnung ab Takt 7 gewinnt später in der Überleitung zum Seitensatz eigenständige Bedeutung (vgl. Takt 24), während hier die Violinen (*con sordino* des noch gewährten Serenaden-Tonfalls wegen) ein neues Motiv einführen, das wiederum augenblicklich vom ersten Horn aufgegriffen wird. Eine zunächst auf-, dann absteigende Linie der ersten Celli in Takt 9f. (gedeckt von Horn 2, dann Fagott 1; Nebenstimme in den Violinen mit Horn 3, dann Flöten mit Klarinetten), leitet über zu einem weiteren charakteristischen neuen Motiv (Oboen, Takt 11), das unmittelbar imitiert und in einem zweiten Anlauf (Takt 13) enggeführt sowie durch das Hauptmotiv (aus Takt 3) in relativ durchsetzungsschwachen Stimmen (vor allem Harfe, auch Flöte 1, Klarinette 2, Fagott 1) kontrapunktiert wird. Die kontrapunktische und motivische Verflochtenheit, bereits der ersten Takte herrscht im Wesentlichen in der gesamten Exposition (i. e. bis Takt 67) vor.⁷⁵

Den zeitgenössischen Beobachtern fiel die Diskrepanz zwischen „kleinem Orchester“ und dem „Massenaufgebot aller Stimmen“⁷⁶ auf; Leopold Reichwein schrieb in den *Musikblättern des Anbruch*: „Das Orchester [ist] nicht stark besetzt – keine Posaunen – keine ‚exotischen‘ Instrumente – auch keine besonderen Orchestereffekte, die man schildern könnte. Polyphon sich bewegende Holzbläser – geteilte Streicher – mein Gott, das war ja eigentlich

⁷⁵ Für die thematische Entwicklung vgl. Hermann Grabner (*Regers „Sinfonietta“*, in *Zeitschrift für Musik*, 94. Jg. (1927), Hefte 9–11, S. 481ff., 553ff. und 620ff.) und Krummacher (wie Anm. 37).

schon alles da! Aber es klang doch anders als sonst, ganz anders – weiß der Teufel worans lag! [...] Reger hatte seinen ersten Sieg auf dem Gebiete der Orchestermusik errungen. Wer ihn aber bei den Proben beobachtet hatte, konnte kaum im Zweifel darüber sein, daß er selbst von dem Klange seines Orchesters nicht befriedigt war. In der Tat machte sich namentlich im 1. und 4. Satze eine gewisse Überbeschäftigung der Instrumente geltend. Pausen sind in allen Gruppen selten, fast alle spielen andauernd gleichzeitig, und da nirgends ‚Füllstimmen‘ sind, sondern jedes Instrument stets wirklich etwas zu sagen hat, so entsteht, wie so häufig, aus einem Vorzug ein Nachteil. Denn die bekannte nützliche Regel: ‚Der Deutlichkeit halber sollen nie mehr als drei auf einmal reden‘ wird nicht befolgt.“⁷⁷

In den Takten 46ff. beispielsweise ist aus dem Stimmenverlauf selbst nicht leicht zu bestimmen, wo sich zu welchem Zeitpunkt die Hauptstimme befindet. Die Violinen haben eine einprägsame und in hoher und höchster Lage exponierte Kantilene (zu diesem Zweck sogar bis *fis*⁴/*fis*³). Flöten, Klarinetten und geteilte Bratschen bringen in Takt 46 einen eigenständigen Kontrapunkt (in Sexten), die Hörner 1–3 in dreistimmigem Satz und Alt-/Tenorlage ebenso, die Oboen sind auf das erste Horn aufregistriert, das erste Cello wandert von den Holzbläsern mit Bratschen zum ersten Horn, Cello 2, Fagott 2, Pauken und Kontrabässe (auch Horn 4) halten die Grundtöne. Diese Beschreibung gibt die Situation in der zweiten Hälfte von Takt 46 und der ersten von Takt 47 wieder; die Konstellationen wechseln auf engem Raum (vgl. Fagott 1/Cello 1, Harfe). Auf den ersten Blick ist in den vorgestellten Takten auch die Hierarchie der Stimmen nicht zweifelhaft, die Hauptstimme in den Violinen, figurierte Mittelstimmen in zwei Gruppen (mit starken Kopplungen) und Bass. Doch gilt Regers Sorge für den Moment nicht der Oberstimme: *ben marc.* und *Hörner gut hervortretend* fordert er in Takt 46 und legt sie damit für einen Takt als Hauptstimme fest. Denn die dynamische Bezeichnung zeigt, dass die Phrase der Hörner (mit Oboen und Cello 1 sowie allen Bassinstrumenten) auf die Zählzeit 1 in Takt 47 ihren Höhepunkt erreicht, wogegen die abgeblendeten Violinen erst einen halben Takt später wieder die Führung übernehmen (wie die *espressivo*-Anweisung verrät), unterstützt von den ihnen beigeordneten Nebenstimmen in Flöten und Klarinetten.

Die Vielstimmigkeit dient hier der klanglichen Aufwertung der Hauptzüge, der Wechsel der Konstellationen im Orchester dem Herausarbeiten einzelner Stellen, wie etwa der Gegenstimmen der Hörner während des Haltetons der Violinkantilene. Das „Massenaufgebot aller Stimmen“ zielt also primär nicht auf eine dynamische Steigerung oder ein sinfonisches

⁷⁶ K. G., *Mainzer Tagblatt*, 21. 12. 1905, *Schreiber* 3, S. 109.

Klangerlebnis. Auch die Takte 19 bis 22, in denen tatsächlich eine erste Steigerung kulminiert, veranschaulichen dies. Bratschen, Celli und Bässe geben die bis hierhin bestimmende *pizzicato*-Begleitung auf. Es führen zunächst die hohen Holzbläser, Horn 1 und 2 schließen sich ihnen an. Eine Verunklarung des Klangbildes entsteht unmittelbar durch die Verschränkung binärer und ternärer Rhythmen in gleicher Lage in Ober- und Mittelstimmen, aus der sich die Triolenbewegung der hohen Streicher, unterstützt durch das zweite Hörnerpaar, durchsetzt. Mit zunehmender Steigerung konzentriert sich der Satz auf weniger Stimmenverläufe, wird gewissermaßen sinfonischer. Die geteilten Streicher finden in Sechzehnteln schließlich mit dem gesamten Hörnerquartett zusammen. Holzbläser und Bässe mit Pauken trillern bzw. tremolieren, die Harfe beschränkt sich zunächst auf massive Akkorde; eine finale dynamische Steigerung ist im Fortissimo des gesamten Orchesters noch dem zweiten Hörnerpaar und den Pauken überantwortet; hinzu kommt als große Geste eine rasche, abschließende Akkordbrechung der Harfe (kein Glissando übrigens, denn der reine Dur-Akkord ist durch Synonyme nicht herstellbar), die die Klarinetten unterstützen. Gut zu erkennen ist der Unterschied in der Behandlung von Hörnern und Trompeten. Während erstere im Orchestersatz eingebunden sind und den jeweils führenden Stimmen Gewicht verleihen, exponieren die Trompeten in aufsteigender Folge wichtige Harmonietöne – Grundton, Moll-Terz, dann mit *es* (= *dis*) die Septime/Terz als Leitton; klanglich gemildert ist dies allerdings durch die (typische) Oktavführung der beiden Trompeten. Es zeigt sich, „dass Reger die Erfahrungen seiner Kammermusik auf die Symphonie als höchste Form der Instrumentalmusik zu übertragen suchte“.⁷⁸ Die selbstständige Führung etlicher Stimmen und ihre jeweils individuelle Gestaltung, wie sie vor allem in den beiden Sonatenhauptsätzen der *Sinfonietta* begegnet, entspricht der „Anwendung der kammermusikalischen Prinzipien“.⁷⁹ Gleichwohl handelt es sich bei der *Sinfonietta* im Ganzen um Orchestermusik und es kommen namentlich in den Folgesätzen und der Durchführung, aber auch den Steigerungsteilen sinfonischere, weniger radikale Handlungsweisen zum Tragen.

Wie Egon Wellesz festgestellt hat, besteht bei Reger die „größte Schwierigkeit, dem Gang der Entwicklung in seinen orchestralen Werken folgen zu können, [...] aber darin, daß er oft an den wichtigsten Stellen, dort, wo ein Instrument führend hervortreten soll, ein zwei-

⁷⁷ Leopold Reichwein, *Musikblätter des Anbruch*, 5. Jg. (1923), Heft 4, S. 114, zitiert nach ebda., S. 90.

⁷⁸ Krummacher, wie Anm. 37, S. 330; er fährt fort: „Die konsequente Anwendung der kammermusikalischen Prinzipien, der die reduzierte Besetzung diene, hat einerseits die gespaltene Aufnahme des Werks veranlaßt, begründet andererseits aber seinen artifiziellen Rang als avancierter Beitrag zur Moderne.“

⁷⁹ Ebda.

tes von der gleichen Gattung mit einer Nebenstimme in die Nähe des ersten bringt“.⁸⁰ Die Formulierung, Nebenstimmen kämen „in die Nähe“, ist vorsichtig gewählt. Zumal in der *Sinfonietta* ist es nachgerade Prinzip, durch viele Klangmischungen die Grenzen zwischen den Orchesterteilen zu verwischen; besonders problematisch ist dies bei den Hörnern, deren Paare oft gegensätzlich agieren. Von zahlreichen Verklammerungen und engen Abständen abgesehen, gibt es einige Stimmkreuzungen, die schon unangenehm zu lesen sind, eine Durchhörbarkeit aber völlig unmöglich machen.⁸¹ Diese überaus konsequente Parallelführung verschiedener Instrumente ohne Rücksicht auf Stimmkreuzungen innerhalb einer Instrumentenfamilie, versteht sich im Vergleich mit Regers Orgelstil. Axel Berchem konstatiert für die großen Orgelwerke der Weidener Zeit eine „dynamisch-additive Registrierweise [...], die weitgehend auf Klangfarbeneffekte verzichtet“⁸², was bedeute, dass „sich mit den dynamisch abgestuften Manualwerken keine Klanggruppen gegenüberstehen, sondern gleitenden Übergängen entsprochen ist“; Grundlage ist die „Orgel der Jahrhundertwende als grundtönig-orchestrall[e], dynamisch weitgehend beherrschbare[r] Typ“,⁸³ d. h. ein Instrument, das viele labiale Stimmen zwischen 32' und 4' zur Verfügung hat.⁸⁴ Reger hat dieses Ideal auf sein Orchester direkt oder indirekt übertragen; es entspricht außerdem ohne Zweifel gleichermaßen seinem traditionsgebundenen Verständnis des Apparates und seinem Streben nach Wohlklang, auf ungewohnte Instrumente einerseits im Orchester zu verzichten, andererseits Farben, sofern sie nicht bewusst charakterisierend eingesetzt sind, zu mischen und damit die Stimmen in gewissem Sinne zu „objektivieren“.

Im weiteren Verlauf des Satzes schlägt Reger auch andere Töne an. Zu Beginn der Durchführung (Takt 68) ist das Orchester sehr reduziert: Celli und Kontrabässe, zunächst mit Fagotten, nehmen das Motiv der Schlussgruppe auf und gehen dann in ein *pizzicato*-Begleitmuster über. Hörner 1–3 treten mit gehaltenen Harmonietönen hinzu; apart ist allein schon die Modulation der folgenden Takte (Takt 70–73): es – Es-Es⁷ – D⁷⁹-H⁷ – C⁷. Ab dem Verminderten-Klang treten die hohen Streicher, Klarinetten und Fagott 2 zur Harmoniemusik der Hörner hinzu; die Flöten bringen ein dekoratives Motiv, das aus dem Hauptmotiv entwi-

⁸⁰ Egon Wellesz, *Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite“*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4. Jg. (1921), Heft 2, S. 106.

⁸¹ Zwei Beispiele seien hier genannt, die beide begründet sind, indem im einen Fall (Takt 13f.) die erste Klarinette das eben eingeführte Motiv gemeinsam mit Flöten und Bratschen bringt, während die zweite zunächst mit dem Hauptmotiv kontrapunktiert und dann Oboen und Fagott 1 zu einem Dreiklang ergänzt, und im anderen Fall die ersten Celli eben mit den Bratschen gehen, die zweiten mit Fagotten und Kontrabässen (Takt 26, 1. Takthälfte).

⁸² Axel Berchem, *Max Regers Weidener Orgelstil und seine Grenzen in der heutigen Praxis*, in *Reger-Studien* 2, S. 124.

⁸³ Ebda., S. 126.

ckelt ist. Am Ende der Modulation setzt die erste Oboe *espress. ma sempre dolce* und *gut hervortretend* mit einer Augmentation des Hauptmotivs ein, die Harfe markiert das Eintreten des Soloinstrumentes im Bass; dann wird auch die Gestaltung der Begleitstimmen etwas fließender. Die Wirkung nach vielen Takten gesättigten Orchesterklanges ist beinahe impressionistisch. Auch im Weiteren mischt Reger zarte Register. Die Streicher werden mehrfach geteilt, in Takt 81 gehen dreifach geteilte Bratschen und Celli *colla parte* in Parallelen zu Oboen mit Flöten (die als zweite Stimme eingebunden sind), die sordinierten Violinen singen dazu eine Kantilene, die *pizzicato*-Begleitung in den Bässen ist wieder aufgegeben. Der folgende *calmato*-Abschnitt ab Takt 88 hebt erneut mit gezupften Klängen an (Bratschen, Celli und Kontrabässe, mit Harfe), die zweiten Violinen spielen ein (leeres) Intervallpendel, die ersten Violinen ergänzen die ausgesparten Terzen – alle weiterhin gedämpft –, dann folgen erste Oboe, erstes Horn, schließlich Flöten (mit Umspielungen). Das Hauptmotiv erscheint nacheinander in erster Flöte, erster Klarinette, erstem Fagott, dann Harfe; die verschiedenen Bläsergruppen sind hier funktional getrennt – die charakteristischeren Instrumente dienen der Klanglichkeit, die motivischen Bezüge sind eher in den Hintergrund gerückt. Sukzessive steigen die ersten Violinen in eine liegende Harmonie in hoher Lage (dreifach geteilt, Terz-Sext-Abstand). Stellen wie diese zeigen, dass Regers Orchesterstil durchaus auch in Wagners Partituren Vorbilder hat.

In zwei großen Anläufen verlässt die Durchführung die idyllische Serenaden-Welt. Interessant ist die Überleitung von deren Höhepunkt in Takt 147 zu einer Bratschenstelle in Takt 155ff. Die Hörner nehmen aus dem H^7 -Schlussakkord der Steigerung die Sekundreibung h/a in auftaktigem Rhythmus auf, Oboen und Klarinetten vervollständigen die Harmonie mit Liegetönen, sämtliche Streicher treten unisono in tiefer Lage (Violinen *sul G*) mit einem sequenzierten Motiv hinzu, sukzessive reduziert auf Celli und Bässe; die folgende Modulation nach d-moll (*ritardando* und *diminuendo*) leitet über zu einem neuen Durchführungsabschnitt mit weicher, pastelliger Färbung. Die Klarinetten und Fagotte setzen den Impuls der Hörner fort (was den nächsten Abschnitt prägen wird), die sordinierten zweiten Violinen ergänzen sich mit Flageolets der Harfe, anschließend übernehmen die Flöten diese Begleitfigur. Die Bratschen führen die Hauptstimme (a^2-a^2 , nicht sordiniert, *gut hervortretend* und *molto espress.*), der ersten Oboe ist eine Nebenstimme zugewiesen (*etwas hervortretend*), ebenso den ersten Violinen im Oktavabstand (geteilt und gedämpft, jedoch *molto espress.*). Die har-

monische Stützung liegt unterhalb der Bratschen in den vierfach geteilten zweiten Violinen (*con sordino*), auf deren Akkord die Celli in Takt 158 aufregistriert sind.

An den genannten Beispielen ist zu erkennen, dass auch die einzelnen Episoden der Durchführung durch jeweils verschiedene instrumentatorische Einfälle geprägt sind, die die Instrumentalfarben möglichst vielfältig zum Einsatz bringen. Allerdings hat diese Absicht ihre Grenze in der über weite Strecken vorherrschenden Orientierung auf weiche und warme Klänge.

SCHERZO. VIVACE A BURLESCA

Das Scherzo kontrastiert dem Serenadenton und offenen Ausklang des ersten Satzes indem es sich „trotzig – ‚bauern,schäd’lich‘ – dickköpfig“⁸⁵ gibt. Der Satz ist über weite Strecken ein „Bauernstampfer“ mit viel derbem ‚unhöflichem‘ Humor“, dessen polternde Grobschlächtigkeit unterstrichen wird durch einige kontrastierende „lyrische[.]“ Stellen“, die sich Reger umso mehr „alle recht zart“ wünschte; auch „das Trio des Scherzos [...] soll recht zart, duftig klingen, so ganz verträumt“.⁸⁶ Deutlich wird in dieser Charakterisierung die Schroffheit und Gegensätzlichkeit, die Reger für diesen Satz anstrebte. Das Scherzo ist nicht nur in seinem Verhältnis zum Eröffnungssatz durch einen Gegensatz geprägt, sondern auch bezüglich seiner starken inneren Kontraste.

Mehrere Elemente treffen in diesem Scherzo zusammen. Zunächst die genannten ruppigen Stellen von „unhöflichem Humor“, wozu auch die wiederholten volltaktigen Sforzatoschläge mit anschließender Generalpause zählen. Der Beginn kommt somit gleich zur Sache: Die Streicher tragen in den ersten drei Takten unisono und *ff* das Motto des Satzes vor, das durch heftige Sprünge (kleine Sexte, kleine Dezime, Tritonus, zwei kleine Sexten) und Verschiebungen der Taktschwerpunkte ruppig, geradezu derb auftritt (die Einbeziehung der Kontrabässe ins Streicherunisono soll dabei vermutlich den ungehobelten Eindruck verstärken). Um außerdem keinen Zweifel an seiner Intention aufkommen zu lassen, versieht Reger jede einzelne Note mit einem Akzent. In den Takten 4/5 treten die Bläser hinzu; die hohen Hölzer gehen als Gegenstimme in Oktaven, Trompeten und Hörner übernehmen in teilweise komplementären Nebenstimmen die eigentliche Harmonisierung, Fagotte mit viertem Horn die Grundierung (da die Kontrabässe hier nicht die Unterstimme führen).

Auch der Schluss des A-Teils des Scherzos gibt sich solchermaßen „trotzig“ und buchstäblich „gestampft“: In Takt 31 schließt das gesamte Orchester (ohne Pauken) mit einem

⁸⁵ Brief Regers an Philipp Wolfrum, 5. 9. 1905, *Arbeitsbriefe* 2, S. 128f.

B-dur-Schlag auf Zählzeit 1 (*fff* mit Akzent und *staccato*). Aufgefächert ist der Akkord zwischen B_1 und b^3 , die Instrumente befinden sich zumeist in jeweils starker Lage. Es folgt in Takt 32 auf Zählzeit 11 ein einzelner Schlag, der nun nur aus dem Grundton besteht ($B_1/B/b/b^1$, *ffz* wiederum mit Akzent und *staccato*), mit Pauke, Streichern (in tiefer Lage), Oboen, Klarinetten, Fagotten und erstem Hörnerpaar. Der dritte, gleich starke Schlag in Takt 33 ist gegenüber dem vorangehenden noch etwas dunkler gefärbt ($B_1/B/b$, nun ohne Oboen, Hörner eine Oktave tiefer). Es folgen zwei Takte Generalpause.

Zwischen diesen Ausbrüchen finden sich tänzerische, burschikose Abschnitte, die von Achtelläufen mit Vorhalten und Durchgangsnoten und in Repetitionen aufgelösten Synkopen bestimmt sind. Bisweilen geben sie sich auch graziös; meist aber steigern sie sich bald dynamisch, der Satz verdichtet sich und sie werden so zu Anläufen auf die polternden Stellen zu. Das von Reger gewählte Bild eines „Bauerngstampften“ ist durchaus zutreffend – es geht derb und temporeich zugleich zu, der Satz strotzt vor lautstarkem Übermut.

Die von Reger erwähnten „lyrischen Stellen“ sind hingegen kaum mehr als kurze Atempausen zwischen den Steigerungen, weshalb die Attribuierung als „lyrisch“ im Grunde nicht zutreffend ist. Formal dienen sie der Gliederung, was durch eine kontrastierende Instrumentation unterstützt ist. So beginnt in Takt 36 der B-Teil mit einer auf erste Klarinette und die beiden Fagotte reduzierten Besetzung; die Verwendung dreier Rohrblattinstrumente spielt dabei auf Trio-Konstellationen an. Für wenige Takte entsteht der Eindruck eines kantablen Abschnitts. Jedoch nehmen parallel zu den einsetzenden Bläsern (erste Oboe, Horn, erste Flöte) die Violinen und Violen das Laufwerk und die gestoßene Artikulation der tänzerischen Partien wieder auf (dann mit Oboen und Flöten; schließlich auch die Fagotte und Bässe).

Ab Takt 64 wenden die Holzbläser ein in den Streichern unmittelbar zuvor gewonnenes chromatisches Motiv nach seiner gesanglichen Seite. Zwar sind die daraus entwickelten Abschnitte leicht instrumentiert, insofern die Hörner zurückgenommen sind, Trompeten und Pauken pausieren und stattdessen die Harfe mit Akkordbrechungen begleitet, schließlich auch Flageoletts einstreut. Andererseits aber fordert Reger starke Übergangsdynamik auf engem Raum, was die brieflich angemahnte Zartheit (s. o.) notwendigerweise einschränken muss. Ohnehin behält die tänzerisch-burschikose Seite am Ende die Oberhand, bevor Reger ab Takt 96 auf das robuste Material des Mottos zurückgreift (vgl. Bässe). An der Instrumentation der Hauptstimme lässt sich hier erkennen, dass Reger zwischen intendierter Grobheit und (aus seiner Sicht) ordinärem Klang konsequent unterscheidet. Diese ist erster Flöte und erster

⁸⁶ Brief Regers an Felix Mottl, 10. 7. 1905, Max-Regger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 262.

Oboe, den zweiten Geigen mit Oktaven (*assai marcato*) sowie den Hörnern 1 und 4 (*ben marc.*) übertragen. In hoher Lage beginnt die Flöte hart zu klingen, ein offensiver Klangeindruck entsteht, den die Griffe der Violinen und Akzente in den Bläsern verstärken (wo die Violinen die Oktaven aufgeben müssen, tritt die Klarinette zur Verstärkung hinzu). Diese Massierung dient offensichtlich dazu, das Hauptthema klar abzusondern (außerdem *ff* gegenüber *f* des übrigen Orchesters). Und doch verzichtet Reger darauf, das Thema den Trompeten zu übergeben. Der Anklang an tatsächliche Biergartenmusik, an reale „Bauerngstampfte“ wäre ihm sicherlich zu getreu und zu wenig sublimiert erschienen.⁸⁷

Zwei weitere „zarte“ Stellen sind zu nennen, die zuvorderst gliedernde Wirkung haben und keineswegs als lyrische Seitenthemen oder Episoden gedacht sind. In Takt 108 halten die beiden ersten Hörner nach einer Generalpause zwei Takte lang einen Liegeton (*es/es¹*), dem erste Flöte, erste Oboe und erstes Fagott folgen (*e¹/e²/e³*); die chromatische Rückung ist aufgehellt durch Flageolets der Harfe. Klarinetten mit zweitem Fagott schließen einen Ganzton tiefer (*d/d¹/d²*) an, der zum Leitton für die Aufnahme eines tänzerischen Motivs aus Takt 88/89 in den zunächst noch sordinierten Violinen wird (die chromatische Rückung erweist sich so nachträglich als Umspielung des Zentraltons). Die zweite Stelle bereitet die Wiederkehr des A-Teils vor: Holzbläser, dann Streicher (mit Harfe; Flageolets sowohl der Harfe als auch z. T. in den Streichern) leiten ab Takt 134 von maximaler Lautstärke des vollen Orchesters (*ffz* mit Akzent und *staccato*) ins Pianissimo über. In Takt 139 übernehmen die Fagotte mit gestopften Hörnern und Pauke (die dreifach geteilten Kontrabässe markieren *pizzicato* den Einsatz, die Harfe schlägt mit Flageolettönen auf Zählzeit 3 nach). Die Stelle bleibt im Pianissimo-Bereich (Pauke und Bässe *ppp*). Durch die tiefe Lage der Hauptstimme (Fagott 1) und die Verfremdung des Hörnerklangs erzeugt sie Aufmerksamkeit, während der tänzerische Impuls durch die Umspielungen und die Nachschläge der Harfe erhalten bleibt.

Insgesamt zeigt das Scherzo ein gegenüber dem Eröffnungssatz etwas klarer strukturiertes Partiturbild. Dennoch überlagern sich auch hier verschiedene Schichten und stehen oftmals mehrere Stimmenkomplexe scheinbar gleichberechtigt nebeneinander. Auffallend sind jedoch die zahlreichen Parallelführungen der Holzbläser in Oktaven, Terzen und Sexten (hier zum Teil noch mit Fagotten, wogegen Reger sich später gewandt hat). Auch die Streicher und die Blechbläser sind untereinander häufig parallel geführt, sei es als vollständige Orchestergruppen oder in Teilen (etwa Violinen und Bratschen oder Trompeten mit erstem

⁸⁷ Vgl. Kapitel II.5.3 (Postkarte Regers an Karl Hasse, 11. 5. 1913, *Arbeitsbriefe* 2, S. 187: „Gartenmusik mit Pistonsolo“).

Hörnerpaar).⁸⁸ Allerdings sind die Blechblasinstrumente in diesem Satz ruhig gehalten und vom übrigen Orchester getrennt (die Pauke pausiert über weite Strecken); sie übernehmen häufig Füll- oder Nebenstimmen. Beides trägt zur relativen Klarheit des Satzes bei.⁸⁹

Das „sehr zarte“ Trio entführt hingegen in eine andere Welt. Seine gesamte Klanglichkeit ist serenadenhaft. Die Holzbläser spielen eine herausgehobene Rolle und unter ihnen besonders die Oboe, sei es mit thematischen Aufgaben oder als profilierte Nebenstimme, was gleichermaßen dem pastoralen Serenadentonfall und der Triotradition entspricht. Schon zu Beginn führt die erste Oboe, unterlegt in Klarinetten und Fagotten, während die Harfenbegleitung in mittlerer Lage in Nachschläge aufgelöst ist (und damit wohl die Gitarre als Serenadeninstrument *par excellence* imitiert). Die hohen Streicher sind sordiniert, häufig geteilt (insbesondere die Bratschen), die Kontrabässe zupfen bisweilen. Reger teilt die (nicht sordinierten) Celli konsequent, wobei die zweiten Celli als Bassstimme fungiert und das erste in mittlerer Lage exponiert ist. Eine besondere Wirkung erzielt er mit dieser Teilung zu Beginn des zweiten Trioteils (Takt 200–203): Die Streicher deklamieren *ff*, aber in insgesamt tiefer, enger Lage, einen kontrastierenden, homophonen Sprechgesang. Die Violinen sind auf der G-Saite geführt und somit dunkel gefärbt, zugleich gehen aber die ersten Celli mit den ersten Violinen unisono und verleihen der Oberstimme eine eindringliche Färbung.

Der Einsatz der Blechbläser ist im gesamten Trio äußerst reduziert. Kaum einmal spielen mehr als zwei Hörner gleichzeitig und diese sind dann auch klanglich gut integriert (Trompeten pausieren insgesamt). Auch die Pauke spielt im Trio nur einen einzigen Ton – am Ende des ersten Teils. Denn „das Trio des Scherzos (II. Satz) soll recht zart, duftig klingen, so ganz verträumt (mit Ausnahme der 2 großen Fortestellen im II. Theil des Trios).“⁹⁰

LARGHETTO

Das Larghetto nannte Reger eine „altdeutsche Romanze“, „wie von Mondschein über-gossen“, und verwies auf Arnold Böcklins Gemälde „Der geigende Eremit“.⁹¹ In seinen *Vier Tondichtungen* op. 128 gab dieses den Titel des ersten Satzes. Es zeigt einen Mönch in einer halboffenen Hütte, der sich, während er Geige spielt, vom Betrachter ab- und einem Marienbild zuwendet. Es ist dieser Ausdruck weltvergessener Innerlichkeit, den Reger in seinem

⁸⁸ Wie auch im ersten Satz bedingen die konsequenten Parallelführungen dabei gelegentlich merkwürdige Stimmkreuzungen – etwa wenn die beiden Oboen mit unterschiedlichen Streicherstimmen gekoppelt sind.

⁸⁹ Brieflich empfahl Reger gelegentlich, die Hörner darüber hinaus an einigen Stellen pausieren zu lassen; vgl. etwa Brief an Philipp Wolfrum vom 21. 1. 1906, *Arbeitsbriefe* 2, S. 131.

⁹⁰ Brief Regers an Felix Mottl, 10. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 262.

Larghetto anstrebt; dass er sich außerdem einer solistischen Violine bedient, ist ein Mittel hierzu und nicht allein durch das Böcklin'sche Bild motiviert: „D. h. die Stimmung so; aber um Gottes Willen keine Programmmusik“. ⁹² In diesem Sinne kann der Satz in einigem als beispielhaft für Regers langsame (Mittel-)Sätze gelten.

Zunächst ist das dichte Geflecht ornamentaler Nebenstimmen zu nennen. Wenn Regers Tonsatz auch sonst meist nicht reduziert zu nennen ist, so steigert er die Stimmenzahl und ihr Ineinanderwirken hier noch einmal beträchtlich, indem er die Hauptzüge umspielt und Füllstimmen aufwändig figuriert, ihnen eine scheinbar eigenständige Gestalt verleiht. Im *Gesang der Verklärten* op. 71 ist dieses Verfahren in extenso angewendet (s. Kapitel III.2.1). All diese Stimmen dienen im Grunde der Verschönerung eines nicht mehr leicht zu identifizierenden Kernsatzes; die Schwierigkeit, dabei die Balance zwischen den einzelnen Elementen so zu halten, dass – bildlich gesprochen – aus dem „Rankenwerk“ kein „Dickicht“ wird, liegt auf der Hand. Allgemein setzt Reger hier natürlich auf zarte und weiche Farben; wie schon im Trio des vorigen Satzes kommt im *Larghetto* der Oboe und den Holzbläsern eine herausgehobene Rolle zu und sind die hohen Streicher gedämpft. Um eine Fülle an Einzelstimmen und deren Aufgehen im Filigran zu ermöglichen, sind die Streicherstimmen außerdem häufig und auch mehrfach in sich geteilt. Insbesondere spaltet Reger aus den ersten Geigen eine Solo-Violine ab, die über den ganzen Satz hinweg separat notiert und meist auch eigenständig geführt ist. Diese Solopartie dient der Gewinnung einer Stimme, die einerseits besonders fein ziseliert und flexibel eingesetzt sein kann und andererseits als zarte Farbe im Orchester in Erscheinung tritt. Nach Theodor Müller-Reuters Feststellung ist die Solo-Violine mal „melodieführende Stimme“, mal „filigranhafte Umrahmung“. ⁹³ In der Partitur wird dieser funktionale Unterschied an so unterschiedlichen Spielanweisungen wie *sehr weich, doch immer zart hervortretend* (Takt 12), *nicht mehr hervortretend* (Takt 26), *stets nie hervortretend* (Takte 32 und 46) oder *immer gut hervortretend* (Takt 57) deutlich. Zum Teil sind diese Angaben wohl auch einem analytischen Überschuss in der Bezeichnung zuzuschreiben. Jedenfalls forderte Reger nach den Erfahrungen als Hörer: „Im *Larghetto* so leis, daß die Solo-violine nie zugedeckt wird!“ ⁹⁴ – zumindest hörbar soll sie also doch sein.

⁹¹ Ebda. Vgl. außerdem Brief an Philipp Wolfrum vom 5. 9. 1905, *Arbeitsbriefe* 2, S. 128f. Der korrekte Titel des Böcklin'schen Bildes lautet übrigens: *Der Einsiedler*.

⁹² Brief Regers an Felix Mottl, 22. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 263.

⁹³ Theodor Müller-Reuter, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), Heft 42, S. 828f.; *Schreiber* 3, S. 89.

⁹⁴ Brief Regers an Philipp Wolfrum, 21. 1. 1906, *Arbeitsbriefe* 2, S. 131.

In den ersten sechs Takten exponiert Reger das Hauptthema des Satzes. Es ist nicht als klassische Periode konzipiert, sondern mit zwei Stollen und Abgesang in Barform aufgestellt – worauf vermutlich die Bezeichnung als „altdeutsche Romanze“ gemünzt ist. Die beiden Stollen sind den Holzbläsern zugewiesen. Die Führungsrolle übernimmt erwartungsgemäß die erste Oboe; Klarinetten und Fagotte begleiten, die erste Klarinette terzt die Melodie aus, Fagott 1 geht in Oktaven bzw. Sexten dazu. Bei der um eine Quarte höheren Wiederholung des Stollens zieht Reger Oktavzüge ein (das erste Fagott zur Oboe 1, zweite Klarinette und dann Horn zur zweiten Oboe). Der Bläsersatz ist verschränkt – Fagott 1 geht über Klarinette 2, die Flöten (unisono, um die Stimme in tiefer Lage zu behaupten) und das Horn finden sich sowohl zwischen den Fagotten, wie den Klarinetten wieder –, sodass außer der Oboe kaum eine Farbe charakteristisch hervortritt, sondern diese eingebunden sind. Den Bläsern antworten die Streicher im Abgesang. Die Violinen sind sordiniert; zunächst liegt die Oberstimme in den (nicht sordinierten) Bratschen, dann stützen die ersten Celli die Violine 1. Die Färbung ist also dunkel und grundtönig, dabei mit zunächst führender Bratsche auch etwas altertümelnd.

Reger wiederholt das Thema unmittelbar mit gesteigertem Mitteleinsatz. Den ersten Stollen intonieren die Holzbläser (erste Flöte und Klarinette führen nun die Hauptstimme in Oktaven, während die Oboen einer eigentlichen Füllstimme etwas eigenes Gepräge geben). Die Streicher übernehmen nun den zweiten Stollen, ausgeterzt und in zwei Oktaven in ersten Violinen, Bratschen und Celli (wobei die Celli als einzige nicht sordiniert sind, also etwas übertönen). Fagotte, Flöten und Klarinetten treten hinzu, was die Verbindung von Streichern und Bläsern im Abgesang vorbereitet. Ab hier ist der Satz stärker ausdifferenziert; die Oboe 1 führt zunächst, die Violinen 1a gehen in akkordischen Figurationen über. Es folgen mit Flöten und Bratschen tendenziell schwächere Farben, der Abgesang fasert gewissermaßen aus.⁹⁵ In den Schlusston der Themenwiederholung hinein hebt die Solo-Violine an, *sehr weich, doch immer zart hervortretend*. Gestützt von Cello 1 und umrankt von den Figurationen in den übrigen Violinen, die immer mal wieder die Hauptstimme tangieren. Charakteristisch und somit erinnerbar ist der Themenkopf dieses zweiten Themas mit über einen Dreiklang absteigender Septime und dann diatonisch aufsteigender Quart. Die Themenvorstellung beschließt

⁹⁵ Die akkordischen Figurationen der Violinen enden nach Zählzeit 2, auch die ersten Celli steigen aus, Cello 2 und Kontrabässe kürzen den letzten Ton, in den Bratschen verliert sich die Melodie (ein schönes Detail hierzu: Die ersten Celli wechseln von normal gegriffenem d^1 zu einem natürlichen Flageolett auf der zweiten Saite).

in Takt 15/16 ein Zitat des Stollens des ersten Themas (erste Oboe und erstes Horn), während die Solopartie zurücktritt (und ihre Stütze in der Unteroktave durch Celli 1 verliert).

Das erste Thema ist also in schlichter Instrumentation vorangestellt. Im weiteren Verlauf sichern Bruchstücke dieses Themas den Zusammenhalt des Satzes, indem Stollen oder Abgesang losgelöst voneinander, doch planvoll zitiert werden. In gewissem Sinne gestaltet Reger das *Larghetto*, als sei der Satz eine Variation über das vorweg gegebene Thema.⁹⁶ Dabei tritt zu diesem vorgestellten Thema als weiteres das der Solo-Violine in Wechselwirkung (ähnlich wie in manchen Sätzen seiner Variationszyklen ein zusätzliches Thema eingeführt ist). Beide Themen sind verschieden angelegt: Während das eine in Barform geschlossen ist, präsentiert sich das zweite zu seinem Ende hin variabel und offen, lädt zur Fortspinnung ein und ermöglicht es Reger, den Satz in dieser Weise voranzutreiben. Dass die Solo-Violine das Element der Fortspinnung in das *Larghetto* hineinträgt, ist dabei kein Zufall sondern entspricht der Art, in der Reger Solostimmen bisweilen bildet.⁹⁷

Dem ersten, durchgehend im Tutti geführten Variationsteil (Takt 16–38) kontrastiert ein nicht-thematischer Teil (Takt 39–51) insbesondere durch seine veränderte Faktur. Der Satz ist deutlich verschlankt (die Hörner pausieren weitgehend, Trompeten und Pauke ganz). Die Holzbläser – allen voran die Oboe – übernehmen abwechselnd bzw. imitierend die Melodieführung; Streicher (Klanglagenspiel) und Harfe (Flageoletts) begleiten mit weichen Nachschlägen und Synkopen. Die unentwegten *dolce*- und *dolcissimo*-Anweisungen unterstreichen den idyllischen Charakter dieses Mittelstücks. In Takt 46 tritt die Solo-Violine mit Akkordfigurationen zu der Begleitung hinzu, sordiniert, natürliche Flageoletts nutzend und von nun an *stets nie hervortretend!*. Der dritte Teilstück wieder vom gesamten Orchester gestaltet. In zwei accelerierenden Anläufen (Takte 52–63, 64–74) ist das thematische Material jeweils vollständig zitiert.⁹⁸

Eine Coda, die das thematische Material umbildet und in Partikel zerlegt, schließt den Satz in dezenter „Verklärung“: In den letzten acht Takten sind die Bläser ruhig geführt, bringen Motivpartikel oder füllen dezent, stützen einzelne Töne in anderen Stimmen. Vor allem die

⁹⁶ Ein Verfahren, das er schon 1888/89 in einem seiner allerersten Werke, dem *Streichquartett d-moll* WoO II/2, entwickelt hatte (vgl. Alexander Becker, „... trotz Unreife genügendes Talent“. *Das Jugendquartett d-moll o. op.*, in *Reger-Studien* 7, S. 50ff.).

⁹⁷ Noch viele Jahre später formulierte Reger bezüglich seiner Werke für Solostreicher: „Da muß man spinnen können (Melodie nämlich)“ (überliefert von Fritz Stein, Tagebucheintrag vom 31. 3. 1914, Max-Reger-Institut).

⁹⁸ Der erste mit umfangreicheren Einschüben, der zweite, indem er Variationsthema und Solothema noch einmal eng (auch kontrapunktisch) aneinander bindet.

Hörner sind mit besonderer Vorsicht eingesetzt; zwar sind sie stets präsent,⁹⁹ doch reduziert Reger den Hörnersatz, indem er die Linien kürzt und kleine Pausen einfügt. Akkordfigurationen finden sich nur in Flöten und Klarinetten, ansonsten beschränkt sich Reger auf Durchgangsnoten und Umspielungen. Die Pauke gründiert den Schlussabschnitt mit einem langen, im unteren dynamischen Bereich doch belebten Orgelpunkt, dem sich die geteilten Kontrabässe anschließen (auch hier durch Pausen und den Wechsel zwischen *arco* und *pizzicato* aufgelockert). Die Harfe stützt diesen Orgelpunkt und figuriert die Akkordbrechungen in Oktavsprüngen, was eine ruhige und fließende Bewegung erzeugt. Die Streicher sind jeweils mehrfach unterteilt. Zunächst figurieren auch Violine 2 und Solo-Violine in Oktaven wie anschließend auch die Harfe, dann die zweite als Intervallpendel. Ab Takt 83 übernehmen erste Violinen und Bratschen (dreifach geteilt) den Kernsatz als Klangband (in Oktaven), wobei die Oberstimme thematisch anklingt.

ALLEGRO CON SPIRITO

Er habe für den letzten Satz „ein feines urfideles Thema ganz originell u. ‚schneidig‘!“¹⁰⁰ schreibt Reger am 24. August 1904. Zuvor hatte er ein Rondo geplant und mit der Komposition begonnen. Über dessen Konzeption ist nichts Detailliertes bekannt, auch nicht, wie weit sie gedieh. Susanne Popp bringt die Entscheidung für einen Neubeginn in Zusammenhang mit Regers nach dem Frankfurter Tonkünstlerfest im Mai 1904 verstärkten Opposition gegen die neudeutsche Richtung. Dies würde bedeuten, dass die *Sinfonietta* durch das neue, sonatenhauptsatzförmige Finale stärker in die klassisch-romantische Sinfonietradition gerückt werden sollte, um zu beweisen, „daß die klassische Form absolut nicht veraltet ist!“¹⁰¹ Der Satz ist als „urfideler“ Ausklang konzipiert, doch der zugrunde liegende Humor ist weit weniger exzentrisch als der des *Scherzo*, lässiger und schwungvoller. Die Sonatenhauptsatzform ist sehr klar und ohne formale Ambivalenzen eingehalten. Und insbesondere die Instrumentation nimmt einiges der Verfeinerung des ersten Satzes zurück zugunsten der intendierten „Schneidigkeit“.

Der Satz ist auf die Streicher zugeschnitten, die gegenüber den anderen Sätzen weit weniger geteilt sind (eher noch fasst Reger Stimmen zusammen). Die erste Violine führt fast stets, im Tutti häufig mit Unterstützung von zweiter Violine oder Bratschen. Die Funktionsteilungen sind über sehr weite Strecken geradezu klassisch. Das Cello ist meist mit den Kont-

⁹⁹ Wohingegen die Trompeten bis auf den Schlussakkord ausgespart bleiben und dort dann lediglich in tiefer Lage den Grundton halten.

¹⁰⁰ Brief Regers an Karl Straube, 24. 8. 1904, *Straube-Briefe*, S. 65.

¹⁰¹ Brief Regers an dens., 27. 5. 1905, ebda., S. 88.

rabässen vereint, während die Fagotte ungewohnt häufig die Bassstimme verlassen und als Mittelstimmen fungieren oder etwa an die übrigen Holzbläser gekoppelt sind. Diese finden häufig zu Parallelgängen zusammen. Die Takte 11ff. verdeutlichen dies: Violinen und Bratschen gehen parallel (wobei zweite Violinen und Violen die Hauptnoten durch Doppelgriffe bekräftigen). Kontrabässe und Celli führen die Bassstimme (markiert durch die Fagotte). Hohe Holzbläser und Hörner sind teilweise gekoppelt und harmonisieren den Satz, etwa durch Figurationen wie in den Klarinetten oder zusätzliche Nebenstimmen (Hörner Takt 12/13, für einen kurzen Moment auch mit Oboen), die Trompeten markieren die Hauptnoten und schließen sich dann den übrigen Bläsern an (die Blechbläser sind gegen Ende der Stelle gegenüber den anderen Stimmen abgeblendet).

Einen Eindruck von der Klanglichkeit des Satzes vermitteln beispielhaft auch die Takte 44ff. (ca. in der Mitte des weitläufigen Hauptthemenkomplexes). Die Oberstimme findet sich in Violinen 1a, Violinen 2b, Oboen, erster Flöte und erstem Horn, die Unterstimme haben Celli, Fagott(e) und Kontrabässe, während Flöte 2, Trompete 2 und Horn 2 eine Mittelstimme führen. Die Figurationen der Bratschen umspielen diese Mittelstimme, die der mittleren Violinen verbinden die Hauptnoten der Oberstimme mit dieser Figuration. Die hinzutretenden Instrumente schließen sich jeweils einem dieser Hauptzüge an, gegebenenfalls mit kleinen Umspielungen (siehe Klarinetten und zweites Hörnerpaar). Fasst man die Violinen zusammen, so wäre es einfacher und lesbarer gewesen, eine figurierte Stimme zu schreiben (die zweite Violine) und die erste Violine in Oktaven zu führen. Das Gewicht beider Elemente wäre rechnerisch das gleiche. Durch die Teilung der beiden Violinstimmen nimmt Reger ihnen den funktionalen Gegensatz; stattdessen ist die ungebärdige Figuration auf den ganzen Streicherapparat verteilt;¹⁰² diese Raumwirkung strebt Reger vermutlich an.

Auch die Instrumentation des Seitenthemas zielt nicht auf einen verfeinerten, differenzierten Satz, sondern besteht im Gegenteil in einem homophonen, vierstimmigen Streichersatz (Takt 108ff.). Nach den komplexeren Gebilden des *Larghetto* und der rastlosen Geschäftigkeit des Hauptthemenabschnittes wirkt das Seitenthema in dieser Schlichtheit gleichwohl als umso größerer Gegensatz. Auch die vorhergehende Überleitung gestaltet Reger mit einfachen Mitteln. Die repetierten Schlussakkorde des vorigen Abschnittes (Oboen, zweite Klarinette und Harfe über der nach der Tiefe auslaufenden Bewegung der Streicher) nehmen Flöten und erste Klarinette auf; zwei unterlegte Modulationen der Streicher, dann Hörner führen nahtlos

¹⁰² Vorausgesetzt, dass in der Regel die zweiten Geigen rechts außen platziert sind, die ersten Geigen links. Es ist in diesem Falle (und auch falls die Bratschen rechts außen sitzen) die komplette Vorderseite des Orchesters einbezogen.

zum Seitenthema. Mehr noch als die Überleitung zum Seitenthema ist der Übergang von der Exposition in die Durchführung durch eine charakteristische Klanglichkeit geprägt: Das Nachschlagen des Schlussakkords in Takt 156 nehmen die Streicher als Oktavsprung *e-e* auf, dem ein akzentuierter F^7 -Akkord (mit Triller) in Oboen und Klarinetten kontrastiert; dies wiederholt sich mit Streichern im Piano und gezupft und einem verminderten Akkord der hohen Rohrblattinstrumente. Die Durchführung hebt mit einer verkürzten Abwandlung des Seitenthemas, bei dem die Celli führen (*colla parte* mit Oboe 1 und über ruhigen Akkordfolgen in geteilten Bratschen, Klarinetten, Fagotten und Kontrabass).

In instrumentationstechnischer Hinsicht von besonderem Interesse ist der letzte Durchführungsabschnitt (ab Takt 219). Denn die Streicher sind hier in zwei Gruppen getrennt, indem die Violinen 1 und Celli offen bleiben, während zweite Violinen und Bratschen gedämpft sind. Nach einer unisono-Führung (Takt 228ff.) nutzt Reger diese klangliche Scheidung auch, um beiden Gruppen unterschiedliche Aufgaben zuzuweisen oder diese in Dialog treten zu lassen.¹⁰³ Diese Aufteilung in gedämpfte und offene Streicher ist in Regers folgendem Orchesterwerk Regers, der *Serenade* op. 95, zum Prinzip erhoben und durch zwei getrennt aufgestellte Teilorchester realisiert. Im Finale der *Sinfonietta* hält Reger an ihr über mehr als fünfzig Takte bis unmittelbar vor den Eintritt der Reprise fest.

Abschätzig urteilte Guido Bagier über dieses Finale: „Im letzten Satz spielt die Musizierfreudigkeit dem Autor einen verständlichen Streich: das etwas dünne thematische Material, das konzentriert einen guten und angenehmen Abgesang ergeben hätte, wird in 83 Seiten verarbeitet – eine gewisse Ermüdung nach dem vortrefflichen Eindruck der Mittelsätze bleibt nicht aus. Reger wollte diesem Finale eine besondere Umarbeitung widmen – es ist bedauerlich, daß es bei diesem Vorsatz blieb.“¹⁰⁴ Es liegt auf der Hand, dass Reger bewusst eine gleichmäßigere und übersichtlichere Orchesterbehandlung für den Kehraus seiner ansonsten sehr differenziert und in kleinräumigem Wechsel instrumentierten *Sinfonietta* gewählt hat. Allerdings bietet das ausgedehnte Hauptthemenfeld, das – rechnet man Exposition und Reprise zusammen – etwa zwei Fünftel des Satzes ausmacht, satztechnisch und klangfarblich wenig Abwechslung. Hermann Wilske konstatiert, es fehle „der *Sinfonietta* die Zusammenfassung aller Kräfte in einer eindringlichen Schlußsteigerung [...]. Vor allem in den Ecksätzen

¹⁰³ Die Violinen 2 sind folglich nicht mehr zweite Stimme und bewegen sich häufig auch oberhalb der ersten Violinen (in Takt 238 deshalb sogar bis g^3).

¹⁰⁴ Guido Bagier, *Max Reger*, Stuttgart und Berlin 1923, S. 191. Woher Bagier diese Information hatte, ist nicht überliefert.

vermißt man die ‚Schlagkraft‘¹⁰⁵ Tatsächlich konzentriert Reger die Kräfte erst in den letzten Takten der Coda und setzt dort aber immerhin insbesondere die Blechbläser sehr wirkungsvoll in Szene.

REZEPTION

Im Umfeld der Uraufführung hat es, auch unter Regers Freunden und Mitstreitern, Kontroversen über die Instrumentation der *Sinfonietta* gegeben. Offenbar hatte bereits die Einstudierung Schwierigkeiten bereitet.¹⁰⁶ Es scheint, dass die erste Probe einen ungünstigen Klangeindruck vermittelte, unter dem Max Hehemann, der die Essener Uraufführung vorbereitete, einen wie auch immer bedenklichen Brief an Lauterbach & Kuhn, wohl auch einen an Reger gerichtet hatte, der ihm jedenfalls ähnlich wie dem Verlag antwortete. Regers Reaktion ist erhalten: „ich verstehe Hehemann nicht; denn: wenn der Pauker bei mf dann ffff spielt, so trifft mich da keine Schuld! Ebenso ist’s mit dem Blech; wenn den Herren gesagt wird, sie möchten sich etwas mäßigen, so dürfte ohne Zweifel sofort alles in Ordnung sein! Daß mein op 90 sehr delikate gespielt werden muß, das ist selbstredend – deshalb ist es von Hehemann aber desto gefährlicher, jetzt so zu schreiben, nachdem noch kein ordentlicher Dirigent die Sache gemacht hat in der betr. Probe! Wahrscheinlich ist die Sache auch viel zu schnell genommen worden! Dafür sind eben die Proben da, daß im Orchester Licht u. Schatten gehörig vertheilt wird!“¹⁰⁷ Doch auch die Proben unter Mottl scheinen zunächst keinen befriedigenden Eindruck hinterlassen zu haben;¹⁰⁸ dieser notierte nach der ersten Probe: „klingt scheußlich [...] aber ist doch was drin“.¹⁰⁹

Es ist auch später immer wieder der Gedanke aufgekommen, die Partitur der *Sinfonietta* von Parallelführungen zu entlasten oder gar neu zu instrumentieren. Theodor Müller-Reuter, der auf Vorschlag Regers den Klavierauszug der *Sinfonietta* für den Verlag erstellte und die Partitur bei dieser Gelegenheit entsprechend früh und intensiv kennenlernte, äußerte

¹⁰⁵ Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 11), S. 188.

¹⁰⁶ Reger hatte dies erwartet: „Bin sehr, sehr entsetzt, daß Hehemann immer noch nicht Partitur und Stimmen hat; nachdem das Orchester in Essen fast so gut ist als das Kaimorchester, wie mir Hehemann schreibt, u. das Kaimorchester ist schlecht nach meiner Anschauung, so sehe ich der Uraufführung in Essen mit Besorgnis entgegen, zumal die Leute jetzt noch nicht die Stimmen haben! [...] sodann: wir haben in Essen 2 Proben u. 1 Generalprobe für 3 Orchesterwerke! Wie soll das werden!“ (Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, ca. 5. 9. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2*, S. 51f.)

¹⁰⁷ Postkarte Regers an dies., 4. 10., 1905, ebda., S. 72.

¹⁰⁸ Leopold Reichwein hat geschildert, dass Reger selbst in den Proben ob der klanglichen Resultate unglücklich gewirkt hätte (wie Anm. 77).

¹⁰⁹ Zitiert nach Frithjof Haas, *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, Karlsruhe 2006, S. 286. Später soll Mottl geäußert haben: „je öfter man die Sinfonietta hört, desto schöner wird sie!“ (nach einer Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 31. 1. 1906, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2*, S. 90).

sich anlässlich der Uraufführung nicht unüberlegt zu deren Instrumentierung: „Der erste Satz, der den meisten als der inhaltsreichste galt und gelten wird, zeigte schon in seinen ersten Partien die beinahe orgelartige Sättigung des Regerschen Orchesterklanges. Wesentlich trägt hierzu bei die ausgiebige Beschäftigung der Hörner, die dem Orchesterkörper ein Embonpoint verleiht, das, nicht zum Schaden des Werkes, da und dort den Wunsch einer Entfettungskur nicht unberechtigt erscheinen lässt. Werden diese Mittelstimmen nicht so im Zaume gehalten, wie es durch Mottl geschah, dann können sie manche Feinheit erdrücken, manche schnellen Akkordwechsel breiig machen und so die Flüssigkeit des ganzen Satzes gefährden.“¹¹⁰

Wie erwähnt, ist Mottls Partitur im Max-Reger-Institut erhalten. In ihr finden sich umfangreiche Retuschen, insbesondere im ersten Satz, die vermutlich aber den Stand der nachfolgenden Münchner Aufführung wiedergeben. Im Wesentlichen handelt es sich darum, dass Parallelführungen reduziert wurden, aber auch Füllstimmen; kleine Figuren von meist wenigen Tönen, die Reger gelegentlich einfügt, um bestimmte Harmonietöne hervorzuheben oder Übergänge zwischen Klanggruppen abzumildern, entfallen, stattdessen sind in den Hörnern etwa Haltetöne zum Ersatz eingeführt. Diese Streichungen oder Reduktionen betreffen besonders Hörner und Klarinetten, aber auch Fagotte und Flöten. Sie konzentrieren sich im ersten Satz vor allem auf die Exposition, während sich in der Durchführung nur eine Retusche findet; in der Reprise sind die Änderungen im Hauptsatz übertragen, während einige problematische Stellen des Seitensatzes in der Reprise keine wörtliche Entsprechung finden (etwa die Takte 46/47). Charakteristisch sind beispielsweise die gestrichenen Parallelführungen der mittleren Hörner, Fagott 1 und Klarinetten zu Celli, Bratschen und Flöte in den Takten 9 bis 11 und die der Klarinetten zu Flöten und Bratschen in Takt 46f., die an der Stelle, an der die *Hörner hervortreten*, nun für einen Takt pausieren.¹¹¹ Eine kleinere Retusche findet sich im Trio-Teil des Scherzos (eine Parallelführung der zweiten Flöte zu Klarinette 1 entfällt), im letzten Satz sind die Oboen an zwei Stellen durch die zweite Trompete verstärkt, um sich im Orchester durchsetzen zu können. Insgesamt sind die Blechbläser dynamisch reduziert, bisweilen auch die Streicher; insgesamt ist die Partitur behutsam, aber doch deutlich aufgelichtet.

„Ja, ja, es geschehen Zeichen u. Wunder! Ich hab’ mit Mottl wegen Sinfonietta gesprochen; das hat Hehemann ganz falsch verstanden; die Aufführung im Gürzenich zu Cöln,

¹¹⁰ Theodor Müller-Reuter, *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), Heft 42, S. 828f. (zitiert nach *Schreiber* 3, S. 89).

¹¹¹ Außerdem in der Exposition: Takte 19f. entfallen Hörner 2/3, Klarinette 2 geht mit Oboe 1; Takt 25 Flöte und Klarinette je einzeln; Takt 42f. entfällt Flöte; Takt 43ff. entfällt Fagott 2, ebenso Oktavführung in Hörnern (Horn 2 weg, zweites Hörnerpaar reduziert); Takte 48f. Flöte 2 und Fagott 2 tacet, Takt 49 auch das erste Hörnerpaar. In Takt 55 etc. wechseln die Streicher zwischen *pizzicato* und *arco*.

wo ich ja den Proben beiwohne [...] wird darüber vollste Klarheit bringen, daß ich ganz im Recht bin.“¹¹² Mutmaßlich hatte Hehemann vorgeschlagen, den ersten Satz grundlegend umzuinstrumentieren. Reger hat die Diskussion nachhaltig beschäftigt: „Es wird sich dabei sogleich herausstellen, ob überhaupt u. was an der Instrumentation geändert wird; diese Änderungen sind aber solch geringfügiger Natur, daß jeder Dirigent dieselben selbst leicht machen kann, wenn ein kleiner Zettel gedruckt wird, den man den Dirigenten mit dem Orchestermaterial zusendet! Aber auf Versuche, das Werk à la Strauß umzuinstrumentieren lasse ich mich für keinen Fall ein; ich weiß mit größter Bestimmtheit, daß wenn ein erstrangiges Orchester, das zusammengespielt ist [...] und man dann die entsprechende Anzahl von Proben hat, daß dann alles herauskommt; man braucht vor Allem nur abzutönen u. p u. pp zu spielen; denn das Orchester in Essen spielte nie p; pp kam nie heraus. [...] Im Scherzo werde ich an ein paar Stellen die Hörner auslassen, damit sie schärfer beim Wiedereintritt hervortreten! Im Larghetto, das doch geradezu wundervoll klang, braucht gar nichts geändert zu werden! Es handelt sich nur um einige Hornstellen, die ich auflichten lasse! [...] in Essen waren auch die Streicher viel zu schwach besetzt! Stellen wo ich Bratschen u. Celli zusammengeführt hatte, kamen nicht genügend, weil Celli u. Bratschen zu schwach besetzt waren! [...] In Heidelberg werde ich Euch mal op 90 zeigen, wie es sein soll! [...] ich schreibe Euch sofort nach der Generalprobe [in Köln]“.¹¹³ Die Sorge um sein erstes Orchesterwerk, auch die Unsicherheit, die die nicht adäquate Uraufführung bei Reger hinterlassen hatte, machen schließlich seine triumphierende Freude über Steinbachs gründlich vorbereitete Interpretation verständlich: „Sinfonietta in Köln hat ergeben, daß nicht eine Note geändert werden braucht; Hehemann hat ganz u. gar gekrebst mit seiner Ansicht, als er die Sache in Cöln hörte! Also hab’ ich glänzend recht behalten!“¹¹⁴

Der kleinteilige Hierarchiewechsel der Stimmverläufe ist der eigentliche Grund für die stets wechselnden Konstellationen im Orchester und insofern sind diese unmittelbar der Ge-

¹¹² Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 10. 10. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 74.

¹¹³ Brief Regers an dies., 11. 10. 1905, ebda., S. 75ff.

Am gleichen Tag erklärte er auch Straube, man könne die Hörner um des Kontrastes willen im Scherzo stellenweise streichen und „im 1. und letzten Satz kann man gelegentlich die Hörner etwas aufhellen, d.h. pausieren lassen, damit sie keine Polyphonie zudecken; das sind die geringfügigen Änderungen zu denen ich mich verstehe; zu anderen Änderungen kann ich mich aber für keinen Fall bestimmen lassen“ und bat den Freund, der die *Sinfonietta* sehr schätzte, Felix Mottl zu überzeugen, „daß an der Instrumentation von op. 90 (Sinfonietta) nur ganz kleine Änderungen gemacht werden dürfen, dass Du das Werk genauestens kenntest, dass es sehr wohl voller leuchtender Farben sei [...] Mottl hält auf Dich außerordentlich große Stücke, und Dir wird es sicher gelingen, ihm da eine andere Meinung beizubringen, als Hehemann, der nämlich Mottl diesen Floh ins Ohr gesetzt hat!“ (Brief Regers an Karl Straube, 11. 10. 1905, *Straube-Briefe*, S. 101).

¹¹⁴ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 19. 10. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 82.

samtästhetik des Werkes verpflichtet. Die *Sinfonietta* legt davon Zeugnis ab, dass Reger eine eigene Orchestersprache bewusst angestrebt hatte. Der Gedanke, „à la Strauss“ umzuinstrumentieren, muss ihm deshalb als besondere Zumutung, ja als Scheitern erschienen sein. Doch obwohl Reger das Werk – und auch dessen Instrumentation – zunächst verbissen verteidigte, distanzierte er sich später davon. Denn mit zunehmender Sicherheit und besserer Kenntnis der Wirkweise des Apparats zielte er auf einen Orchestersatz, der stärker von selbst klingt. Bezeichnend ist ein Rat den er Joseph Haas aus der Erfahrung als Meininger Hofkapellmeister und reisender Konzertdirigent 1913 gab: „Sie instrumentieren alles zu dick; darauf gibt es immer dieselbe ‚breiige‘ Klangfarbe; [...] bitte vergessen Sie mal endlich, dass Sie bei mir leider zu viel Kontrapunkt gelernt haben. [...] Sie werden mit den Stücken nirgends Erfolg haben, weil nirgends so viel Zeit ist, die Stücke so zu proben, dass sie ja ‚klingen‘. Denken Sie an das Schicksal meiner *Sinfonietta*“.¹¹⁵ „Sie verstehen immer noch nicht, dass etwas musikalisch rein technisch betrachtet sehr gut sein kann [...] u. trotzdem keinen Erfolg haben kann.“¹¹⁶

¹¹⁵ Brief Regers an Joseph Haas, 9. 3. 1913, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Ana 534.

¹¹⁶ Brief Regers an Joseph Haas, 16. 4. 1913, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Ana 534.

III.2.3 SERENADE G-DUR OP. 95

Die beiden der *Sinfonietta* op. 90 folgenden Orchesterwerke, *Serenade* op. 95 und *Hiller-Variationen* op. 100, hängen eng mit jener, ihren Eigenheiten und ihrer Rezeption zusammen. Bereits während der Komposition seiner *Sinfonietta* hatte Reger Orchestervariationen über ein Thema von Johann Adam Hiller – sein späteres Opus 100 – im Blick,¹¹⁷ Gleiches gilt für ein Violinkonzert „in hellem sonnigen A-dur“, das er Henri Marteau versprochen hatte.¹¹⁸ Im direkten Anschluss an die Abschlussarbeiten zu Opus 90 hatte er im September und Oktober 1905 das Variationswerk auch in Angriff genommen und mindestens zwei Variationen komponiert, eine dritte aber abgebrochen (vgl. Kapitel II.2). Gegen Ende des aufreibenden Konzertwinters 1905/06, berichtete er dann seinen Verlegern, er werde für die nächste Saison statt der *Hiller-Variationen*, „weil selbe eben nicht fertig werden können, [...] ein anderes kleineres Orchesterwerk“¹¹⁹ komponieren. Es ist ungewöhnlich für Reger, ein angefangenes Projekt zu unterbrechen, es aber nicht zu verwerfen, sondern mit einem Zeitabstand von anderthalb Jahren doch noch fertigzustellen bzw. neu zu beginnen – eben dieses Schicksal teilen die *Sinfonietta* und die *Hiller-Variationen* und dies allein zeigt, dass nicht erlahmtes Interesse, sondern eine gewisse Notwendigkeit für die Verzögerung verantwortlich ist. Was aber hatte sich zwischen September 1905 und dem 13. Februar 1906 geändert und welche inneren oder äußeren Zwänge könnten wirksam geworden sein?

Im Umfeld der Uraufführung der *Sinfonietta* waren Bedenken gegen deren dickflüssige, d. h. stark durch Kopplungen und durch zahlreiche mehr oder weniger essenzielle Zusatzstimmen auf Verschmelzung von Klängen abzielende Instrumentation aufgekommen, die in der Folge nie gänzlich verstummt und Reger nicht unberührt ließen. Einen besonderen Tiefpunkt dürfte für Reger die skandalträchtige Münchner Erstaufführung am 2. Februar 1906 markiert haben. Dem gegenüber stehen die positiven Eindrücke in Köln noch im Oktober 1905 und insbesondere die nun eigene Verbindung mit einem Orchester zu Proben und Aufführung in Heidelberg vom 3. bis 5. Februar 1906. Insgesamt also handelt es sich um eine

¹¹⁷ Vgl. Brief Regers an Theodor Kroyer, 16. 5. 1904, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714, sowie div. Schreiben an Karl Straube, 14. 10. 1904, 2. 5. und 20. 7. 1905, *Straube-Briefe*, S. 69, 86 und 92.

¹¹⁸ Postkarte Regers an Henri Marteau, 25. 6. 1904, Oberfrankenstiftung Bayreuth.

äußerst ereignisreiche Zeit, in der positive und negative Reaktionen und Erfahrungen in extremer Weise aufeinanderprallen, Reger zugleich heftige Attacken und hohes Lob begegnen – und eine Zeit, in der er sich ohne Zweifel stark weiterentwickelte. Denn jenseits der nach außen zur Schau getragenen Unerschütterlichkeit war Reger stets begierig, sein Komponieren weiterzuentwickeln und seine Technik zu vervollkommen; entgegen manchen anderslautenden Beteuerungen war er unerbittlich selbstkritisch. Das intensive Begleiten der Proben und die damit verbundene Erkenntnis, wie unterschiedlich ein und dieselbe Partiturstelle klingen kann, dürfte ihn sicherlich motiviert haben, sich von den Unwägbarkeiten der Ausführung zukünftig durch eine bessere Instrumentation unabhängiger zu machen. Davon abgesehen, was er in diesem Zusammenhang und durch die eigene Dirigierpraxis über Klang- und Wirkungsweisen im Orchester hinzugelernt, teilweise auch noch als Defizit erfahren haben dürfte.

Bei dem genannten „andere[n] kleinere[n] Orchesterwerk [...], das all die erregten Gemüter wegen der bösen Sinfonietta direkt beruhigen“ sollte, handelt es sich also um die *Serenade*. „So Ende July ist es sicher in Euren Händen, also früh genug, da es ein kleineres Werk ist; vielleicht 120 Seiten stark in Partitur allerhöchstens! Aber ganz leicht u. durchsichtig! [...] So ein 150jähriger Geburtstag von Mozart muß doch gefeiert werden“.¹²⁰ Es sind keineswegs arbeitsökonomische Gründe, die Reger die *Serenade* vorziehen ließen: Sie steht der *Sinfonietta* in Umfang und Dauer kaum nach und kommt den *Hiller-Variationen* gleich; statt anvisierter 120 umfasst ihre Partitur 221 Seiten.¹²¹ Der zweite Grund, den Reger nennt, er wolle der irritierenden *Sinfonietta* aus strategischen Erwägungen ein „leichtes“ und „durchsichtiges“ Werk im Geiste „Mozarts“ folgen lassen,¹²² erscheint überzeugender. Doch auch dieses Argument hat seine Tücken, denn „duftigste Gestalten“ gedachte Reger auch in den *Hiller-Variationen* „aus dem ‚Mozartischen‘ Thema herausblühen“ zu lassen und „damit einen ‚Schlager ersten Ranges‘“ zu komponieren,¹²³ „äußerst zierlich u. fein“ und „ganz Rokoko“ sollten sie werden.¹²⁴ Als „lichtes“ Gegenstück zur „überladenen“ *Sinfonietta* hätten die *Hiller-Variationen* demnach schon dienen können, als solche Kritik an jener noch gar nicht laut werden konnte; und sofern solche Einwände nicht den Orchestersatz selbst, sondern die Themenfülle betreffen sollten, so schafft zwar die *Serenade* Abhilfe, indem ein leicht

¹¹⁹ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 13. 2. 1906, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 98.

¹²⁰ Ebda.

¹²¹ Die der *Hiller-Variationen* ist auf 202 Seiten gestochen. Nun ließe sich einwenden, dass die *Serenade* eben unter der Hand gewachsen sei, und für Reger ist dies auch nicht untypisch. Andererseits waren die *Hiller-Variationen* aber bereits begonnen.

¹²² „Das muß dann ‚mozartisch‘ fein werden! Zum ‚Zuckerschlecken süß‘!“ (Postkarte Regers an Philipp Wolfrum, 30. 6. 1906, *Arbeitsbriefe* 2, S. 134).

¹²³ Brief Regers an Straube, 14. 10. 1904, *Straube-Briefe*, S. 69.

erinnerbares Thema sich durch die Sätze zieht, aber dies liegt ja nachgerade auch im Wesen einer Variationenfolge.

Dennoch glaubte Reger, mit der *Serenade* eher zu reüssieren; das ein leichtgewichtigeres Werk ausweisende Genre erschien ihm dabei vermutlich auch instrumentations- und satztechnisch beherrschbarer:¹²⁵ „Daß Dir die Serenade nicht den ‚aufrüttelnden‘ Eindruck der Sinfonietta gemacht hat, glaub’ ich; das soll die Serenade gar nicht, wie schon der Titel gesagt hat: Serenade! [...] Ich [...] bin der Meinung, daß ich [...] nichts besseres thun konnte, als die Serenade zu schreiben u. so zu schreiben, wie sie eben geworden ist!“¹²⁶ Die auffälligste Eigenheit der *Serenade* op. 95 ist ihre Teilung der Streicher in einen gedämpften und einen ungedämpften Chor, die als eigenständige Gruppen fungieren, auch räumlich voneinander geschieden sind („bitte, setze in op. 95 die gedämpften und offenen Streicher gegenüber!“)¹²⁷. Im Gegenzug zur Aufsplitterung der Streicher sind die Bläser der *Serenade* auf die Holzbläser (inklusive eines Hörnerpaares) reduziert; es entfallen also je ein Pult Trompeten und Hörner.¹²⁸ Die Besetzung ist somit in der *Serenade* ausgesprochen klein gewählt und verzichtet auf die klangstärksten Bläser. Hinzu kommt, dass sich Reger auf dem hier vergleichsweise breiteren Terrain der Streicher sicher fühlen konnte. Die *Serenade* garantierte ihm deshalb ideale Voraussetzungen, ein höchst originelles, zugleich lichtetes und Einzelfarben berücksichtigendes Orchesterkolorit zu entwickeln: „das Werk ist so klar, dabei doch originell, muß jeder Zierde der Arche Noah sofort beim 1. Hören eingehen!“¹²⁹

Seinen Verlegern berichtete Reger vom Beginn der Kompositionsarbeit „an dem neuen Orchesterwerk mit neuartiger Besetzung! (doch für jedes Orchester passend!)“.¹³⁰ In der Tat ist diese Streicherbehandlung eine originelle Erfindung Regers und auch ganz typisch für ihn: Seine Vorliebe für gedämpfte, dadurch zarte und etwas entrückte Klänge, auch für eine dynamische Abtönung ins beinahe Unhörbare ist bereits deutlich geworden. Mit dem zusätzlichen Streicherchor gewinnt er, um einen organistischen Begriff zu entlehnen, ein Schwellwerk hinzu, das er nach Belieben zu Kontrastierung oder Abtönung einsetzen kann. Eien

¹²⁴ Postkarte Regers an dens., 2. 5. 1905, ebda. S. 86.

¹²⁵ Eine Überlegung, die Reger vermutlich schon einmal angestellt hatte: Die *Sinfonietta* ist in gewissem Sinne eine „verunglückte“ Serenade, als die sie begonnen worden war. Der Gedanke, eine „echte“ Serenade nachzuholen, mag Reger gefallen haben, musste aber nicht neu sein, als er sich gegen die Fortsetzung des Variationswerks entschied – auch die Namensänderung in *Sinfonietta* war bereits beschlossene Sache, als Reger die *Hiller-Variationen* erstmals erwähnte.

¹²⁶ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 27. 10. 1906, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 226.

¹²⁷ Brief Regers an Philipp Wolfrum, 5. 10. 1906, *Arbeitsbriefe* 2, S. 137.

¹²⁸ Im Vergleich dazu warten die *Hiller-Variationen* mit vollständigem Blech (2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen mit Tuba) und sogar Kontrafagott auf.

¹²⁹ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 13. 5. 1906, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 130.

¹³⁰ Postkarte Regers an dies., 8. 3. 1906, ebda., S. 108.

solche Teilung findet sich bei Reger erstmals in einem Jugendwerk, dem *Scherzo* für zwei Streichquartette WoO II/7 und in Ansätzen im Finalsatz der *Sinfonietta*. Die überkommenen Fragmente der ersten Fassung der *Hiller-Variationen* brechen mit einer h-moll-Variation ab, die ebenfalls für zwei, in der Partitur allerdings nicht getrennte Streichergruppen kalkuliert war (s. Kapitel II.2). Die stattdessen ausgeführte *Serenade* macht dieses Verfahren zum Prinzip. In der Idee ihrer separaten Orchesteraufstellung ist ein wesentlicher Impuls für die Komposition dieses Werkes zu vermuten.

Denn dass Reger gedämpfte und ungedämpfte Streicher gleichzeitig einsetzt, ist allein nicht allzu ungewöhnlich – ihre Zusammenfassung zu gegeneinandergeführten Gruppen und insbesondere die chorische Aufstellung aber eben doch. Neben den genannten Entwicklungen in diese Richtung in Regers eigenen Werken ist von Thomas Seedorf Mozart als Vorbild angeführt worden.¹³¹ Dessen *Notturmo D-dur* KV 286 für vier Orchester war Reger spätestens im Oktober 1906 bekannt: Felix Mottl hatte das Werk in Essen der Uraufführung der *Sinfonietta* zur Seite gestellt. Reger hat das *Notturmo* später selbst in sein Dirigier-Repertoire aufgenommen; es hatte also nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Im Mosaik der Gründe, die zur Komposition der *Serenade* führten, ist dies ein interessanter Stein, auch wenn Reger zwar von Streichorchestern spricht, eine allzu einfache Mehrchörigkeit jedoch nicht zum Ziel hat. Die *Serenade* rückt dieser Umstand dennoch in den Kontext „Mozart“, d. h. das Streben nach einer neuen Einfachheit, das sich im Werk Regers ab den Opera 76 und 77 als Gegenpol zu einer manieristischen Häufung artifizieller Gestaltungstechniken manifestiert, und das er mit dieser Chiffre belegte.¹³² Bezeichnend ist das Konzertprogramm, mit dem Reger die *Serenade* unter eigener Leitung ein Jahr nach der dortigen Uraufführung der *Sinfonietta* in Essen einführte: Seinem neuen Orchesterwerk stellte ein Klavier-Konzert von Mozart und seine *Suite im alten Stil* op. 93 zur Seite.

Gerade die klangliche Hierarchisierung der Stimmen bereitet in der *Sinfonietta* Probleme und erscheint oft nicht hinreichend klar. Diese Gefahr besteht in der *Serenade* nicht – die Hierarchie zwischen gedämpften und ungedämpften Streichern bei gleichzeitigem Einsatz

¹³¹ Vgl. Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990, S. 206f.: „Die simultane Verwendung von gedämpften und ungedämpften Streichern gehörte zwar um die Jahrhundertwende durchaus zu den allgemein angewandten Instrumentationstechniken und findet sich z.B. häufig in den Partituren Richard Strauss‘; Regers Gebrauch dieser verschiedenen Klanggruppen im Sinne einer chorischen Gegenüberstellung jedoch war für seine Zeit ungewöhnlich“ (S. 206).

¹³² Seedorf hat darauf hingewiesen, dass konkret die Spielanweisung *grazioso* dieses klassizistische Moment in den Partituren kennzeichne: „Ab Opus 95 wird ‚grazioso‘ zu einem festen Bestandteil von Regers System der Vortragsbezeichnungen und begegnet als Merkmal seines Bemühens um Einfachheit in

bedarf keiner Erläuterung. Im Gegenzug zu dieser Zweichörigkeit – und, um den Serenaden-tonfall nicht erneut zu gefährden, – verzichtet Reger wie erwähnt im Bläserapparat auf die Trompeten und das zweite Hörnerpaar. Damit ist schon von der ersten Disposition des Orchesters an dem Serenaden-Gedanken stärker Rechnung getragen als in der *Sinfonietta*. Gedämpfte Streicher im Verein mit einem charakteristischeren Gebrauch der Holzbläser (insbesondere der Rohrblattinstrumente Klarinette und Oboe) illustrieren den „romantische[n] Nachtgedanke[n]“, der die *Serenade* „zur Vorläuferin der *Romantischen Suite*“ macht.¹³³ In ihrer verminderten Zahl können die Hörner weder eine Art Kernsatz bilden, noch nach mehreren Richtungen zugleich koppeln und sozusagen eine Scharnierfunktion einnehmen. Sie erscheinen in der Serenade eher als allgemeine Bläserfarbe *inter pares* und sind folglich wesentlich sparsamer als noch in der *Sinfonietta* eingesetzt.

Ein Vorherrschen von Streicherfarben konstatiert Guido Bagier und bedauert es zugleich: Die Teilung der Streicher entspränge dem „Streben, den Anforderungen sinnlicherer Farbe Genüge zu tun [...]. Leider werden die Bläser fast nur zu Verstärkungen oder kleinen thematischen Übergängen benutzt, so daß die ganze Serenade fast wie eine Suite für Streichorchester mit obligaten Bläsern wirkt.“¹³⁴ Zwar finden sich etliche Stellen, in denen die (ungedämpften) Streicher in klassischer Weise den Satz tragen. Insbesondere der Finalsatz ist über längere Strecken (und auch schon zu Beginn) so konzipiert, doch erstaunt das als mögliche Instrumentierweise nicht – auch das Finale der *Sinfonietta* ist in dieser Weise angelegt, denn die hiermit verbundene klangliche Stringenz entspricht der formalen Funktion des Satzes. Die verminderte Schallkraft der Bläser bedeutet per se keineswegs, dass sie als Gruppe im Orchester eine untergeordnete Rolle spielen, denn auch die Streicher sind durch die Dämpfung und Teilung in ihrer Lautstärke geschwächt. Reger hat eine gleiche Besetzung der Streicherchöre kalkuliert,¹³⁵ eine grundsätzliche Vermehrung der Spielerzahl forderte er jedoch nicht, im Gegenteil sollte die „neuartige Besetzung“ ja für „jedes Orchester passend“ sein. Es ist also den zehn Bläsern gegenüber mit zwei Chören von je ca. 6–5–4–3 Streichern und einer

so verschiedenartigen Werken wie den *Telemann-Variationen* op. 134, dem Streichquartett in fis-Moll op. 121 oder der *Lustspiel-Ouverture* op. 120.“ (Ebda., S. 207)

¹³³ Susanne Popp, *Max Regers Orchester-serenade oder Die Melancholie des Vermögens*, in *Symphonische Tradition*, S. 367.

¹³⁴ Guido Bagier, *Max Reger*, Stuttgart und Berlin 1923, S. 191.

Auch Elsa Reger spricht merkwürdigerweise in ihrer Autobiographie von einer „Serenade für Streichorchester“ (*Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 59).

¹³⁵ „[B]eide Orchester bitte gleich stark besetzen! Wenn con sordino-Streicher um 1 Spieler schwächer sind als senza sordino-Streicher, dann schadet es nichts!“ (Postkarte Regers an Philipp Wolfrum, 4. 11. 1906, *Arbeitsbriefe* 2, S. 138).

Kontrabassgruppe von ca. fünf Spielern zu rechnen (vgl. Kapitel II.4), was mit Harfe und Pauken ein Orchester von etwa 50–60 Spielern ergibt.

Die Trennung der Streicher bedeutet hingegen dort, wo sich die Orchesterteile als Gruppen gegenüberstehen, dass die Bläser in der Regel eben eine von dreien darstellen (dabei sind sie den gedämpften Streichern in der Lautstärke aber überlegen). Susanne Popp hat darauf hingewiesen, dass sich die dialogisierenden Gruppen in überlappenden Einsätzen „gegenseitig ‚ins Wort fallen‘ und die Zeilengrenzen verwischen“.¹³⁶ Einerseits bildet Reger also abgegrenzte Gruppen, die im Falle der Streicher relativ stabil sind, während die Bläser etwas flexibler eingesetzt sind und in wechselnden Konstellationen agieren. Andererseits aber liegt keineswegs eine mehrhörige Anlage vor. Klangmischungen durch instrumentale Reste und das Hervorheben einzelner Linien durch Kopplungen sind auch hier die Regel, die Verbindungen zwischen den Orchestergruppen wechseln auf kleinem Raum. Die Kontrabässe sind ohnehin keiner Gruppe speziell angeschlossen, sondern bilden das Fundament eines übergreifenden Pedalwerks.

Das differenzierte Wechselspiel zwischen den Gruppen lässt schon die Vorstellung des Hauptthemas zu Beginn des ersten Satzes erkennen. Den Stollen tragen die sordinierten Streicher vor; dabei ist die Oberstimme von zweiten Violinen, dann Celli gestützt, während Bratschen und Harfe mit Akkordbrechungen bzw. pendelnden Intervallen begleiten. In Vertretung der klangstärkeren Kontrabässe (vgl. Takt 3f.) markiert die Harfe auch den Grundton; da die Celli diesen in Takt 2 aufgeben, tritt das zweite Fagott als Bassfundament hinzu. Die unge-dämpften Streicher nehmen das Hauptmotiv in den Takten 3/4 auf. Die Oberstimme geht ebenfalls in Oktaven, die Bratschen begleiten wiederum gemeinsam mit der Harfe, die der besseren Wahrnehmbarkeit wegen nun auch in Oktaven geht. Eine Nebenstimme fügen erste Flöte und erste Klarinette ein, eine andere die Celli (wobei die sordinierten Celli aufregistriert sind); das zweite Fagott stützt weiterhin die Unterstimme, das erste tritt hinzu. Beide Vorstellungen des Hauptmotivs sind also auf integrierte Klänge mit Mischungen und Oktavführungen (Celli deshalb mehrfach über den Bratschen) angelegt, wobei der Gegenstollen erkennbar angereichert ist und bei klarem Primat der offenen Streicher die Orchestergruppen doch zusammenführt. Der Abgesang in Takt 5 ist davon abgehoben, indem hier mit der Oboe eine Solofarbe exponiert ist (die zuvor überdies ausgespart geblieben war); Neben- und Füllstimmen liegen in den übrigen Rohrblatteinstrumenten (mit sordinierten zweiten Violinen und Celli

¹³⁶ Susanne Popp, wie Anm. 135.

sowie Kontrabässen). Die Reprise in Takt 6 erfolgt wiederum in den gedämpften Streichern, nun mit klanglich füllenden Bläsern.

In Takt 8 führt Reger ein neues Motiv ein, *grazioso* in den Klarinetten mit erstem Fagott (Rohrblätter), dann Flöten mit Oboe und Klarinette als Unteroktave (die Flöten dynamisch hervorgehoben). Die zweiten Violinen und Bratschen des zweiten Chores begleiten mit Oktavpendeln, die eingestreuten Flageoletttöne der Harfe und der Triller der ersten Flöte verleihen dem *grazioso*-Thema zu Beginn ein spielerisches Moment. Beim Eintritt des Hauptmotivs in den Bässen (Fagotte mit ungedämpften Celli und Kontrabässen; Takt 10) führen in den Oberstimmen zunächst die offenen Streicher, dann die Holzbläser (aber mit Koppeln sowohl zum ersten wie zum zweiten Streicherchor). Eine erneute dynamische Steigerung (markiert vom ersten Einsatz der Pauken; Takt 12) exponiert das Motiv dann in Hörnern mit erster Klarinette und Flöte; die Holzbläser und tiefen Streicher bilden den Kernsatz, während die hohen Streicher figuriert sind. Wie also aus diesem Beginn bereits zu erkennen ist, führt Reger zwar die beiden Streicherchöre und die Bläser (diese auch in sich) als Gruppen, vermittelt zwischen ihnen aber auch. Den Bläsern kommt dabei dadurch, dass sie zugleich auch als charakteristische Einzelfarben auftreten, durchaus eine besondere Bedeutung zu.

Die Kräfteverhältnisse in Steigerungsabschnitten spiegelt die eigentliche Schlussgruppe der Exposition (Takte 102–107) wider, der wie in der *Sinfonietta* noch eine „Verbindungsgruppe“ folgt. Die ungedämpften Streicher (mit Fagotten) tragen eine chromatische Rückung durchs Orchester. Die hohen Holzbläser (mit Hörnern) stehen gleichberechtigt dagegen, wohingegen die gedämpften Streicher kaum wahrnehmbar sind, auch dynamisch vermindert einsteigen und stattdessen crescendieren.¹³⁷ Anschließend verbinden sich erste Flöten, Klarinetten und die ungedämpften Violinen einerseits und die üblichen Bassinstrumente andererseits (ohne gedämpfte Celli). Die übrigen Holzbläser und mittleren Streicher agieren als Harmoniemusik. Die Steigerung zu Takt 107 unterstützen insbesondere Hörner und Pauken (sowie nominell die Harfe). Die Bläser erweisen sich also auch hier als den offenen Streichern klanglich ebenbürtig, die Gruppen sind für die höchste Kraftentfaltung miteinander verbunden.

Auffallend ist im Vergleich von *Serenade* und *Sinfonietta* auch der häufige solistische Einsatz einzelner Bläserfarben. Im Schlusstakt des ersten Satzes etwa greift die erste Oboe –

¹³⁷ Ein Vorgang, der in etwa dem Versuch gleichkommt, bei der Orgel im vollen Werk mit dem Öffnen des Schwellkastens noch einen steigenden Effekt zu erreichen – die Erfolgsaussichten mögen gering sein, und doch finden sich entsprechende Stellen auch in Regers Orgelmusik.

den Serenadentonfall zum Ende bestätigend – das Ausgangsmotiv noch einmal auf, während alle übrigen Streicher und Bläser¹³⁸ den Schlussakkord in G-dur halten. Dessen Terz h^1 , mit der die Oboe anhebt, ist im Orchester nur den sordinierten Bratschen zugewiesen,¹³⁹ also sehr zurückhaltend belegt. Während sich die Oboe von h^1 zur Oktave g^2 schwingt, nutzen die erste Flöte und die Hälfte der gedämpften Geigen den eigentlichen Vorhalt a^2 als Durchgang zur Terz (h^2), womit zugleich der aufgeschichtete Akkord vervollständigt und die Solo-Oboe auf g^2 freigestellt wird.

Im zweiten Satz *Vivace a Burlesca*¹⁴⁰ sind Klarinette und Flöte besonders in Szene gesetzt. In den Takten 46–47 findet sich ein Gang der Klarinette über mehr als zwei Oktaven von e bis g^2 , der quer zu den repetierten Akkorden der gedämpften Violinen und Bratschen verläuft. Ihr Vorbild hat diese Stelle in den Takten 4 und 9, wo die Hälfte der offenen Violinen 1¹⁴¹ den in enger Lage gesetzten Holzbläsern gegenüberstehen.¹⁴² Die Wirkung, die Reger hier (Takt 46f.) mit der Solo-Klarinette erzielt, ist durchaus pittoresk und unterstreicht, indem sich deren charakteristische Register ablösen, ihre Eignung zu scherzosen Auftritten. Schon aus technischen Gründen kommt sie als einziges der Holzblasinstrumente für eine solche Passage in Frage. Die parallele Stelle ab Takt 94 ist genau umgekehrt und sehr zart instrumentiert: Die gedämpften Violinen 1 übernehmen den Part der Klarinette, wohingegen die hohen Streicher von Flöten und Oboe 1 inklusive Harfenflageoletts ersetzt sind. An anderen Stellen lebt der Satz von melodischen Floskeln, die Flöte und Klarinette zu breit ausgesungenen Kantilenen der Streicher einstreuen. Der Satz, in dem Reger Streicher und Bläser als Einzel Farben hervortreten lässt, schließt mit einer fremdartigen rhapsodischen Linie der unbegleiteten Soloflöte, deren Struktur als h-moll-Skala durch mehrere Alterationen aufgeweitet ist („Zigeuner-Moll“).

Das *Andante*, laut Reger „der schönste langsame Satz, den ich jemals geschrieben habe!“,¹⁴³ setzt dagegen stärker die Orchestergruppen als solche in Szene, wobei den verschiedenen Bläserzusammenstellungen wiederum eigenes Gewicht zukommt. Außerdem lässt Reger aus dem ruhig fließenden Orchestersatz gesangliche oder ornamentale Oberstimmen solistisch hervortreten, wie dies auch bei der *Sinfonietta* als kennzeichnend für Regers lang-

¹³⁸ Außer der zweiten Oboe, die zugunsten der Alleinstellung der ersten schweigt; vgl. dazu Kapitel II.5.2.

¹³⁹ In der Unteroktave zart gestützt von den sordinierten Celli, der zweiten Klarinette und der Harfe.

¹⁴⁰ Wie Susanne Popp betont, ist *Burleske* ein bei Reger eher seltener Titel, der auf Übermut, Spott und Karikatur hinweist: „Zu ihrem Wesen gehört die Verzerrung bis zur Fratzenhaftigkeit, die teilweise durch versteckte Zitate verbrämte Kritik.“ (wie Anm. 135, S. 357.)

¹⁴¹ Nach obiger Rechnung also 3–4 Spieler.

¹⁴² Deren Part weist übrigens stark auf die „lustigen“ *Hiller-Variationen* voraus.

¹⁴³ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 13. 5. 1906, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 130

same Sätze beschrieben ist (s. o.). Da die Satzstruktur als solche in der *Serenade* lichter gehalten und diese ohnehin zarter disponiert ist, gelingt es Violinen, Flöte und Oboe, sich hier ganz natürlich und mühelos abzusetzen.¹⁴⁴ Das *Più lento assai* am Ende des Satzes (Takte 144–146) gestaltet Reger dagegen wiederum als typische Schlussapothese. Vorbereitet wird diese von einem ritardierenden Solo der ersten Klarinette, die in diesem Satz bis dahin kaum als Einzelfarbe aufgetreten ist (sondern allenfalls führend in Gruppierungen mit Hörnern oder Fagotten), nun aber über anderthalb Takte frei und unbegleitet eine von Seufzern geprägte Kantilene anstimmt. Im Tutti übernehmen ab Takt 144 die Hörner die Hauptstimme, während den hoch liegenden offenen Streichern ein durch Überbindungen rhythmisch verunklarter Akkordsatz zugewiesen ist. Die Kontrabässe halten den Grundton als Oktave (das zweite Fagott wechselt im vorletzten Takt zu den Mittelstimmen). Insbesondere die gedämpften Streicher figurieren bewegt mit floralen Gebilden bzw. tremolieren Akkordtöne; die Holzbläser schließen sich individuell der einen oder anderen Gruppe an (wobei die Flöten etwas freier figuriert sind). Im Schlussklang schlägt die Harfe mit einem tief ausgelegten A-dur-Akkord nach.

Im Ganzen erfüllte die *Serenade* Regers Erwartung, Zweifel an seinen instrumentatorischen Fähigkeiten zu zerstreuen: „Welch’ einen Fortschritt diese Serenade gegenüber der Sinfonietta inbezug auf die Instrumentation bildet, ist erstaunlich. Dort ein Labyrinth und hier die lichtvollste Klarheit, eine Kenntnis der Wirkungen, die fast keinmal versagt“.¹⁴⁵ Doch blieb die durchgängige Teilung des Streichorchesters nicht ohne Widerspruch. Im Falle eines Wiener Kritikers mag dies auch an dessen falschen Erwartungen gelegen haben: „Man verspricht sich von diesem Einfall etwa eine Wiederbelebung des Echoeffektes alter Partituren; aber eine Behandlung in diesem Sinne bleibt aus. Und auch der koloristische Effekt stumpft sich ab, da gedämpfte und ungedämpfte Streicher durchwegs, in allen vier Sätzen Schulter an Schulter kämpfen.“¹⁴⁶ Max Fiedler berichtet dagegen: „Als ich mich in diesem Sinne zu Reger äusserte, gab er sofort die gemütliche Antwort: ‚Na, da lassen’s halt im letzten Satz die Sordinen weg!‘ Gewiss ein guter Rat, der dem Allegro con spirito eine erfrischende Klang-

¹⁴⁴ Man beachte beispielsweise das Klanglagenspiel der offenen ersten Violinen von Takt 32 bis Takt 42, den ausdrucksvollen Gesang der ersten Oboe ab Takt 49ff. oder ihr Solo in Takt 140f. Eine unbegleitete Solostelle erhält die erste Flöte in Takt 76f., führend unter den Holzbläsern (ohne zweite Flöte) tritt sie in Takt 112 auf, was in seiner Zartheit und Reinheit sehr eindrücklich ist.

¹⁴⁵ Otto Neitzel, *Signale für die musikalische Welt*, 64. Jg. (1906), Nr. 64, S. 1130f.

¹⁴⁶ Julius Korngold, *Neue Freie Presse*, Wien, 14. 1. 1907, *Schreiber* 3, S. 162.

wirkung sichert.“¹⁴⁷ Der Vorschlag ist an sich insofern nicht abwegig, als das Finale durch den Verzicht auf die Dämpfung zwar im Detail an Wirkung verliert, insgesamt aber mit einem offensiveren Kolorit aufwarten kann.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Max Fiedler, *Ueber Regers Orchesterwerke*, in *Signale für die musikalische Welt*, 74. Jg. (1916), Heft 24/25, S. 451.

¹⁴⁸ Übrigens scheint das kategorische Festhalten an der Sordinierung des zweiten Streicherchors bei Kompositionsbeginn für Reger keineswegs festgestanden zu haben, vielmehr ist er zu dieser Entscheidung erst im Verlauf des ersten Satzes gelangt: Denn dort noch setzen die sordinierten Celli von Takt 69 bis Takt 82 die Dämpfer ein einziges Mal ab, um für beide Violinstimmen eine separate Unteroktave bzw. allgemein eine weitere Mittelstimme zu gewinnen. (Bereits im *Scherzo* WoO II/7, das ja als ein mögliches Vorbild für die Streicherteilung genannt werden kann, entledigt sich zunächst das zweite Cello der Dämpfung, um eine zusätzliche Kraft für die Mittellage zu erhalten, bevor schließlich gänzlich auf die klangliche Separierung zugunsten einer gesteigerten Schlusswirkung verzichtet wird.)

Exkurs II: REGER ALS DIRIGENT

Ähnlich wie die *Violinsonate C-dur* op. 72 Reger zu einem viel gefragten reisenden Kammermusiker machte, verdankte er der *Sinfonietta* op. 90 – so zwiespältig deren Aufnahme blieb – den Durchbruch zwar nicht als Orchesterkomponist, doch als Gastdirigent. Und doch bleibt da ein Unterschied, denn Reger war zwar, als sich ihm in der Saison 1904/05 die Konzertsäle als Pianist deutschlandweit öffneten, ein versierter Begleiter und Ensemblespieler, dessen gestalterische Fähigkeiten erprobt waren und von Anhängern wie Gegnern gleichermaßen gelobt wurden; als Dirigent jedoch hatte er anderthalb Jahre später kaum Erfahrungen vorzuweisen,¹ und die Heidelberger Erstaufführung der *Sinfonietta* im Februar 1906, die ihm Philipp Wolfrum anvertraut hatte, war ohne Zweifel ein großes Wagnis. Doch Reger wusste, dass er vor das Orchester musste. Es war höchste Zeit geworden, sich als Orchesterkomponist zu etablieren, denn auch damals galt – neben dem Musiktheater – den symphonischen Konzerten die Aufmerksamkeit der musikalischen Öffentlichkeit. Wollte Reger sich gleichberechtigt neben Richard Strauss stellen, so konnte das nur auf dem Gebiet der Orchestermusik geschehen – und das schloss die Tätigkeit als Dirigent durchaus ein.

Im April 1905, als er schon mehrere Jahre in München wohnte und wirkte, wurde Reger mit Wirkung zum September desselben Jahres als neuer Leiter des Porges'schen Gesangsvereins berufen. Nach Regers Auskunft gelang die Feuertaufe des ersten öffentlichen Konzerts in dieser Funktion im Dezember 1905 „famos, man machte allgemein verblüffte Gesichter; denn man erwartete natürlich, dass ich nicht dirigieren könnte, und da nun das Gegenteil der Fall war, so gab es eine große Verblüffung!“² Wohlgesonnene Kritiker wie Theodor Kroyer konstatierten noch „eine gewisse Engigkeit der Bewegungen“, erwarteten aber, dass „ein Künstler wie Reger auch in das Amt eines Dirigenten leicht sich einleben werde“;³ einem begreiflichen „Mangel an Routine“ wurde allgemein die sorgfältige und detailgenaue Einstudierung „mit scharfem Gehör“ gegenübergestellt.⁴ Weniger positiv fiel die Einschät-

¹ Vereinzelt Dirigierte Erfahrungen hatte Reger lediglich mit dem Konservatoriums-Orchester in Wiesbaden und der Uraufführung der *Hymne an den Gesang* op. 21 gemacht.

² Postkarte Regers an Karl Straube, 16. 12. 1905, *Straube-Briefe*, S. 105.

³ Theodor Kroyer, *Allgemeine Zeitung*, München, 17. 12. 1905, *Schreiber* 3, S. 105.

⁴ Theodor Göring, *Der Sammler*, 19. 12. 1905; zitiert nach ebda., S. 107.

zung Rudolf Louis' aus: „Die alte Beobachtung, daß man ein Musiker ersten Ranges sein kann, ohne zum Dirigenten gerade besonders befähigt zu sein, fand eine neue Bestätigung durch das Konzert des Porgesschen Chorvereins [...], in dem Max Reger sich zum ersten Male als Chor- und Orchesterleiter produzierte. [...] Es konnte sich nicht darum handeln, zu erfahren, ob der berühmte Komponist heute bereits ein Dirigent sei – denn das wäre kaum gut möglich –, sondern lediglich um die Wahrscheinlichkeit der Aussicht, daß er 'mal einer werde. Diese Wahrscheinlichkeit scheint mir nun nicht sehr groß zu sein. Alles, das Eckige, Ungelenke und Ungeschickte der Bewegungen, die peinliche, von vornherein jede Freiheit in der Direktionsführung unmöglich machende Abhängigkeit von der Partitur, der Mangel an jeglichen Anzeichen für einen wahrhaft belebenden und befeuernden Einfluß auf die Ausführenden, all' das beweist doch wohl, daß Reger, dem sonst so phänomenal begabten Musiker, das angeborene Dirigentalent so gut wie gänzlich mangelt.“⁵

Louis griff, bei aller Gegnerschaft zu Reger, seine Kritikpunkte sicherlich nicht aus der Luft. Ein geborener Dirigent war Reger wohl tatsächlich nicht und so befriedigend er selbst seine Premiere empfand, musste er doch in die Aufgabe hineinwachsen, indem er einen eigenen Dirigierstil entwickelte. Die von Louis als „ungelenk“, „ungeschickt“ und wenig „befeuernd“ abqualifizierte Zeichengebung sollte als Eigentümlichkeit nachgerade ein Markenzeichen Regers werden. Und – in diesem Punkt irrte Louis vollständig – das Einleben in die neue Aufgabe gelang Reger in ausgesprochen kurzer Zeit.

Bereits im Mai 1905, als Reger noch gar nicht als Dirigent in Erscheinung getreten war, hatte Karl Pohlig ihn eingeladen, seine *Sinfonietta* bei der Stuttgarter Erstaufführung selbst zu leiten, ein Angebot, das Reger aber nicht annehmen zu können glaubte.⁶ Unmittelbar nach Antritt seines Dirigentenamts in München wurde er, ermutigt durch die sich einstellende Routine im Umgang mit dem Chor, auch in dieser Hinsicht selbstbewusster: „Ich würde mir jederzeit getrauen, mit 5 Proben das Werk tadellos hinzustellen!“⁷ schrieb er Anfang Oktober seinen Verlegern auf die Einwendungen Max Hehemanns gegen die undurchsichtige Instrumentation der *Sinfonietta*. Nicht einmal eine Woche später hatte er diesen Gedanken gemeinsam mit Philipp Wolfrum, dem Leiter des Heidelberger Bachvereins, in konkrete Planung gegossen: „In Heidelberg werde ich Euch mal op 90 zeigen, wie es sein soll“.⁸

⁵ Rudolf Louis, *Münchener Neueste Nachrichten*, 21. 12. 1905; zitiert nach ebda., S. 106.

⁶ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 21. 5. 1905 *Lauterbach & Kuhn Briefe 1*, S. 478.

⁷ Postkarte Regers an dies., 4. 10. 1905, *Lauterbach & Kuhn Briefe 2*, S. 72.

⁸ Brief Regers an dies., 11. 10. 1905, ebda., S. 75ff.

In Briefen vom Juli 1905 hatte Reger mit Wolfrum vereinbart, im Konzert am 5. Februar 1906, für das die *Sinfonietta* vorgesehen war, selbst als Liedbegleiter mitzuwirken.⁹ Noch Anfang September ist keine Rede davon, den Dirigentenstab zu übernehmen.¹⁰ Vermutlich war Regers Bemerkung vom 4. Oktober gegenüber den Verlegern, er traue sich die Leitung seines Werkes selbst zu, noch dahingesagt. Vielleicht hatte er sich gegenüber Wolfrum ähnlich geäußert; jedenfalls entstand um die Zeit der Uraufführung der Plan, Reger könnte mit zwei Proben die Stabführung übernehmen, wenn Wolfrum das Werk zuvor gründlich einstudiert hätte. Immerhin hatte Reger vor der Uraufführung Gelegenheit, wenigstens einen Teil der Proben zu erleben. Auch die Kölner Aufführung unter Fritz Steinbach stand noch aus; von ihr erhoffte er sich genaueren Aufschluss über die Schwierigkeiten der Interpretation und beabsichtigte also, die Vorbereitung der *Sinfonietta* detailliert zu verfolgen (vgl. Kapitel III.2.2, *Rezeption*). Durch deren guten Verlauf und die gelungene Premiere als Chorleiter bestärkt, brannte er darauf, selbst für sein Werk einzutreten: „Die Zeit für unseren gemeinsamen ‚Sinfoniettastreich‘ in Heidelberg rückt immer näher; [...] Ich freue mich riesig auf Heidelberg!“¹¹ schrieb Reger zwei Wochen vor dem Konzert. In diesem Brief gab er auch genaue Hinweise zur Interpretation, die eben nicht zuletzt seine Erfahrungen als Hörer wiedergeben dürften. Darüber, wie Reger in Heidelberg als Dirigent aufgetreten ist, berichten die dortigen Rezensionen nichts.¹² Einen guten Teil des Erfolges hatte Reger natürlich auch Wolfrums Vorarbeit zu danken, „denn ohne Deine so gründliche Vorbereitung wäre es ja mir ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, die *Sinfonietta* mit 2 Proben zu machen!“¹³ Immerhin ging die Aufführung ohne größere Patzer über die Bühne und das allein ist bei einem solchen Werk für einen Dirigier-Neuling ohne Zweifel ein großer Erfolg.

Auch über Regers nächsten „Sinfoniettastreich“ zwei Wochen darauf ist von unabhängiger Seite nichts zu erfahren, während Reger sich euphorisch brüstete: „In Nürnberg habe ich Dirigentenstücklein geleistet: *Sinfonietta* mit einer Probe bei einem schlecht vorbereiteten

⁹ Postkarten Regers an Philipp Wolfrum, 1. und 3. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1596 bzw. Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Ana 311.II.Reger.

¹⁰ „Na nun hast Du das Ding; entsetze Dich nicht darüber! Ich bin sehr, sehr erfreut, daß Du die Sache am 5. Februar machst und danke Dir jetzt schon aufs Herzlichste dafür!“ (Brief Regers an dens., 5. 9. 1905, *Arbeitsbriefe* 2, S. 128f.) Alle weiteren Absprachen in den Folgebriefen beziehen sich auf Regers Mitwirkung am Flügel. In der erhaltenen Korrespondenz an Wolfrum klafft eine bedauerliche Lücke zwischen dem 18. September 1905 und dem 21. Januar 1906.

¹¹ Ebda., S. 131.

¹² Ein Berichterstatter vermutete hinter den Beifallsstürmen für die *Sinfonietta* auch „Courtoisie gegen den lebenswürdigen Komponisten“ (Clemens Schottler, *Heidelberger Tageblatt*, Nr. 32, 7. 2. 1906, *Schreiber* 3, S. 122), was in der Sache aber wenig besagt.

¹³ Brief Regers an Philipp Wolfrum, 8. 2. 1906, *Arbeitsbriefe* 2, S. 133.

Orchester, dabei diese eine Probe noch vor bezahlendem Publikum!“¹⁴ Er wurde offenbar jedoch bereits sicherer. Ein halbes Jahrhundert später hat Philipp Wolfrums Bruder Karl seine Erinnerungen an dieses Konzert aufgezeichnet; der Bericht dürfte aber sowohl durch die Zeit wie durch die freundschaftliche Verbindung des Bruders verklärt sein: „Doben stand er wie ein Hüne, mit der rechten Hand taktierend und häufig mit dem Zeigefinger der linken, seine Abstammung nicht verleugnend, wie ein dozierender strenger Schulmeister die Einsätze andeutend oder mit hakeledem, winkendem Finger die Stärke der hervortretenden Instrumente herausholend. Dabei entging seinem Ohr nicht die geringste Kleinigkeit.“¹⁵ Jedenfalls aber sind hier schon Eigentümlichkeiten in Regers Dirigieren benannt, die noch genauer zu betrachten sind.¹⁶

Der nächste „Konzertwinter“ brachte zunächst am 21. Oktober 1906 die Uraufführung der *Serenade* op. 95 unter Fritz Steinbach im Kölner Gürzenich. Wieder verfolgte Reger aufmerksam Proben und Konzert, sicherlich mehr, um selbst zu lernen, als um Steinbach zu unterstützen. Dessen Vorbild dürfte ihm hilfreich gewesen sein, denn drei Wochen später sollte er selbst in Essen die *Serenade* leiten, am 20. November dann in Göttingen sowohl *Sinfonietta* als auch *Serenade* in einem Konzert aufführen. Es sollte das letzte Mal bleiben, dass Reger seinen Orchestererstling selbst dirigierte. Nach der Göttinger Aufführung der *Sinfonietta* im November legte ein Rezensent Patzer im Orchester „ebenso sehr der ungewohnten, wie der wenig hervorragenden Leitung durch den Komponisten“ zur Last, Reger fehle „die Routine des gewiegten Orchesterleiters, und ich glaube auch nicht, daß er jemals ein guter wird, dazu ist dieser Altbayer vom reinsten Wasser viel zu gemütlich“.¹⁷ Der mit Reger befreundete Göttinger Augen- und Ohrenzeuge, Karl Hallwachs, spricht – allerdings mit großem zeitlichem Abstand – entgegen der obigen Kritik von einem „unentrinnbaren Zwang“¹⁸, den Reger dort als Dirigent ausgeübt habe.

Immerhin stellte sich aber mit der *Serenade* eine gewisse Routine als reisender Dirigent in eigener Sache ein. Innerhalb von nur vier Monaten führte Reger diese immerhin acht Mal auf – außer in Essen und Göttingen noch in Heidelberg, Nürnberg, Stuttgart, Bückeburg, Den Haag und Duisburg. Die wachsende Erfahrung schlug sich auch in den erhaltenen Be-

¹⁴ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 23. 2. 1906, *Lauterbach & Kuhn Briefe 2*, S. 102.

¹⁵ Karl Wolfrum, *Ein Tag mit Reger*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 7 (1958), S. 22.

¹⁶ Noch ein weiteres Mal in dieser Saison stand Reger dann öffentlich am Pult bei einem Konzert seines Porgesvereins am 20. März, bei dem die beiden Bach'schen Kantaten BWV 182 und BWV 67 Regers eigene *Choralkantate* „O Haupt voll Blut und Wunden“ WoO V/4 Nr. 2 einrahmten.

¹⁷ Gustav Hahn, *Göttinger Deutscher Bote*, 22. November und 15. Dezember 1906, *Schreiber 3*, S. 146 und 157.

richten über sein Dirigat nieder, wobei sich auffällig wiederholt, dass die festgestellte „nonchalante Originalität in Art und Bewegung“¹⁹ entweder als störende Eigenwilligkeit oder als erfrischende Natürlichkeit empfunden wurde. Vermutete schon bei Regers erstem Auftreten in Heidelberg der Rezensent „Courtoisie“ des Publikums gegenüber dem sympathischen Dirigenten, ist nun zu lesen, er habe sein Werk „in liebenswürdiger Weise“²⁰ geleitet, während ein anderer Berichterstatter den Konzerteindruck durch die mangelnde Professionalität gestört fühlte: „Als Dirigent vermag ich Reger nicht allzu hoch einschätzen; seine nervöse Unruhe überträgt sich unmittelbar auf die Zuhörer“.²¹ Anschaulich und auf das Wesentliche gerichtet ist der rückschauende Bericht Sergej Prokofieffs, der als junger Mann ein Konzert Regers in St. Petersburg erlebt hatte: „Er dirigierte sehr interessant, ohne professionelle Korrektheit, jedoch gleichzeitig irgendwie erstaunlich überzeugend mit den Händen das erklärend, was er von dem Orchester wollte. Seine Gesten waren völlig natürlich und ungezwungen so, wie wenn er sich nicht auf der Estrade, sondern bei sich zu Hause im Schlafzimmer, im Schlafrock, befände, aber das alles wirkte ganz selbstverständlich, legte gleichsam die Musik in den Mund.“²² Insgesamt gewinnen die positiven Reaktionen die Oberhand, insbesondere bezüglich der durch seine Autorität verbürgten Authentizität der Interpretation: „Wie Reger sein eigenes Werk dirigiert hat, wäre idealer nicht möglich gewesen“. Und: „Auffallend war die Freiheit in der Tempoauffassung [...] und die besondere Gewandtheit, mit der er das Orchester dazu zu bringen wusste, alle seine Vorstellungen ohne Zögern auszuführen.“²³

Auch am Beginn der Saison 1907/08 stand die Uraufführung eines neuen Orchesterwerks, der lange vorgedachten und dann auch uneingeschränkt positiv aufgenommenen *Hiller-Variationen* op. 100. Die Uraufführung fand am 16. Oktober 1907 statt – wiederum im Kölner Gürzenich und nach gewissenhafter Vorbereitung durch Fritz Steinbach, und wieder war Reger bereits zu den Proben anwesend. Zwischen November und Februar führte er dann selbst fünfmal die *Hiller-Variationen* und zweimal die *Serenade* auf. Inzwischen nahm er auch Werke anderer Komponisten in sein Dirigier-Repertoire auf. Im Frühjahr 1907 war seine Berufung an die Leipziger Universität als Musikdirektor und Professor für Komposition erfolgt; damit verbunden war die Leitung des Universitätschors St. Pauli. Lange sollte diese Verbindung nicht halten, da „die Pauliner“ nach Regers Worten doch sehr der „Liedertafel“

¹⁸ Siehe unten.

¹⁹ -to., *St. Petersburger Zeitung*, 17. 12. 1906, *Schreiber* 3, S. 159.

²⁰ Karl Grunsky, *Schwäbischer Merkur*, Stuttgart, 18. 1. 1907, ebda., S. 168.

²¹ -h-, *Nordbayerische Zeitung*, Nürnberg, 18. 1. 1907, ebda., S. 167.

²² Sergej Prokofieff, *Autobiographie*, Moskau 1973, S. 365; zitiert nach einer Übersetzung, ebda., S. 160.

zuneigten. Immerhin aber konnte er für die vom Chor veranstalteten Konzerte auch chorsymphonische bzw. Orchesterwerke von Brahms, Wagner und Mendelssohn einstudieren.²⁴ Demgegenüber weist das Winterhalbjahr 1908/09 ein erheblich verbreitertes Repertoire auf: aus seinem eigenen Œuvre die Opera 21, 95, 100, das *Violinkonzert* op. 101, dann den *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108. Dessen Uraufführung im März 1909 in Köln unter Steinbach hat Reger zwar gehört; anders als bei *Sinfonietta*, *Serenade* oder *Hiller-Variationen* hatte er nun aber darauf verzichtet, den Proben beizuwohnen – primär aus terminlichen Gründen, denn am Vortag war er in Hamburg erstmals eingeladen, als Gastdirigent ein Konzert zu geben, das nicht seinem eigenen Schaffen gewidmet war, sondern eine Sinfonie Carl Philipp Emanuel Bachs, eine Mozart-Arie, instrumentierte Schubert-Lieder und Beethovens *8. Symphonie* vereinte. Außerdem war es für ihn nun nicht mehr erforderlich, sich durch das Beispiel erfahrener Kollegen Sicherheit und Anregungen geben zu lassen. Reger war selbst als Gastdirigent etabliert; auch ehemals reservierte Berichterstatter wie Rudolf Louis erkannten schließlich den „als Dirigent nun ungleich gewandteren Komponisten“²⁵ an.

Anfang 1911 wurde die Hofkapellmeisterstelle in Meiningen vakant, bei einem Orchester also, das seit den 1880er Jahren durch zahlreiche Konzertreisen und eine intensive Brahmspflge unter Hans von Bülow und dann Fritz Steinbach einen legendären Ruf erworben hatte. Bereits im Vorfeld soll Reger geäußert haben, es wäre sein „größter Wunsch, wenn ich Kapellmeister der Meininger Kapelle werden könnte“,²⁶ denn beides – der hervorragende Ruf der Kapelle und die Regers Selbstverständnis augenfällig stützende Brahms-Tradition – sprach ihn an. Besonders aber dürfte ihn die Vorstellung gereizt haben, einen ganz eigenen Klangkörper zu formen und „à la Bülow“ mit diesem durch Deutschland zu reisen, nicht zuletzt im Dienst des eigenen Werkes. Regers Interesse wurde an zuständiger Stelle in Meiningen jedenfalls hinterbracht und Fritz Steinbach, in dieser Frage der wichtigste Ratgeber des kunstbesessenen Herzogs Georg II., empfahl Reger („ein ausgezeichnete(r) Dirigent“²⁷) auf

²³ Herman Rutters, *Nieuwe Courant*, Den Haag, 16. 2. 1907, und *Caecilia, Maandblad voor muziek*, März 1907, S. 150; zitiert nach Übersetzungen, ebda., S. 175.

²⁴ Zum Beispiel Brahms' *Altrhapsodie*, *Akademische Festouvertüre* und *Schicksalslied*, außerdem Wagners *Meistersinger-Vorspiel* und Mendelssohns *Walpurgisnacht*. Während des Sommerurlaubs 1907 in Kolberg sammelte er außerdem Erfahrungen mit der dortigen Kurkapelle: ebenfalls Wagners *Meistersinger-Vorspiel* und außerdem die *Hebriden-Ouvertüre* von Mendelssohn.

²⁵ Rudolf Louis, *Münchener Neueste Nachrichten*, 14. 11. 1910, *Schreiber* 3, S. 284.

²⁶ Zitiert nach Hermann Wiebel, *Erinnerungen an Max Reger*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, Heft 2 (2001), S. 5.

²⁷ Fritz Steinbach an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 17. 2. 1911, Meiningen Museen; zitiert nach *Reger-Studien* 7, S. 398.

Nachfrage umgehend: „die Hofkapelle würde entschieden viel von ihm lernen können [...]. Auch für seine Kunst wäre es von großem Vorteil, wenn er an die Spitze eines solchen Orchesters käme + nach Herzenslust musizieren könnte.“²⁸ Hinter den Kulissen wurde von verschiedenen Seiten in unterschiedliche Richtungen interveniert.²⁹ Den Anwürfen, Reger sei kein geeigneter Dirigent, die sich auf die ungewöhnliche Art seines Auftretens stützten, ist eine umfangreiche Stellungnahme Steinbachs zu verdanken. Es sind hier mit Regers Probenarbeit und der Bedeutung für das eigene Werk Aspekte angesprochen, die für den vorliegenden Gegenstand von Interesse sind: „Glücklicherweise kann ich die Bedenken Ew. Hoheit bezügl. der Qualitäten Regers zerstreuen. Wenn Reger ein schlechter Dirigent wäre, würde er nicht von so vielen Konzertgesellschaften gegen hohes Honorar zum Dirigieren eingeladen werden. So z. Bsp. dirigierte er in voriger Woche in Bonn, Aachen, Essen usw. In Hamburg ist er als Dirigent schon 4 mal aufgetreten und als solcher beliebt. Seine Art ein Werk einzustudieren, wobei er äußerst genau verfährt, ist interessant und erzieherisch. [...] Ich glaube dass Leipzig auf ihn als späteren Gewandhausdirigenten rechnet. [...] Die Kapelle geht jedenfalls einer interessanten Periode und anregenden Proben + Aufführungen entgegen. [...] Für Reger selbst kann die Stellung in Meiningen von größtem künstlerischem Einfluß sein in Bezug auf sein Schaffen. [...] Aus innerster Ueberzeugung kann ich die Hofkapelle zu ihrem neuen Leiter beglückwünschen. Allzu leicht wird sie es unter ihm nicht haben aber sie wird viel lernen.“³⁰ Dieser Einschätzung folgte auch der Herzog und stellte nach persönlichem Kennenlernen fest: „Es kann nicht fehlen, dass er die Kapelle in die Höhe bringt; denn sie wird höllischen Respect vor ihm haben.“³¹

Die folgenden Jahre nach Regers Amtsantritt im Dezember 1911 sollte die Meininger Hofkapelle tatsächlich auf zahlreichen Konzertreisen und mit herausragenden Interpretationen noch einmal großes Ansehen erreichen, bevor sie nach Regers Demission und dem Tod des Herzogs mit Beginn des Ersten Weltkrieges aufgelöst wurde. Da sie in Wirklichkeit sowohl

²⁸ Fritz Steinbach an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 23. 2. 1911, Meininger Museen, Inventar-Nr. XI-1 1696/VBr124/4; zitiert nach *Reger-Studien* 7, S. 400.

²⁹ Vgl. Herta Müller, „...dass ich nie mehr in eine Stadt gehen werde, wo ein ‚Hof‘ ist ...“: *Max Reger am Meininger Hof im Konflikt zwischen Zielen und Pflichten*, in ebda., S. 391–456.

Hierbei wurden auch Regers fachliche wie menschliche Eignung zum Thema gemacht. So findet sich in den Akten eine Notiz des Oberhofmarschalls: „Soll trinken und soll nicht hervorragender Dirigent sein.“ (Notiz Leo von Schleinitz’ um den 26. 1. 1911, Thüringisches Staatsarchiv Meiningen, Hofmarschallamt 1795; zitiert nach ebda., S. 393.)

³⁰ Fritz Steinbach an Georg II., 18. 3. 1911, Meininger Museen, Inventar-Nr. XI-1 1695/VBr124/3; zitiert nach ebda., S. 409.

³¹ Georg II. an Helene Freifrau von Heldburg, 19. 6. 1911, Thüringisches Staatsarchiv Meiningen, Hausarchiv 333; zitiert nach ebda., S. 415.

quantitativ wie vermutlich auch qualitativ nicht ihrem Ruf nach adäquat besetzt war,³² stellt sich die Frage, wie Reger ihre Erfolge erreichte. Da ist v. a. eine konzentrierte und genau vorbereitete Probenarbeit zu nennen: Reger arbeitete alle Partituren zunächst in mehreren Arbeitsgängen detailliert durch, bekräftigte im Notentext mit Bleistift und roter Tinte gedruckte Anweisungen, fügte neue ein, änderte gelegentlich auch die Instrumentation. In der Regel gelten seine Eintragungen der Verfeinerung der Dynamik (dabei auch der Hervorhebung der Hauptstimmen) oder ändern die Phrasierung; außerdem werden die führenden Stimmen durch analytische Hinweise wie *solo* oder *marcato* festgelegt.³³ All diese Einzeichnungen wurden von Kopisten anschließend in die Stimmen übertragen. Über die anschließende Probenarbeit berichtet Hermann Grabner: „Man kennt die fast pedantische Genauigkeit, mit der er auch seine eigenen Werke mit Tempo-, Dynamik- und Artikulationszeichen versah; so ähnlich erging es auch anderen Partituren. Diese Umständlichkeiten waren aus der Art und Weise, wie dann mit dem Orchester einstudiert wurde, zu erklären. Den Konzertreisen ging ja eine lange Probenzeit in Meiningen voraus. Reger aber konnte bei seiner angespannten Konzerttätigkeit nur die letzten Proben übernehmen. So wurde also das Einstudieren zunächst vom Konzertmeister besorgt, und da war es schon gut, daß jeder Musiker gleich zu Anfang über die genauen Absichten Regers informiert wurde. Regers Art zu proben war auch völlig anders als die anderer prominenter Dirigenten der damaligen Zeit: Zuerst wurde der Satz durchgesprochen, wobei jedem einzelnen Spieler nochmals das, was ihm in seiner Stimme in roten Zeichen so eindringlich entgegenleuchtete, eingehämmert wurde. Dann ging es ans Durchspielen, und zwar ohne Unterbrechung, worauf das herausgegriffen wurde, was nicht gut war. Und dann ging es wieder von vorn den ganzen Satz durch und so fort, bis er vollständig ‚saß‘.“³⁴

³² Bei Regers Amtsantritt war diese im Streicherapparat mit zehn ersten Violinen, acht zweiten Violinen, vier Bratschen, vier Celli und ebenso vielen Kontrabässen besetzt, dazu kam die Mindestbesetzung an Bläsern, also doppelte Holzbläser, vier Hörner, doppelte Trompeten etc. Gleich zu Beginn seiner Tätigkeit wies Reger den Herzog darauf hin, dass die Bratschen unterbesetzt seien und eigentlich sechs nötig wären, woraufhin er eine zusätzliche Stelle genehmigt bekam. Dass diese Besetzung dennoch im Vergleich mit anderen Orchestern recht klein war, wurde von Reger mehrfach bemängelt, weshalb für spezielle Gelegenheiten wie z. B. das Meininger Musikfest im April 1913 die Streicher ergänzt wurden. Für die Konzertreisen im Winter 1913/14 hatte Georg II. selbst vorgeschlagen, zehn zusätzliche Streicher zu engagieren, gerade mit Blick auf Konzerte in Berlin, wo der Konkurrenzdruck besonders stark war (vgl. die Briefe Regers an Hans Treichler und an Georg II. von Mai 1911, 30. 1., 28. 2. und 4. 4. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 12, S. 113, S. 134 und S. 185, sowie die Briefe des Herzogs vom 10. bis 19. 7. 1913, ebda., S. 510ff.).

³³ Vgl. hierzu Ramge, S. 94–127, Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziermesser...“: *Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers*, in *Reger-Studien* 7, S. 457–475, und Sven Marco Kraemer, *Die Retuschen Max Regers in den Meininger Dirigierpartituren der Brahms-Symphonien*, Mainz 2011.

³⁴ Hermann Grabner, *Reger und die Meininger Hofkapelle*, in *Festschrift für Elsa Reger anlässlich ihres 80. Geburtstages am 25. Oktober 1950. Erinnerungen persönlicher Reger-Freunde*, Bonn 1950 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 2), S. 35.

Plastizität, Durchhörbarkeit und ausdrucksvolles Spiel aller Musiker war das Ziel von Regers Probenarbeit nicht erst seit Meiningen.³⁵ Nicht nur erreichte er dies durch Hervorhebungen der Hauptsache, sondern besonders auch durch das Ablenden des „Nebensächlichen“: „Zuerst muß der musikalische Gehalt klar gelegt werden[,] immer die Grenzen des schönen Klanges als Richtpunkt vor Augen!“³⁶ Fritz Busch berichtet, dass Regers Proben sehr anstrengend gewesen seien, „weil er mit ungewöhnlicher Pedanterie vorgehen konnte. [...] Von Haus aus polyphon zu fühlen und zu denken, zu komponieren gewohnt, legte er in erster Linie auf klarste Herausarbeitung alles Wesentlichen Wert. Mittel- und Füllstimmen mussten zurücktreten, oft, manchmal zu Unrecht, ganz verschwinden, wenn nur der Hauptgedanke klar in Erscheinung trat.“³⁷ Zu diesem Zweck mussten die einzelnen Spieler aber über den intendierten Gesamteindruck im Klaren sein – als Orchestererzieher setzte Reger das kammermusikalische Prinzip tatsächlich mit dem kompletten Apparat um und setzte darauf, „seine“ Musiker besonders zu motivieren.³⁸ Der Eindruck solchen detailgenauen und engagierten Musizierens muss außergewöhnlich gewesen sein; davon berichten Konzertkritiken zuhauf: „Daß man unter Regers Leitung [im 100. Psalm], auch in der Schlußfuge, buchstäblich jede Stimme gehört hat, mutet heute wie ein Märchen an. Dennoch war es so.“³⁹

Außerdem war Reger überhaupt an feiner dynamischer Abtönung sehr gelegen. Aus Berichten über sein Klavierspiel ist bekannt, dass er ein „zauberhaftes“ Pianissimo besessen haben muss und auch in leisem und leisestem Lautstärkebereich phrasieren und gestalten konnte. Diese Musizierweise übertrug er auf das Orchester („Seine zweite Sorge galt der Dynamik. Hier war es das Pianissimo, das er nicht genug übertreiben konnte.“⁴⁰). Entgegen dem Eindruck dickflüssiger Instrumentierweise in seinen Partituren, war Reger als ausführendem Künstler an einem eher schlanken, wandlungsfähigen und bisweilen überaus zarten Klang gelegen. In dieser Hinsicht sehr charakteristisch äußerte er sich über die *Bach-Regers-Suite*: „Die Partitur ist genauestens bezeichnet – ich kann, ohne mich zu rühmen, behaupten, dass

³⁵ Vgl. Briefe an Henri Hinrichsen, 4. 12. 1910, *Peters-Briefe*, S. 429, und an Eugen Segnitz, 5. 12. 1910, *Arbeitsbriefe* 2, S. 37: „der Theaterdienst ‚verroht‘ jeden Bläser; Sie glauben nicht, welche Mühe es macht, ein Orchester, das Theaterdienst hat, zum *p*, *pp* und *ppp* zu erziehen!“

³⁶ Brief Regers an Georg II., 2. 2. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 120.

³⁷ Fritz Busch, *Begegnung mit Dirigenten*, in *Musica*, 12. Jg. (1958), Heft 12, S. 720f.; zitiert nach Anderson, wie in Anm. 33, S. 464. Vgl. auch Busch, *Max Reger als Dirigent*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 3 (1923), S. 2.

³⁸ „Ich kenne sehr genau den Gedankengang der Musiker. Ich erreiche damit, daß ich die Musiker als ‚Kollegen‘ behandle alles; den letzten Blutstropfen gibt der deutsche Musiker her, wenn man ihn freundlich nimmt.“ (Brief Regers an Helene Freifrau von Heldburg, 18. 1. 1912; zitiert nach *Regers-Studien* 7, S. 426).

³⁹ Alexander Berrische, *Trösterin Musica*, München 1942, S. 413.

⁴⁰ Fritz Busch, wie in Anm. 37.

diese Partitur geradezu ein Meisterbeispiel für gewissenhafte, durchaus [aus] der Praxis – Meinungen! – hervorgegangene Art der Bezeichnung ist. Ich werde Ihnen noch extra eine kurze Vorrede zu dem Werke schreiben, [...] worin ich mich über Besetzung des Orchesters [...] ausspreche, auch über Vortrag u. Einhaltung aller Vortragszeichen; Ermahnung zum wirklichen Piano, was heutzutage sehr not, bitter not thut, – das Meininger Piano war berühmt“.⁴¹

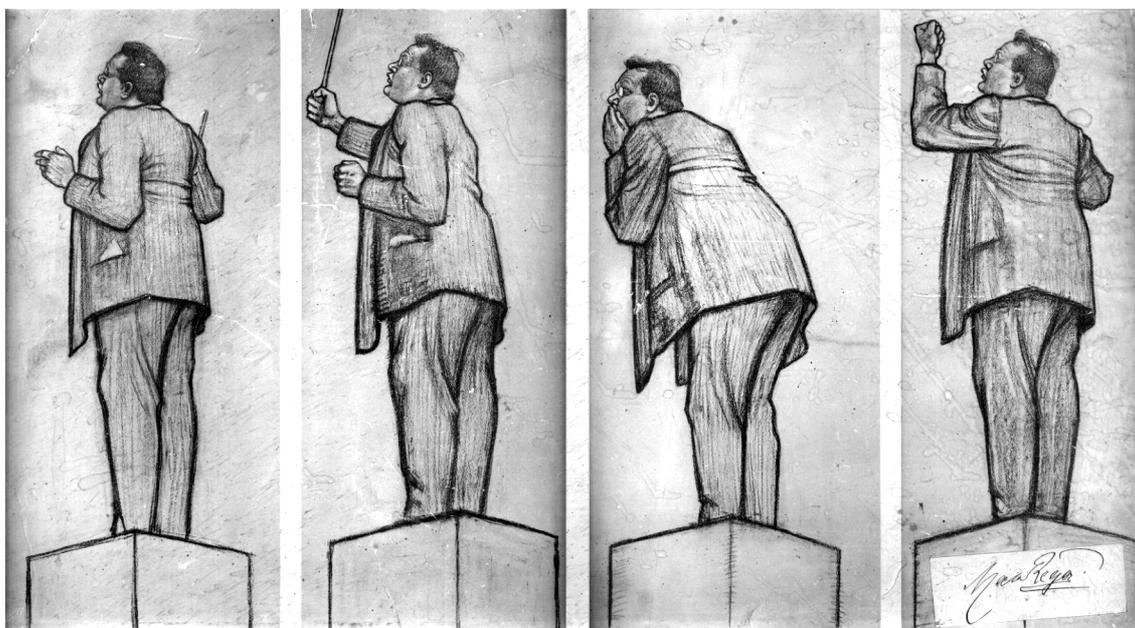
Interessant ist auch, welches Repertoire an Orchesterwerken Reger neben eigenen Kompositionen in Meiningen pflegte.⁴² An der Spitze steht nach der Aufführungszahlen mit weitem Abstand Ludwig van Beethoven; allein dessen *Dritte Symphonie* dirigierte Reger 31mal, die Symphonien drei bis neun zusammen immerhin in 82 Konzerten (die *Fünfte* erklang 19mal). Aufführungen von Brahms-Symphonien sind dagegen 36mal zu zählen, wovon die zweite mit 21 den Hauptteil hält. Bei 16 Konzerten standen Mozart-Symphonien auf dem Programm (KV 385 und KV 543), Anton Bruckner folgt mit 14 Darbietungen (v. a. die *Dritte Symphonie*), einzeln auflisten ließen sich Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys, Franz Schuberts, Robert Schumanns und Joseph Haydns. Nimmt man neben Symphonien auch Ouvertüren und andere Orchesterwerke in den Blick, wandelt sich das Bild, denn neben Johannes Brahms (dann 62 Aufführungen; zu nennen sind außer den Symphonien vor allem die *Haydn-Variationen*) tritt gleichberechtigt Richard Wagner, insbesondere dessen *Meistersinger-Vorspiel* und dessen *Siegfried-Idyll*, die Reger jeweils 23mal dirigierte, aber auch die *Tannhäuser-Ouvertüre* und das *Vorspiel zu Tristan und Isolde* (zehn bzw. zwölf Aufführungen). Unbestritten bleibt die Führungsrolle Beethovens (besonders schlagen hier auch die *Egmont-* und die *Coriolan-Ouvertüre* zu Buche). Zugnummern bei Auftritten der Meininger Hofkapelle waren offenbar Schuberts *Zwischenakt- und Ballettmusik zu Rosamunde* und Carl-Maria von Webers *Oberon-Ouvertüre*, die 36mal bzw. 26mal erklangen. Auffallend ist, dass Reger zwar Wagners Orchestersätze intensiv öffentlich pflegte, Hector Berlioz (lediglich vier Aufführungen der Ouvertüre *Römischer Karneval*) und Franz Liszt (dreimal: *Tasso. Lamento e Trionfo*) aber weitgehend außer Acht ließ. Außerdem pflegte er das zeitgenössische Repertoire – unabhängig von der persönlichen Wertschätzung⁴³ – kaum, doch war dafür das Orchester auch zu klein.

⁴¹ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 3. 7. 1915, *Peters-Briefe*, S. 621. Leider fiel die geplante Vorrede der Konzerthetze des kommenden Winters zum Opfer.

⁴² Vgl. I. Schreiber (Hrsg.), *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 2. Programme*, Bonn 1981 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes*, Bd. 7 Teil 2).

⁴³ Richard Strauss würdigte Reger als Dirigent ein einziges Mal (*Tod und Verklärung*), ebenso Claude Debussy (*Prelude à l'après-midi d'un faune*).

Es ist mehrfach angeklungen, dass Reger einen eigenartigen Dirigierstil gepflegt habe. Es ist heute schwierig, sich hiervon ein genaueres Bild zu machen. Im ganz wörtlichen Sinne beantworten die Frage, wie Regers Dirigierstil aussah, vier Zeichnungen Willy von Beckeraths aus dem Jahr 1909, die wohl keineswegs überzeichnet sind: Es „sind keine Karikaturen. So waren die typischen Bewegungen des Meisters beim Dirigieren“.⁴⁴



Willy von Beckerath (1868–1938), *Max Reger dirigiert*, vier Zeichnungen, 1909.

Nach allem, was aus Berichten bekannt ist, hat Reger mit dem Taktstock sehr bestimmt den Takt angegeben, wobei seine Tempoauffassungen stets flexibel waren. Auch dynamische Unterschiede änderten wohl die Größe der Bewegung nicht wesentlich, wohl aber ihre Straffheit. Die linke Hand hat Reger kaum zur Unterstützung der rhythmischen Bestimmung herangezogen. Ihr waren einzelne Hinweise für das Orchester vorbehalten – sofern er sie nicht „abwechselnd in die Seite [stammte] oder [...] in die Hosentasche“ versenkte⁴⁵ –, wobei die Zeichengebung wohl tatsächlich recht ungezwungen und unauffektiert gewirkt haben muss. Berühmt ist die Hand vor dem Mund als Aufforderung zum Piano (s.o.); dagegen hakte Reger etwa mit dem Zeigefinger, um einzelne Stimmen zu mehr Lautstärke zu animieren, oder führte mit dem Mittelfinger auf seiner Weste ein Vibrato aus, wenn es ihm an Klangintensität der Streicher mangelte. Anschaulich schildert einige Aspekte Karl Hallwachs' ausführliche Darstellung von einem frühen Konzert:

⁴⁴ Gustav Havemann, *Erinnerungen an Max Reger*, in *Deutsche Kultur-Wacht*, 1933, Heft 7, S. 10.

⁴⁵ Reger hat diese Zeichnungen goutiert und gemeinsam mit von Beckerath Drucke signiert.
O. Waldaestel, *Darmstädter Tagblatt*, 8. Januar 1908, *Schreiber* 3, S. 198.

„Reger hatte schon damals [20. November 1906] eine vollkommen persönliche Technik, eine Form der Zeichengebung, wie sie kaum deutlicher und zwingender gedacht werden konnte und wie sie einzig der musikalischen Seele Regers angemessen war. Ich habe alle Dirigenten von dem alten Carl Reinecke über Nikisch, Hans von Bülow, Felix Mottl, Levi bis Kleiber und anderen gehört und gesehen – ich kann sie nicht alle aufzählen. Auf alle Fälle hatte Reger mit keinem dieser Männer irgendeine Ähnlichkeit. Die großen Dirigenten der Vergangenheit standen vor dem Orchester fast immer wie Generäle und Befehlshaber, die mit mehr oder weniger Eindringlichkeit, mit mehr oder weniger Dämonie den Spielern ihren Willen aufzwingen. Reger kam zu seinem Orchester fast unvermerkt: so selbstverständlich wie er sich bei der Kammermusik an das Klavier setzte, so natürlich und dazugehörig stellte er sich auch vor seine Orchestermusiker. Seine Geste war überaus freundlich, ja behaglich, aber dabei immer gefaßt und gestrafft. Seine Zeichengebung, sein Taktieren war ungemein bestimmt, eisern rhythmisch, aber dabei immer flexibel, innerlich bewegt. Durch meist kurze, knappe Bewegungen zeichnete sein Taktstock große melodische Bögen wundervoll nach. Einsätze gab er den einzelnen Instrumenten nur, wenn diese für das polyphone Gewebe von unbedingter Wichtigkeit waren. Die Klarheit besonderer Modulationen erzielte er durch kleine Temporückungen. Um eine klangliche Abschwächung zu erreichen, hielt er häufig die Hand vor den Mund. Wenn man zuerst vielleicht über seine ganze Art lächeln mußte, so stand man doch bald überzeugt unter dem Zauber und dem Zwang der besonderen Dirigierweise.“⁴⁶

Dass Reger seinen Orchester-Erstling als Dirigent gemieden hat, wohingegen die als „Beruhigungsmittel auf die Sinfonietta“⁴⁷ nachgelieferte *Serenade* op. 95 in seinen Programmen regelmäßig erscheint, hat mit dem kompositorischen Rang der Werke wenig zu tun – mit ihrer Eignung für den Konzertsaal, gleichermaßen was Publikum und Orchester betrifft, sehr viel mehr. Reger sollte später einmal darauf hinweisen, er hätte 1912 seine Stellung als Meininger Kapellmeister angenommen, um von und mit dem Orchester zu lernen. Mit seiner Etablierung als Gastdirigent im Konzertleben ab 1906 jedenfalls gehen für ihn gleichermaßen neue Erfahrungen und ein wesentlicher Perspektivenwechsel einher. Verteidigte er die interpretatorischen Schwierigkeiten der *Sinfonietta* – die ja dann auch solche der Instrumentation sind – noch damit, man müsse eben „im Orchester Licht und Schatten gehörig verteilen“, es bedürfe eingespielter und gut vorbereiteter Orchester (s. o.), betonte er also dort den Vorrang

⁴⁶ Karl Hallwachs, *Meine Erinnerungen an Reger*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 3 (1955), S. 17f.

⁴⁷ Postkarte Regers an Philipp Wolfrum, 5. 3. 1906, *Arbeitsbriefe* 2, S. 133.

der ästhetischen Gründe gegenüber praktischen Erwägungen, so findet er sich nun gewissermaßen auf der Gegenseite wieder, denn er muss hier als ausführender Künstler mit begrenzter Probenzeit adäquate Aufführungen leisten.

So banal die Feststellung ist, die einzelnen Orchesterspieler können aus der eigenen Stimme nun mal nicht erkennen, dass eine andere durch *espressivo*, *solo* oder *marcato* für den Augenblick herausgehoben ist oder dass die dynamischen Angaben ausdifferenziert sind. Das Bestreben, dem eigenen Part also durch forciertes Spiel Gehör zu verschaffen, wenn sich andere Stimmen scheinbar vordrängen, ist für jeden Spieler eine naheliegende Versuchung – zumal wenn die eigene Stimme individuell durchgebildet erscheint. Darüber machte sich Reger bei der Komposition der *Sinfonietta* vermutlich wenig Sorgen. Dem Kammermusiker Reger dürfte es selbstverständlich gewesen sein, dass mitvollziehende Musiker das klingende Ganze im Ohr haben; im Orchester jedoch ist diesem Anspruch weit schwieriger zu genügen. Als Komponist konnte er durchaus monieren: „wenn der Pauker bei *mf* dann *fff* spielt, so trifft mich da keine Schuld!“⁴⁸ – ein Standpunkt, der sich dem Dirigenten verbietet. Dass sich die ästhetischen Prämissen mit diesem Rollenwechsel wandeln konnten, ist denkbar. Karl Hasse hielt es für möglich, dass die in der Meininger Zeit vorherrschende „Begeisterung Regers für den routinierten, unter allen Umständen klingenden Orchestersatz immerhin einer vorübergehenden Periode“ in dessen Entwicklungsgang hätte angehören können.⁴⁹ Eine der Ursachen dieser „Begeisterung“ wird man in seiner Dirigiertätigkeit nicht umsonst suchen. Es wird im Einzelfall nicht auseinander zu halten sein, welche Entwicklungen in Regers Orchesterbehandlung einem vertieften Verständnis des Orchesters als Organismus zuzurechnen sind und welche stärker praktische Erwägungen berücksichtigen. Einem stets auch ausführenden Künstler wie Reger, der im Übrigen als Strategie des Musikbetriebs auch Fragen wie Druckbild, Titelblattgestaltung, Erscheinungsdaten, Werbung etc. für seine Werke im Blick hielt und als Interpret seine Programme sorgfältig auf das zu erwartende Publikum abstellte, muss man pragmatische Überlegungen in diese Richtung unterstellen.

Reger selbst hat im März 1914 rückblickend formuliert, er hätte die „Meininger Stellung vor 3 Wintern nur deshalb übernommen, um jene allerintimste Fühlung mit dem Orchester als Klangapparat zu bekommen, wie diese Fühlung meiner Ansicht nach jeder Komponist haben sollte. Ich habe in Meiningen gründlichst das gelernt durch tägliche Proben mit Orches-

⁴⁸ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn, 4. 10. 1905, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 72.

⁴⁹ Karl Hasse, *Zur Frage der Umarbeitung und Ergänzung Regerscher Werke*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 9 (1933), S. 11.

ter, was es überhaupt zu lernen gibt.⁵⁰ Dieser Satz wurde häufig dahingehend interpretiert, dass Reger im Umgang mit dem Orchester seine eigene Instrumentationsweise neu entwickelt bzw. geändert und das „ständige Hinhören auf letzte Feinheiten“ seinen „ohnehin großen Klangsinn noch unvorstellbar geschärft“ habe.⁵¹ Christopher Anderson etwa fasst folgendermaßen zusammen: „Aus den Dirigierpartituren Regers, aus seinem Briefwechsel mit dem Herzog und den Erinnerungen mancher Kapellmitglieder wie auch aus dem genannten Vorhaben, seine Meininger Instrumentationsversuche vademecumartig zu veröffentlichen, geht klar hervor, dass Reger sein Meininger Amt zum Teil wenn nicht sogar hauptsächlich als klangliches Laboratorium auffasste, wo seine ‚[...] Auslegungskunst‘ in die Orchestersprache übersetzt werden sollte.“⁵² Tatsächlich fällt mit der Meininger Zeit augenfällig auch die eines gewissen stilistischen „Experimentierens“ zusammen, wie zu zeigen sein wird. Ohne Zweifel haben Reger seine Meininger Erfahrungen Anregung und Sicherheit gegeben, ein äußerst facettenreiches Œuvre zu gestalten. Doch ist festzustellen, dass diese Entwicklungen bereits zuvor angelegt sind.

⁵⁰ Brief Regers an Richard Chrzescinski, 11. 3. 1914, *Simrock-Briefe*, S. 67.

⁵¹ Ottmar Schreiber, „*Unter meiner Leitung*“, in ders., *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 1. Reger konzertiert*, Bonn 1981, S. 186.

⁵² Anderson, wie in Anm. 33, S. 474.

III.3 LEIPZIG. 1907–1911

III.3.1 HILLER-VARIATIONEN OP. 100

Die *Hiller-Variationen* op. 100 sind das erste Werk, das Reger in Leipzig komponierte. Er nahm mit ihnen im April 1907 ein Vorhaben wieder auf, das er bereits im Mai 1904 ins Auge gefasst und dessen Komposition er im Herbst 1905 schon einmal begonnen hatte (vgl. Kapitel II.2 und III.2.3).¹ Eine besondere Stellung nehmen sie aber nicht nur wegen des ungewöhnlich langen Festhaltens an einem Kompositionsprojekt ein, sondern auch hinsichtlich des hier untersuchten Gegenstandes. Betrachtet man die *Sinfonietta A-dur* op. 90 hinsichtlich ihrer Instrumentation als nicht vollständig ausgewogen und die *Serenade G-dur* op. 95 als Erfolg auf eigens zugeschnittenem Terrain – was zwar zugespitzt ist, in der Tendenz aber zutrifft –, so repräsentieren die *Hiller-Variationen* in besonderer Weise Regers entwickelten Orchesterstil. Es wird zu zeigen sein, dass Reger von dem hier erreichten Stand aus zu speziellen, werkgebundenen Sujets und Stilen übergang – der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108, *Die Nonnen* op. 112, das *Konzert im Alten Stil* op. 123, die *Romantische Suite* op. 125 oder die *Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128 sind hier beispielhaft zu nennen. Nicht wenige Rezipienten hat dies irritiert; Alexander Berrsche etwa urteilte über Regers Orchesterwerke ab Opus 108, sie hätten „von da an den fremden Tropfen im Blute“.² Nähme man diese Haltung als zutreffend, so führte dies zu der freilich kuriosen Situation, den eigentlichen „Regerstil“ nur an wenigen Werken festmachen zu können. Jenseits dieser Akzentuierung ist es aber sicherlich richtig, *Sinfonietta*, *Serenade* und *Hiller-Variationen* als zusammenhängende Werkgruppe zu betrachten.

Die verschiedenen Variationszyklen bilden in Regers Œuvre mit die erfolgreichsten und bekanntesten Werke. Zu denken ist etwa an die *Bach-*, *Beethoven-* und *Telemann-Variationen* opp. 81, 86 und 134 im Bereich der Klaviermusik, außerdem an *Variationen und*

¹ Siehe außerdem Alexander Becker, „Der echte Reger“? *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Adam Hiller op. 100*, in S. Popp/J. Schaarwächter, *Reger Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, Stuttgart 2010 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe Bd. 21), S. 83–98.

² *Berrsche*, S. 401.

Fuge über ein Originalthema op. 73 für Orgel oder die Phantasien über Choräle der Opera 27, 30, 40 und 52. Das Orchesterwerk, das im Konzertleben stets am stärksten präsent geblieben ist, sind ohne Zweifel die *Mozart-Variationen* op. 132 (vgl. Kapitel III.4.4). Regers Vorliebe für Variationszyklen hat sicherlich ihre Begründung nicht zuletzt darin, dass sie ihm Gelegenheit geben, seine Vielseitigkeit kaleidoskopartig unter Beweis zu stellen: „In den *Hiller-Variationen* lebt noch der ganze, echte, vollkommene Reger mit dem ungeminderten königlichen Reichtum seiner Phantasie. Er wahrt nicht gewissenhaft den Bau des Themas, [...] er phantasiert frei über das Thema und dessen Teile. So kann er uns durch Stimmungsgegensätze führen, von denen schulgerechte Variation nichts weiß [...]: alle Typen, Stimmungen und Kontraste seiner Tonsprache haben darin Platz gefunden.“³

VARIATIONEN

Hinsichtlich der Gruppierung der Variationen ergibt sich in den *Hiller-Variationen* kein eindeutiges Bild. Die Tonartenfolge lässt ein auf Symmetrie angelegtes Konzept vermuten, während die Tempoentwicklungen auf eine Drei- bzw. Vierteiligkeit hindeuten;⁴ dagegen ist aus der Abfolge der angewandten Variationstechniken kaum ein Muster abzuleiten.⁵ Christoph Wunsch kommt zu folgender Einschätzung: „Vermutet man auch bei den *Hiller-Variationen* op. 100 zunächst ein mehrteiliges Konzept, so ist jedoch eine eindeutige Binnengliederung nur schwer erkennbar, da die Vorgänge auf verschiedenen Ebenen sich gegenseitig überlagern [...] Da sich von Variation zu Variation alle äußeren Merkmale ändern, geht es Reger offenbar um die gegenseitige Abgrenzung der einzelnen Stücke [...] Der ständige Kontrast auf mehreren Ebenen ist ihr äußeres Charakteristikum.“⁶ Unabhängig von den Unklarheiten hinsichtlich der formalen Gesamtanlage der Variationen scheint aber eindeutig, dass die Gruppe der eröffnenden Variationen mit der vierten ihren Abschluss findet.⁷

Eine gewisse Vielfalt in Ausdruck und Satzweise vermittelt dabei schon die erste Variation. Sie beginnt graziös mit dem in Terz- und Sextparallelen von Flöten und erster Oboe in

³ *Berrsche*, S. 402.

⁴ Siehe hierzu Susanne Shigihara, *Symphonische Metamorphosen – Zu den Dimensionen des Tonsatzes in Regers Hiller-Variationen*, in *Probleme der symphonischen Tradition*, S. 441.

⁵ Vgl. Christoph Wunsch, *Technik und Form in den Variationsreihen von Max Reger*, Stuttgart 2002 (= *Schriftenreihe des MRI*, Bd. 16), Anhang II (S. 268).

⁶ Ebda., S. 198. Demgegenüber legt Susanne Shigihara ihrer Betrachtung der Variationsfolge (inklusive Fuge) das Modell einer Sonatenfolge zugrunde (a. a. O., S. 441).

⁷ Dafür spricht die Wiederaufnahme des Themas in der vierten Variation als Zitat und außerdem, dass es sich bei dieser Variation um die erste handelt, die keinen Ritardando-Schluss aufweist, sondern in eine in den orchestralen Mitteln gesteigerte Reprise mit finalartiger Wirkung mündet. Sie ist außerdem für die zyklische Integrität des Gesamtwerks von Bedeutung, da Reger ihr Hauptmotiv in der Fuge an zentralen Stellen wieder aufnimmt (s. u.).

hoher Lage vorgetragenen Beginn des Themas (ohne Vorhalt im zweiten Takt); die Oberstimme ist durch Flageoletts der Harfe aufgehellert und als führende Stimme kenntlich gemacht. Die ersten Violinen stellen dem Thema eine Skala entgegen.⁸ Das mit eingestreuten Themenzitate kombinierte Laufwerk bildet den roten Faden dieser Variation. Einzelne Instrumentengruppen lösen sich kleinteilig ab; die sukzessive eingeführten Blechbläser stützen die rasche Steigerung zum dynamischen Höhepunkt in Takt 20, wo das Orchester erstmals im Tutti auftritt – markiert von Pauke und Harfe – und die Trompeten (mit erster Posaune, dann erster Oboe) immerhin sechs zusammenhängende Thementakte zitieren. Der für einen Moment konzentriertere Satz zerfasert wieder, die Dynamik flacht ab, die Blechbläser steigen nacheinander wieder aus, während die Harfe erneut Flageoletts aufnimmt und die Streicher sordiniert werden (Kontrabässe und Celli jeweils nur die Hälfte); der *pp*-Schluss gehört den gezupften Streichern mit nachschlagenden Harfenflageoletts. Auf engem Raum – der Satz hat nur 38 Takte – sind extreme dynamische und klangliche Umschwünge fließend realisiert.

Breit ausgesungen und in einen einheitlichen Tonfall getaucht ist dagegen die zweite Variation. Ihren pastoralen Charakter bedingen die in rhythmischer Versetzung übereinanderliegenden Bordunquinten des vierten Horns und der Fagotte (die außerdem durch eine Pendelbewegung der unteren Celli verbunden sind) sowie das fließende Thema der Oboen mit integrierter Klarinette – also insgesamt zu Beginn ein Vorherrschen der Rohrblattinstrumente. Hinzu treten Flageoletts der Harfe, die Bekräftigung des Borduns durch gezupfte Kontrabässe und Imitationen der Oberstimme in erster Flöte und Harfe. Eine zarte, idyllische Stimmung ist damit vorgegeben; die serenadenhafte Stimmung der Einleitung unterstreichen außerdem ornamentale Nebenstimmen. Ab Takt 27 ist das Hiller'sche Thema eingepasst – Streicher, Oboen und Hörner kommen für die Themenführung fortan bevorzugt in Betracht – die Linienführung erhält durch Oktavführungen und Klanglagenspiel (T. 27 Oberstimme *sul A*) Wärme und Ausdruck (trotz *grazioso*). Außerdem sind die ersten Celli als Unteroktave der Oberstimme oder als deren profilierte Gegenstimme in ähnlicher Lage wie die Bratschen geführt (und übersteigen diese auch; vgl. besonders Takt 59ff.) und die Streicher sowieso ab der Mitte des Satzes sordiniert. Typisch für die Abstufung der Holzbläser untereinander sind die sich ablösenden Zusammenstellungen in Takt 67–72; interessant ist ebenso die Fortführung des Hörnersatzes⁹ in geteilten Bratschen und Celli vor dem letzten Themeneinsatz.

Einen Gegensatz hierzu bildet die dritte Variation. Sie zeigt einen klar geschichteten Satz, der vornehmlich von Streichern und im Wechsel auch von Holzbläsern getragen wird

⁸ Ähnliche Konstellationen finden sich im zweiten Satz der *Serenade*; vgl. Kapitel III.2.3.

und beginnt schwungvoll. Doch schon im Austrudeln der ersten Phrase zeigt sich, dass diese Variation auf der Schwelle zwischen einem vorwärts drängenden musikantischen und einem eher humoresken Habitus steht. Zunächst gewinnt die energische Haltung die Oberhand, indem die Hörner *marcato* und führend einsetzen (T. 22), dann die Außenstimmen unirhythmisch jedoch in Gegenbewegung laufen (Violinen, Flöten und Klarinetten versus Celli, Kontrabässe und viertes Horn), sich zugleich Oboen und Bratschen zu einer dritten Stimme verbinden und die mittleren Hörner komplementär zu den Außenstimmen den Satz in Bewegung versetzen (Takt 24f.); in Takt 27 schließlich setzen erste Trompete und Tenorposaune mit einem ausgiebigen Themenzitat ein. Zwar wird der Satz in den Holzbläsern vorübergehend punktueller; dennoch pflegt Reger hier über eine weite Strecke die große Geste und konzentriert dann die Stimmen deutlich (Takt 42ff.) durch die Unisonoführung der Streicher (ohne Kontrabässe) bzw. der hohen Holzbläser. Die groß angelegte Steigerung trudelt in einem breiten Decrescendo aus (Takt 49–59: *ffz* > *ppp*) Ein pittoresker Einsatz der Klarinetten in Terzen (Takt 59ff.) führt in den ruhigen Schlussteil.

Als burschikosen Scherzosatz präsentiert Reger die vierte Variation. Zu einem signalartigen Motiv der Hörner, das unmittelbar in hohen Streichern und dann wiederum den Hörnern abgewandelt ist – und übrigens in der Fuge wiederkehren wird –, „rumpeln“ Kontrabässe und Celli mit Fagotten und Kontrafagott das Thema im Bass (zeitweise unterstützt von viertem bzw. zweitem Horn). Das übrige Orchester nimmt als Begleitung der Bässe den schwungvollen daktylischen Puls des Hornmotivs auf. Übermütige Schleifer der Streicher und äffende Imitationen zeugen von Übermut und derbem Humor ebenso wie „lautstarke Sequenzen [...], die [Reg]er ohne humoristischen Hintersinn nicht schreiben würde“.¹⁰ Besonders eindrücklich ist eine von Takt 30 bis 52 penetrant hervorstechende Sekundreibung in Hörnern und Klarinetten bzw. Trompeten (mit Horn 3), Flöten und Oboen. Reger pflegt bewusst klare, fast grobe Farben, lässt hohe gegen tiefe Register gehen oder fasst die Streicher (inklusive der schwerfälligen Kontrabässe)¹¹ unisono zusammen – in Takt 46ff. sogar im Fortissimo mit Posaunen sowie zweiter Trompete, Basstuba und Kontrafagott, was einen dröhnenden und gegenüber dem von Reger sonst gepflegten Wohlklang durchaus grotesken Eindruck hervor-

⁹ Hörner 1 bis 3 mit Fagott 2 als Unterstimme, was bei Reger eher die Ausnahme ist.

¹⁰ Susanne Popp, „*Sein Ernst ist schon bizarr genug.*“ *Regers musikalischer Humor*, in *Regers-Studien 6*, S. 116.

¹¹ Vgl. *Sinfonietta*, Satz 2.

ruft.¹² Verglichen mit dem zweiten Satz der *Sinfonietta*, den Reger selbst als „Bauernstampfte[n]“ mit viel derbem „unhöflichem“ Humor¹³ bezeichnet hatte, setzt er in der vierten Variation der *Hiller-Variationen* die Blechbläser sogar unbekümmerter ein. So treten sie bei der Reprise in Takt 85f. als vollständige Gruppe und klanglich ungedeckt zu der durch Bassposaune und Basstuba verstärkten Unterstimme – Trompeten und Posaunen waren außerdem zuvor der deutlichen Farbgebung wegen für etliche Takte ausgespart.

Die anschließende fünfte Variation gemahnt dagegen an die heitere und verträumte Klangwelt des ersten Satzes der *Serenade*. Die zum Einsatz kommende Besetzung ist ganz ähnlich: Die Streicher sind in einen offenen und einen sordinierten Chor getrennt,¹⁴ Trompeten und Posaunen schweigen durchgehend, auch das Kontrafagott weitgehend.¹⁵ Die siebte Variation, eine Tarantella, zeigt zu Beginn eine lichte, in Gruppen gegliederte Partitur, die sich zwar im Laufe des Satzes verdichtet, an klaren Funktionszuweisungen aber festhält. Streicher und verschiedene Zusammenstellungen von Bläsern sind als Farben gegeneinander abgesetzt; insbesondere Oboen, Klarinetten und die Hörner treten unter diesen hervor, an einer Stelle aber auch die Posaunen in dreistimmigem Satz, was die Emanzipation der Blechbläser in diesem Werk unterstreicht. Dies bestätigen auch die Takte 132ff.: Während der Achtelfluss der Tarantella in den Streichern weiterläuft (markiert vom Puls des vierten Horns), übernimmt die Blechbläsergruppe (ohne Tuba) die Harmoniemusik zur Hauptstimme der Hörner – doch im *Pianissimo* und folglich der Farbe, nicht der Stärke wegen.

Die zehnte Variation, ein „stürmisches, düsteres, leidenschaftlich erregtes Stück, mit einigen zarteren Momenten“,¹⁶ wäre auch ein geeignetes Finale. Die häufig unisono oder in Oktaven gehenden Violinen – gelegentlich auch mit Bratschen und überdies schließlich mit den Celli – führen über weite Strecken und ergehen sich in wildem Laufwerk; der Satz ist auf klare Stimmführungen konzentriert, denen sich die Instrumente sukzessive zu wuchtigen

¹² Dieser ist auch bedingt durch das deklamierte Intervall *f-cis* gegen die feststehende Sekunde *a/g*. Man vergleiche zu dieser Stelle übrigens die Wirkung der Posaunen in den Takten 3 und 4 des *Bacchanal* aus Opus 128.

Einen rauen Klangeindruck bewirkt auch die Schichtung der Holzbläser in Takt 56f. – Fagotte (*es¹*) über den Oboen, die am hart klingenden unteren Rand ihres Ambitus agieren (*h*), und den Klarinetten (*fis*). Bei den Streichern ist parallel zu den Fagotten wegen der Intensität des Klanges die erste Violine auf der *g*-Saite gefordert (*ff > p*).

¹³ Brief Regers an Felix Mottl, 10. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 262.

¹⁴ Sie sind hier in der Partitur aber nicht wie in der *Serenade G-dur* in zwei Chöre unterschieden, wie sie freilich realiter auch nicht räumlich separiert sein können.

¹⁵ Ihm ist nur eine einzige Stelle zugewiesen, an der es den Kontrabass als Unteroktave der Hörner (mit Fagott) ersetzt. Der einzige Unterschied zur Besetzung der *Serenade* besteht in der Verfügbarkeit eines Hörnerquartetts, das sich dem Gesamteindruck aber problemlos einfügt.

¹⁶ Hugo Leichtentritt, *Max Reger. Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller Op. 100*, Leipzig 1908 (= *Breitkopf & Härtels Musikführer*, Nr. 631), S. 11.

Tuttiwirkungen anschließen. In den letzten sechs Takten donnert die Pauke, die bis dahin außer in der vierten Variation sehr zurückhaltend eingesetzt war, auf den Schluss hin (*pp* < *ff*, das übrige Orchester hat zu diesem Zeitpunkt *sempre fff* bereits erreicht). Etwas ausgiebiger als in der achten Variation hebt sich der Konzertmeister zu Beginn der elften Variation aus dem (sordinierten) Tutti der Streicher heraus, das in diesem Satz mal gedämpft ist, mal durch Klanglagenspiel (Takt 13ff. erste Violinen *sul G* bis *cis*²) eine gesteigerte Expressivität erreicht. Der von ♩ = 66 über ♩ = 58 retardierende Schluss des Satzes – und damit der Variationsfolge – zeigt einen die Einzelfarben im Pianissimo durch Figurationen, Dämpfungen und Streicherteilungen sowie Oktavzüge (bis in die höchste Lage: Violine 1a bis *e*⁴, Violine 2a bis *fis*³) auflösenden, auf „Verklärung“ zielenden Orchestersatz.

FUGE

Noch vor dem ersten Kompositionsansatz ließ Reger seinen Freund und Ratgeber Karl Straube wissen, er wolle am Ende der *Hiller-Variationen* versuchen, „das Problem der Orchesterfuge (als Schluß einer Variationsreihe) zu lösen! Natürlich muß diese Fuge in anbetacht des Rokokothemas das Zierlichste werden, was sich nur denken läßt!“¹⁷ Freilich liegen zwischen dieser Absichtserklärung und der tatsächlichen Ausführung zwei volle Jahre; dennoch lässt sich das Zitat auf die schließlich komponierte Fuge anwenden, da Reger interessante Punkte anspricht, die hier eine Rolle spielen. Da ist zunächst das „Problem der Orchesterfuge“ als Finale, als das man die Frage des plastischen Herausstellens der Themeneinsätze bei zugleich sinnvoller Beschäftigung des gesamten Orchesterapparates und sukzessiver Steigerung der Mittel verstehen kann – denn alle Reger’schen Schlussfugen sind als monumentale Steigerungsfugen angelegt. Außerdem intendiert Reger einen graziösen Tonfall als Brückenschlag zum Thema, der gleichwohl mit dem Steigerungsgedanken in Konflikt geraten könnte. Drittens stellt sich die Frage der zyklischen Integration der Fuge, einer organischen Verbindung auch mit dem Variationsteil des Werkes.

Reger wählt für die Fuge ein sehr ausführliches erstes Thema, das aus mehreren gut unterscheid- und isolierbaren Motiven zusammengesetzt ist, die dann sowohl für die Gestaltung der Kontrapunkte wie ganzer Zwischenspiele zur Verfügung stehen. Den intendierten „zierlichen“ Charakter der Fuge unterstützen die von Staccati geprägte Artikulation sowie die *grazioso*-Anweisung, die das Thema bei seinen ersten vier Einsätzen in den Streichern prägen. Bemerkenswert ist, dass sowohl das erste als auch das zweite Thema nur von den Strei-

¹⁷ Brief Regers an Karl Straube, 20. 7. 1905, *Straube-Briefe*, S. 92.

chern und Oboen (sowie Fagotten *colla parte* mit den Celli) durchgeführt werden.¹⁸ Dies bedeutet für den Bassbereich zwar nicht zwangsläufig – aber in der vorliegenden Partitur *de facto* –, dass Celli und Kontrabässe über weite Strecken parallel gehen, da die Fagotte nicht die Rolle des eigentlichen 8'-Registers übernehmen.¹⁹ Dagegen vertreten Flöten, Klarinetten und Hörner zwar mitunter profilierte eigenständige Stimmen – auch schon im ersten Durchführungsteil –, bleiben jedoch auf Nebenstimmen beschränkt (Trompeten und Posaunen treten ohnehin erst in der zweiten Hälfte der Fuge bzw. im Schlussteil hinzu). Zwar häufen sich im Verlauf des ersten Fugenteils Scheineinsätze des Themas in allen Stimmen, doch behält Reger die Scheidung zwischen Streichern und Doppelrohrblättern einerseits und dem Rest des Orchesters andererseits für echte Einsätze bis zu den abschließenden Themenkombinationen bei; man mag auch hierin einen gewissen Historismus „in anbetracht des Rokokothemas“ (s. o.) erkennen.

Die 178 Takte umfassende Doppelfuge ist in vier Teile gegliedert, wobei der erste Fugenteil – *Allegro moderato (ma con spirito)* – mit 129 Takten den weitaus größten Raum beansprucht. In sich abgeschlossen ist im ersten Fugenteil nur die erste Durchführung; vielmehr geben die weiteren Themeneinsätze jeweils Anstoß zu einzelnen Steigerungen, die ihren Höhepunkt in Takt 103 in einem Zwischenspiel finden, das aus einem nicht zu Ende geführten, gemeinsamen Fugeneinsatz aller verfügbaren Bassinstrumente (Takt 86) entspringt. Auf ein diese Dramaturgie unterstützendes allmähliches *Stringendo*, wie etwa in den Fugen der großen Orgelwerke, verzichtet Reger jedoch – wohl mit Rücksicht auf „den schwerfälligeren Orchesterapparat“, wie Wunsch vermutet.²⁰ Im Verlauf der etlichen Steigerungswellen des ersten Fugenteils verändert sich allmählich die Physiognomie des Themas selbst; auch im Thema selbst bringt Reger so den gezierten Gestus des Beginns mit dem überlagernden Ziel einer monumentalen Gesamtwirkung in Einklang:

¹⁸ In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Instrumentierung der *Hiller-Variationen* von der der *Beethoven-Variationen*, wo acht Jahre später Flöten, Klarinetten und Fagotte gleichberechtigt an den Themendurchführungen beteiligt sind. Die Instrumentierung der *Suite im alten Stil* (1916) trennt die Funktion der Instrumente ihrem Sujet gemäß dagegen noch wesentlich strikter (die dort bis in die Mitte des Satzes ausgesparte Klarinette bekommt im eingeschobenen *Meno mosso*-Teil stattdessen eine echte Solopartie).

¹⁹ Dagegen ist wenigstens das erste Fagott ungewöhnlich oft als Instrument der Mittellage anzutreffen.

²⁰ Wunsch, wie Anm. 5, S. 221.

Violine 1
Takt 1ff. *sf ppp molto grazioso* *sempre ppp*

Oboe 1/2
Takt 30ff. *f* *mf* *grazioso e ben marcato* *mf*

Violine 1 (8^{va}), Viola
Takt 57ff. *ff* *sempre ben marcato il tema* *sempre ff e ben marcato*

Vc, Fg, Kb, Kfg
Takt 86ff. *ben marcato* *sempre f e poco a poco crescendo*

Sukzessive wird der Orchesterklang fülliger, indem sich zunächst zwischen die Staccati einzelne Bindungen mischen, um dann immer mehr zu legato-Spiel überzugehen. Füll- und Ornament-, dann kontrapunktierende Stimmen treten in zunehmend klangstarken Bläsern hinzu (Flöte 1, Klarinetten, Horn 1, Hörner, Kontrafagott). Dabei besteht gerade zu Beginn eine deutliche klangliche Trennung der als Hauptstimmen eingeführten Streicher von den hinzutretenden, sekundären Holzbläsern (unter diesen nehmen wiederum die Klarinetten eine auffallende Sonderstellung ein). Auf diese Weise versöhnt Reger die Fugenform mit seiner Vorstellung von einer klangvollen und lebendigen Orchesterbehandlung. Im Verlauf der Fuge baut er Stück für Stück die zu Gebote stehenden Mittel aus.

Das Ende des ersten Fugenteils läutet Reger in den Takten 117/118 mit einem doppelten Zitat des Fanfarenmotivs der vierten Variation ein, das er im Weiteren auch zur Kontrapunktierung verwendet. Es ist dies eine Situation von starker bildlicher Qualität, denn die vorhergehende Oboenstelle brachte das Thema nicht korrekt zu Ende, sondern lief in Sequenzen in den Holzbläsern aus – als ob das Orchester den Faden verloren hätte. Hier schalten sich die Streicher ein und zitieren *ppp* und sehr zart, quasi flüsternd, den Beginn der vierten Variation (Takt 117): Die Hälfte der Celli und Kontrabässe zupft den Cantus firmus und ebenfalls die Hälfte der Violinen und Violen übernimmt die Hörnerfanfaren *arco*. Die Hörner greifen diesen neuen Gedanken im Forte auf, der also die letzte Durchführung des ersten Themas zu einem energischen Ende treibt.

In Takt 130 folgt ein *Meno mosso*-Abschnitt, der die erste Durchführung des zweiten Themas umfasst. Er kontrastiert zunächst dem ersten Fugenteil durch einen reinen Holzblä-

sersatz im Pianissimo (mit Harfenflageoletts) und anschließendem Klanglagenspiel der Streicher. Im Verlauf einer erneuten Steigerung treten die Trompeten mit dem Fanfarenmotiv hinzu; nach der Rückkehr in das erste Tempo ist in Takt 154 eine Themenkombination noch ohne Cantus firmus erreicht, bevor im abschließenden *Largo*-Teil das ganze Orchester auf den Plan tritt und alle Themen vereinigt sind (Takte 171–178). Durch den Rückgriff auf die vierte Variation und schließlich durch die Kombination der Fugenthemen mit diesem charakteristischen Motto und mit dem Themenkopf des Cantus firmus bekräftigt Reger die Zusammengehörigkeit von Fuge und Variationsteil.

In Takt 171 setzt die beeindruckende Schlussapotheose durch die Vereinigung des Hiller-Themas mit beiden Fugenthemen und den inzwischen etablierten Fanfaren an. Den augmentierten Themenkopf (des Cantus firmus) intonieren die Posaunen im Oktavabstand; das erste Fugenthema erklingt dazu in den Streichern und hohen Holzbläsern, die jeweils in ihren stärksten Lagen geführt sind. Das zweite Thema (Trompete 1) und die Fanfaren sind den höheren Blechbläsern anvertraut. Für den Orgelpunkt der Bässe ist die Tonart ideal gewählt, insofern sie mit H_2 ihren äußersten Ambitus erreichen; nicht nur die Posaunen, sondern auch die Pauke blieb 170 Takte lang für diese Schlusswirkung reserviert und crescendiert nun auf den Schluss zu. Nicht nur, aber ganz deutlich auch an diesem Beispiel lässt sich erkennen, dass die *Hiller-Variationen*, wie Reger einmal geäußert hat, „ein ursprünglich nur für Orchester gedachtes Werk“ sind.²¹ Reger verschmäht eine effektvolle Instrumentation keineswegs und hat in der Behandlung der Instrumente eine nun nicht mehr zu bestreitende Meisterschaft erreicht: „Eine tönende Apotheose der Musik an sich ist Max Regers gewaltiges opus 100“²² urteilte der Reger nicht immer wohl gesonnene Kritiker Arthur Smolian am 25. Oktober 1907 in der *Leipziger Zeitung*.

²¹ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 7. 5. 1908, *Lauterbach & Kuhn-Briefe* 2, S. 335.

²² Arthur Smolian, *Leipziger Zeitung*, 25. 10. 1907, *Schreiber* 3, S. 189.

III.3.2 SYMPHONISCHER PROLOG ZU EINER TRAGÖDIE OP. 108

Er sei „kein Feind Wagners“, sträube sich aber, „die Wagnerschen, Berliozschen, Straußschen Prinzipien in die reine Instrumentalmusik aufzunehmen“ grenzte sich Reger als Riemanns Student vom „Lager der ‚Wilden‘“ und Richard Strauss ab.²³ Was in der Oper an lautmalerischen Spieltechniken und sujetgebundenen Besetzungen erlaubt und notwendig ist, wäre demnach in der Orchester- und Kammermusik ein Stilbruch. Noch 1907 bekräftigte er: „Ich bin absolut *kein* Feind der symphonischen Dichtung, [...] masse mir aber das Recht zu, ‚nach meiner Facon selig werden zu dürfen‘!“²⁴ 1909 hingegen ist zu lesen: „Die X. Symphonie von Beethoven ist die Faustsymphonie von Liszt! Dies bezeugt M. Reger.“²⁵ Dazwischen liegt der im Sommer und Herbst 1908 entstandene *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108. Allein der Titel darf als Hinwendung zum Lager der Neudeutschen verstanden werden, hatte doch Max von Schillings, dem Reger während seiner Münchner Zeit in herzlicher Abneigung verbunden war, im Jahr 1900 einen *Symphonischen Prolog zu Sophokles' König Ödipus* als Opus 11 vorgelegt. Zwar geht der endgültige Titel des Reger'schen *Prologs* auch auf Karl Straubes Beratung zurück, nicht lange zuvor aber beschrieb Reger sein Werk gegenüber dem Verleger Henri Hinrichsen als „eine Ouvertüre ganz großen symphonischen Stils für großes Orchester! Umfang: ungefähr wie eine R. Strauß'sche symphonische Dichtung; ich werde dieses neueste ‚Kindlein‘ ‚eine dramatische Ouvertüre‘ taufen“²⁶ was die neue inhaltliche Ausrichtung bestätigt.²⁷

Die Opera 90, 95 und 100 zeigen einen starken musikantischen Impetus, ein Musizieren auf den ersten Blick um des Musizierens willen, das sich in der Fülle der eingebrachten motivischen Gedanken, dem Fortspinnen von Motiven sowie der verästelten Satzweise mit vielerlei kontrapunktischen Kunststücken und zahlreichen Binnenbezügen ausdrückt. Dass

²³ Brief Regers an Adalbert Lindner, 6. 4. 1894, *Der junge Reger*, S. 185.

²⁴ Max Reger, *Offener Brief*, in *Die Musik*, 7. Jg. (1907), Heft 1, S. 12.

²⁵ Postkarte Regers an Karl Straube, 22. 10. 1909, *Straube-Briefe*, S. 184.

²⁶ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 29. 9. 1908, *Peters-Briefe*, S. 249f.

²⁷ Antonius Bittmann sieht auch inhaltliche und gestalterische Verbindungslinien konkret zu Strauss' *Tod und Verklärung* op. 24, ein Werk, das Reger besonders geschätzt hat (vgl. *Imagining Tod und Verklärung: Some Thoughts on the „Mystery“ of Reger's Symphonischer Prolog zu einer Tragödie, Op. 108*, in *Reger-Studien* 7, S. 371–390). Siehe außerdem Stefanie Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess von Max Regers Symphonischem Prolog zu einer Tragödie op. 108*, in S. Popp/J. Schaarwäch-

Musik nach Regers Anschauung gleichwohl stets Ausdruck „ungeahnter, seelischer Stimmungen“ ist, ist in Kapitel II.1 erläutert. Im *Symphonischen Prolog* aber liegen diese „Stimmungen“ explizit zutage und dadurch unterscheidet er sich von allen vorangegangenen Orchesterwerken. Der Idee des Tragischen an sich, die der Titel benennt, stellt Reger ein in choralhafte Klänge getauchtes Erlösungsversprechen zur Seite: „per aspera ad astra“, so ließen sich viele Reger'sche Entwicklungsgedanken charakterisieren. Instrumentaltechnisch verlässt der Prolog deshalb die Linie der vorangehenden Orchestersätze und knüpft an die Chorsymphonik der Opera 71 (*Gesang der Verklärten*) und 106 (*Der 100. Psalm*) an, in denen dramatischere Prämissen immerhin statthaft sind; der *Symphonische Prolog* atmet somit auch klanglich den Geist von sujetgebundener Musik. Freund wie Feind musste diese überraschende Wendung irritieren, nachdem die *Sinfonietta* wenige Jahre zuvor noch in offener Gegnerschaft zur Münchner Schule und den Neudeutschen konzipiert und nach außen vertreten worden war mit dem Ziel, zu belegen, „daß ich in so schroffem Gegensatz zum sozusagen gesamten modernen Schaffen der Herren Schillings, Boehe, F. vom Rath etc. etc. stehe; denn der Zusammenbruch dieser an u. für sich unmusikalischen Richtung, die das Kennwort ‚Musik als Ausdruck‘ trägt, wird eines Tages u. zwar sehr balde erfolgen!“²⁸

Den überraschenden Umschwung im *Prolog* spiegelt schon dessen Besetzung wider: Dreifache Holzbläser durch die Erweiterung um kleine Flöte (im Wechsel mit dritter Flöte), Englischhorn, Bassklarinette und Kontrafagott, ebenfalls dreifache Trompeten und entsprechend sechs Hörner, Posaunen mit Tuba wie üblich, im Schlagwerk zusätzlich zu den Pauken große Trommel und Becken bedeuten einen nach Regers Maßstäben gewaltigen und um einige auffällige Einzelinstrumente erweiterten Apparat. Die Anmerkung am Ende der Partitur, die Dirigenten sollten „die Klangstärke des Bleches je nach der Stärke der Streicherbesetzung“ anpassen, lässt sich leicht umkehren in die Forderung nach einem entsprechend großen Streicherapparat.

Außerdem ändert Reger die Satzweise beinahe radikal: Die Linienführung wird breiter und klarer durch stabilere, weniger punktuell zusammentretende Instrumentenverbindungen; zugleich wird der Satz deutlich homophoner, ist in den Hauptstimmen sogar häufig homorhythmisch und nur durch einige mehr oder weniger akzidentielle Nebenstimmen oder tremolierende Streicher belebt. Vor allem aber konzentriert sich Reger auf überschaubares motivisches Material, das zu einem nicht geringen Teil in direkter oder indirekter Verbindung mit

ter (Hrsg.), *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, Stuttgart 2010 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 21), S. 102–108.
Brief Regers an Karl Straube, 21. 4. 1904, *Straube-Briefe*, S. 51f.

der Einleitung steht. Die neue sinfonische Klarheit der Linien manifestiert sich bisweilen in ausführlichen, sogar unbegleiteten Unisonoführungen und einem häufigen Verzicht auf Klangmischungen. Besonders profitiert davon das ohnehin stark vertretene Blech. Quantitativ haben die Blechbläser einiges mehr zu tun also noch in Opus 100, vor allem jedoch ist ihre Stellung nun eine ganz andere – sie sind freier; jedenfalls gilt dies für die Hörner. In den Takten 148–150 beispielsweise gehen die sechs Hörner unisono, die Violinen verbinden sich mit den Flöten und Klarinetten, den Bratschen stehen Englischhorn, Bassklarinette und zwei Trompeten zur Seite, im Bass vereinigen sich wie gewohnt Celli, Fagotte, Kontrabässe und Kontrafagott. Es ist dies geradezu eine Umkehrung der sonst üblichen Verhältnisse, denn während sonst die Hörner den Klang amalgamieren und die Orchestergruppen umgreifen, sind sie hier als Solofarbe freigestellt und entfalten eine aufrüttelnde Kraft, während alle anderen Stimmführungen auf objektivierende Mischklänge angelegt sind.

Abrupte Wechsel zwischen Entwicklung und Stillstand bestimmen die Binnenstruktur des *Symphonischen Prologs*. In dieser Perspektive sei, so folgert Hermann Danuser, die Rückführung vor der Reprise der „Höhepunkt des Werkes“, da „hier Regers ausgeprägter Hang zu einer harmonisch gestützten Polyphonie, der [...] die Komposition anderer, gegensätzlicher Satztypen einschränkt, außer Kraft gesetzt ist. Hier [...] erreicht die Musik eine Freiheit der Tonsprache, die in dieser Qualität bei Reger selten ist.“²⁹ Drei Elemente stehen einander gegenüber: Einer unbegleiteten rezitativischen Partie der Streicher (unisono), die den Gestus des ersten Hauptsatzes aufnimmt (vgl. Streicher, Takt 35f.), kontrastieren in homophonem Satz abwechselnd die Blechbläser mit einer Variante des Kopfmotivs der Einleitung (vgl. Hörner, Takt 9f.) und die Holzbläser mit einem auffälligen, chromatisch gerückten Akkordwechsel vom Beginn der Durchführung (vgl. gedämpfte Hörner, Takt 183f.); formal ist von Interesse, dass so die vorangegangenen Teile – Einleitung, Exposition und Durchführung – unvermittelt aufeinander treffen und in Beziehung gebracht sind. Instrumentatorisch besonders ist hier die sehr klare Scheidung der Orchestergruppen in Streicher, Holzbläser und Blech. Dass dabei Fagotte und Klarinetten (inklusive Bassklarinette) die Streicher gegenüber den Blechbläsern unterstützen, tut dem klanglichen Wechsel keinen Abbruch, zumal sie versetzt hinzustoßen (die Fagotte zuerst);³⁰ dem Blech sind dagegen die Schlaginstrumente

²⁹ Hermann Danuser, *Max Regers Symphonischer Prolog zu einer Tragödie im Kontext der Weltanschauungsmusik der Moderne*, in *Symphonische Tradition*, S. 406f.; zur formalen Gliederung siehe ebda., S. 401.

³⁰ Im Gegenzug markieren die Streicher mit *pizzicato*-Akkorden den Akkordwechsel der Hölzer; überdies hält sich das hart ansprechende Kontrafagott von den Holzbläsern fern und gesellt sich zum Blech.

beigegeben, wobei die große Trommel grundiert und die Pauken mit einem nachschlagenden Motiv kommentieren.³¹

Eine geradezu lautmalerische Rolle kommt den Hörnern häufig zu, indem sie, um religiöse Heilserwartungen zu evozieren, den Klang einer Orgel imitieren und in homophonem Satz gänzlich unbegleitet (allenfalls einige Celli gehen *colla parte*) auftreten. Solche Stellen sind dann nicht selten gedämpft, was die Jenseitigkeit oder jedenfalls Ferne der Erlösung versinnbildlicht; durch nachschlagende, pochende Paukenschläge – ein *Memento-mori* – führt Reger überdies die Brüchigkeit dieser Hoffnung vor Augen. An anderen Stellen vermitteln gedämpfte Hörner- (oder Trompeten-) Klänge ein banges Gefühl.³² Zu beiden Zwecken macht Reger also ausgiebigen Gebrauch von Dämpfungen im Blechbläserbereich (d. h. weit überwiegend bei den Hörnern). Diese Sordinierungen stehen in scharfem Kontrast zum Gebrauch in den vorangehenden Orchesterwerken: In Opus 100 ist lediglich ein Akkord aus gestopften Tönen gebildet, in Opus 90 überbrücken drei gestopfte Töne als instrumentaler Rest den Wechsel zwischen Streichern und Holzbläsern.³³ Den Dämpfungen steht andererseits die bisweilen relativ hohe Führung der Trompeten und auch der Hörner gegenüber: Die beiden ersten Trompeten nutzen die volle zweite Oktave (bis c^3 bzw. b^2); erstes und drittes Horn sind häufig bis c^2 geführt, stellenweise auch bis des^2 und sogar d^2 ; auch die erste Posaune erreicht gelegentlich c^2 . Diese Forderungen sind an sich nicht ungewöhnlich, doch geht eine Aufhellung des Klanges damit doch einher. In die gleiche Richtung zielt der Einsatz der kleinen Flöte.

Auch die Klarinetten sind Nutznießer der zurückgedrängten Mischklänge und der gesteigerten Dynamik und stehen ebenbürtig neben den Oboen. Nicht selten agieren sie ihrer Durchsetzungsfähigkeit wegen oberhalb der Oboen und prägen damit den Orchesterklang stärker; nach wie vor tragen sie etwas zurückhaltender solistische Partien vor.³⁴ Im Tutti kommt ihnen besonders die Unterstützung der Bassklarinetten zugute, die eben nicht auf Bassfunktionen beschränkt ist, sondern sehr häufig die Mittellage sucht und sich dort umso charakteristischer exponieren kann. Als Soloinstrument für Reger aber von größtem Nutzen ist das Englischhorn. Zu Regers Zeit war es sicherlich unmöglich, dieses Instrument einzusetzen,

³¹ Übrigens sind die Pauken in Opus 108 stärker mit instrumententypischer Motivatik als Signalinstrument eingesetzt als bisher; auch das vielleicht eine Hinwendung zum „Lager der ‚Wilden‘“.

³² Vgl. etwa den ersten Abschnitt der Durchführung.

³³ Dritter Satz, Takt 45f., Horn 1.

Nur wenig mehr bietet diesbezüglich die *Serenade*: Satz 1, Takte 17f. (Haltetone in Horn 1) und 84f. (je ein Ton in beiden Hörnern); Satz 2, Takt 85–88 als Unteroktave der Solo-Oboe; Satz 4, Takt 297f. zwei Töne im ersten Horn.

³⁴ Wenige solistische Einsätze hat in Opus 108 sogar das Fagott.

ohne an Wagners *Tristan und Isolde* zu erinnern, und Reger wird diese Konnotation im Rahmen einer „dramatischen Ouvertüre“ generell nicht unpassend gewesen sein. Im *Prolog* aber ist eine andere Assoziation mindestens ebenso wichtig: Im Seitensatz der Exposition setzt Reger mit einem Dialog zwischen Oboe und Englischhorn, der von tremolierenden Geigen unterlegt ist, im Pianissimo neu an (Takt 123ff.). Diese Konstellation ist fast identisch mit derjenigen am Beginn der *Scène aux Champs* in Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*.³⁵ Bei Berlioz bleibt am Ende des Satzes der Ruf des Englischhorns unbeantwortet (wodurch dort die drohende Einsamkeit illustriert ist). Auch dies hat seine Entsprechung in Regers Prolog, denn auch dort erhält das Englischhorn in der Durchführung zweimal keine Antwort (Takte 207f. und 245f.).

Die Streicher sind – zumal gemessen an der Größe des Apparates – selten und wenn überhaupt, dann meist nur zweifach geteilt. Häufig ist allerdings eine Teilung in tremolierende und breit streichende Spieler bei gleicher Linienführung, womit eindringliche Sanglichkeit und ein nervöses Vibrieren des Tons verbunden sind. Auch das Streichertremolo gehört zu den Techniken, die Reger in der *Sinfonietta*, der *Serenade* und den *Hiller-Variationen* sehr behutsam verwendet hatte;³⁶ sie dienen dort nur an einer Stelle der Kraftentfaltung und sind sonst eher in verklärenden Schlusswirkungen verwendet. Es wird also auch bezüglich der Streicher deutlich, dass Reger in Opus 108 eine insgesamt wesentlich expressivere Instrumentenbehandlung pflegt – wie er dies im Sinne der Textausdeutung zur gleichen Zeit im *100. Psalm* praktizierte.³⁷

³⁵ Nur dass dort (ab Takt 11) die Streicherbegleitung zu Oboe und Englischhorn statt Violinen den Bratschen zugewiesen ist.

³⁶ Opus 90, *Larghetto*, Takte 52f. und 64–66 in einzelnen Stimmen; Satz 4, Takt 283–286 die liegenden Harmonien in den geteilten ersten Violinen und Celli.

Opus 95, Satz 3 Takt 96f. und für die „Verklärung“ die letzten drei Takte (jeweils nur die gedämpften mittleren Streicher); im Finale die Takte 157–158 (Durchführung) in den offenen Streichern zur besseren Kraftentfaltung (*ff*) sowie in der Coda erneut in den gedämpften Streichern für den beseelten Schluss.

Opus 100: nur zwei Stellen in der Tarantella (Liegetöne der Hälfte der Violen bzw. der zweiten Violinen).

³⁷ Man vergleiche dort etwa den expressiven Beginn des zweiten Teiles, mit dem Reger nach der Komposition des *Prologs* die Arbeit am *100. Psalm* wieder aufnahm. Streicher und Blechbläser sind gedämpft, fahle, unirdische Klänge lösen einander ab (ein Detail: in Takt 173ff. führen die Bratschen und liegen weit über den Violinen); stockende Paukenschläge erzeugen unter der ruhigen Oberfläche gespannte Erwartung, der Chor deklamiert unisono (aufgefächert nur in den Takten 172f.) und *ppp* auf Liegetönen „Erkennet“. Es folgt ein Ausbruch auf „[daß der Herr] Gott ist“ mit nur einem Crescendotakt auf dem Liegeton *h* nach Des⁷⁺. Die Streicher hier offen, tremolierend, mit überlagernden Rhythmisierungen (Takt 179: Bratschen und Celli versus Klarinetten und Fagotte bzw. Oboen), dann stürmischen Akkordbrechungen zur einsetzenden Harmoniemusik – alle Blechbläser offen, Flöten mit dem Blech dazu, sowie Organo pleno in vollen Akkorden – und dem dröhnenden Schlagwerk; Komplementär- und Konflikt-rhythmen steigern den Affekt weiterhin (vgl. Tenorposaunen, zwei Hörner und Rohrblätter). Der Chor bleibt unisono, extrem hoch (für Bässe und Alt, deshalb diese mit angebotenen Ausweichton); „schreiend“ wirkt auch der Schritt *h-f*.

Extreme Ausdrucksqualitäten und schroffe Kontrastwirkungen wie im *100. Psalm* prägen auch den *Symphonischen Prolog*. Ein Beispiel hierfür bietet der Übergang aus dem Hauptsatz II in den Schlusssatz der Exposition: In Takt 157 ist das typische Ende einer Steigerungsstelle mit zusammengefassten Stimmführungen erreicht,³⁸ die in ein unisono vorgetragenes Dreitonmotiv der Einleitung (vgl. Takte 5 und 19) führt. Die Instrumentation der Stelle ist, von Streichertremolo und der Führung der Kontrabässe im 8'-Bereich (mit drittem Hörnerpaar und zweitem Fagott) abgesehen, verhältnismäßig zurückhaltend und verzichtet auf besonders grelle Mittel. Im Unisono-Takt ist beinahe Normalbesetzung verwendet, indem zwei Hörner, eine Trompete, die kleine Flöte, das Kontrafagott und sowieso die Posaunen und Pauken ausgespart sind und Reger überdies auch nicht nach der höchsten Höhe greift (die nächsthöhere Oktave wäre in Hörnern und ersten Violinen noch möglich). Die übrigen Instrumente treten im Akkord-Takt hinzu; zwar steigen jetzt erste Violinen und Bratschen auf das Tremolo der zweiten Geigen ein (Bratschen übrigens nicht divisi), doch bleibt etwa die kleine Flöte unter den großen Flöten und verstärken die Tenorposaunen in gemäßigter Lage; ein steil anschwellendes Crescendo liefert die Pauke.

Sind diese beiden Takte für sich ein Fanal, so steigert deren Wirkung der als absoluter Gegensatz in Takt 160 der *ppp* ohne jede dynamische Regung „sehr lang“ plan und tief liegenden Fis₃-Akkord in den Streichern. Noch einmal folgen die *fff*-Takte, instrumentatorisch weitgehend gleich, in den Blechbläsern dynamisch etwas gesteigert (dagegen ohne große Trommel) und durch eine zusätzliche chromatische Rückung sowie einen hallenden Beckenschlag unmittelbar vor der Auflösung des übermäßigen Dreiklangs intensiviert. Auch in den Ruhetakten 163–166, wie schon im zuvor eingeschobenen Akkord, spielt sich thematisch bzw. motivisch im Grunde nichts ab; auch dynamisch entwickelt sich diese Stelle nicht und läuft lediglich gegen Ende aus. Zum nun zwei Takte lang liegenden Streicher-Akkord treten gedämpft stockende Repetitionen im dritten Hörnerpaar (die Septime *b* zu C-dur); auch die Wechselnoten in den Bläsern und Umspielungen der tiefen Streicher gewinnen keine motivische Qualität, sondern sind als einfache Akkordwechsel ansprechbar (G₇-d⁷ bzw. G₇^{9<}-H^{7/9}) ungeachtet der Tatsache, dass schon in der Einleitung ähnliche Stellen zu finden sind und die Pauken in gewohnter Weise pochen.

³⁸ Oberstimme in den Violinen, Flöten, Oboen, Hörner 1 und 3; Mittelstimmen angeführt von den Klarinetten bzw. Trompete 1 mit Unteroktaven in zweiter Trompete und Hörnern 3–6; die Bässe vertreten in den Streichern Celli und Kontrabässe, in den Bläsern Fagotte, Kontrafagott, Englischhorn, Bassklarinetten und zweites Horn.

Angesichts dieser expressionistischen Ödnis hebt der Satzsatz in Takt 167 mit umso mehr Wärme an. Erste Violinen und Klarinette führen in vierstimmigem Satz (Streicher, Klarinetten und Fagotte; Hörner und Bassklarinetten hinzu) *sempre sonore ed espress.*, die Geigen dabei *sul G* bis nach *c*². Bei der Wiederholung dieser Phrase (nun *mp* statt *pp*) führen die Oboen; Reger zieht mehrere Oktaven ein und lässt die mittleren Streicher akkordisch figurieren – Violinen 1b, zweite Geigen, Bratschen (die beliebten Triolen gegen Duolen) –, dabei aber immer wieder die Oberstimme der Oboen und Violinen 1a streifen; der Satz bleibt durch eine abgegrenzte Registrierung der Einzellinien plastisch und durchhörbar.

Walter Niemann konstatierte bald nach der Uraufführung des *Prologs* „die überraschende Tatsache, dass der *Orchester*komponist Reger an Wagner und Liszt *nicht* vorbeikommt. Liszts Dante-Sinfonie, erster Satz, heißt das Muster des großen, in atemlosen Triolen- und Duolenbildungen dahinstürmenden Allegrothemas. [...] Wagners ‚Ring‘ entsendet mehrfach geheimnisvolle Boten mit Alberichs Tarnhelm zu den Bläsern“.³⁹ Es ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass Reger solche Bezüge mit Absicht setzte; „die Wagnerschen, Berliozschen, Straußschen Prinzipien“ finden in Opus 108 in Regers Instrumentalmusik und er verbirgt ihre Herkunft nicht. Doch nutzt er die erweiterten instrumentalen Mittel nicht für die Darstellung außermusikalischer Abläufe, sondern zu scharfer Kontrastierung und gesteigerter Expression. Dass er damit auf Unverständnis treffen könnte, hat er selbst geahnt: „Das wird wieder ein Kopfschütteln geben! Aber das macht ja den Hauptspaß!“⁴⁰

Das prophezeite „Kopfschütteln“ ging in diesem Fall ebenso durch die Reihen der Freunde: „der neue Reger hat auch seine Anhänger, zu denen auch der Schreiber dieser Zeilen zählt, einfach im Stich gelassen. Zwar in der Orchestration hat der Komponist auf dem Wege von seiner Sinfonietta bis zu diesem Prolog große Fortschritte gemacht“,⁴¹ bekundete etwa Ludwig Karpath. Alexander Berrische zufolge hatte Reger mit Opus 100 den Höhepunkt seines Stils erreicht. In der Reihe der ab der Leipziger Zeit rasch folgenden Orchesterwerke konstatiert er einen Bruch; es läge zwischen den *Hiller-Variationen* und dem *Symphonischen Prolog* „die innere Wandlung, die das Wesen seines Stiles sozusagen physiologisch verändert hat: die Annäherung an die ‚neudeutsche Schule‘. Alle seine Orchesterwerke haben von da an den fremden Tropfen im Blute [...]: die sogenannte größere Klarheit an Stelle der früheren ‚phantastischen Wühlerei‘, die stereotyp werdende Weichheit in Harmonik und Melodik [...]

³⁹ Walter Niemann, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 19. 3. 1909, *Schreiber 3*, S. 238f.

⁴⁰ Brief an Adolf Wach, 23. 5. 1908, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Signatur: N.Mus.ep.1383.

⁴¹ Ludwig Karpath, *Neues Wiener Tagblatt*, 15. 3. 1909, *Schreiber 3*, S. 236.

und als einziger neuer Zug ein schweres, schmerzlich-schönes Pathos“.⁴² Des einen Leid aber war des anderen Freud, und so kommt Guido Bagier, der seinerseits die Werke vor Opus 108 wenig gelten lassen mochte, mit genau umgekehrten Vorzeichen zum im Grunde gleichen Schluss: In der „freieren Atmosphäre Leipzigs“ habe Reger sich von der Parteilichkeit gelöst, die ihm Gegner wie Freunde in München teils aufgezwungen hätten, und erkannt, „daß die Ströme Wagners und Brahms’ und dann Hugo Wolfs und Bruckners in einen majestätischen Fluß zusammenzuleiten waren“.⁴³ Diese Deutungen befrachten allerdings den *Symphonischen Prolog* erheblich mit subjektiven ästhetischen Anschauungen. Unter Regers Orchesterwerken steht er in seinem Ausdrucksgehalt als Erratiker, der den Auftakt zu weiteren Werken instrumentatorischer und satztechnischer Freiheit machte.

⁴² Berrische, S. 401.

⁴³ Guido Bagier, *Max Reger*, Stuttgart und Berlin 1923, S. 187.

III.3.3 *EINE LUSTSPIELOUVERTÜRE* OP. 120

Die *Lustspielouvertüre* ist gemäß ihrem Titel ein eher leichtgewichtiges Werk von kaum 10 Minuten Dauer und lichter Faktur, ein „urfideles Ding“⁴⁴ und „geradezu ein Virtuosenstück für ein Orchester“;⁴⁵ vielleicht kein Bekenntnis-Werk à la *Sinfonietta* oder *Symphonischer Prolog* und doch ein passendes Gegenstück zu letzterem nicht nur dem Titel nach, sondern auch in stilistischer Hinsicht. Mit einer verschwenderischen Fülle von Klein- und Nebenthemen schlägt die Ouvertüre nach Regers musikantischer Seite aus; sie erscheint auch hinsichtlich der Instrumentierung und Satzweise eher traditionell.⁴⁶

Entstanden ist die Ouvertüre zwischen Mitte April und Mitte Mai 1911 in Leipzig; kurz zuvor hatte Reger eine erste Probe mit der Meininger Hofkapelle abgehalten und so spiegelt das Werk „die Vorfreude auf die kommende Zusammenarbeit ebenso wider[...] wie die Tugenden des für seine differenzierte Vortragsweise und delikate Phrasierung berühmten Klangkörpers“.⁴⁷ Die eigentliche Idee zu dem Werk könnte aber noch etwas weiter zurückliegen: Am 2. Mai 1910 berichtete Reger von einer unbekanntenen Ouvertüre Felix Mendelssohn Bartholdys, die im Hause Lili und Adolf Wachs in Leipzig (Lili Wach war die jüngste Tochter Mendelssohns) in einer Fassung für Klavier zu vier Händen als Manuskript erhalten sei: „Exzellenz Wach stellt Nachforschungen an; wenn Mendelssohn sie nicht instrumentiert hat, so hab’ ich mit Exzellenz Wach vereinbart, daß ich sie ganz im Style der damaligen Zeit instrumentieren werde! Es ist ein reizendes Stück, das den Titel ‚Ouverture zu einem Lustspiele‘ mit vollstem Rechte tragen würde; Dauer 6–8 Minuten!“⁴⁸ Dieser Plan blieb zwar unausgeführt, da Mendelssohn das Werk tatsächlich als *Ouvertüre für Harmoniemusik* op. 24 vorgelegt hatte, doch sind die Parallelen zu Regers Opus 120 mehr als deutlich. Und so dürfte der Gedanke, selbst eine Lustspielouvertüre für Orchester, den Reger erstmals am 26. Februar

⁴⁴ Postkarte Regers an Karl Straube, 18. 4. 1911, *Straube-Briefe*, S. 209.

⁴⁵ Brief Regers an Fritz Steinbach, 22. 10. 1911, Münchner Stadtbibliothek Monacensia, Signatur: A I/ 111.

⁴⁶ Vom zeitlich benachbarten *Streichquartett fis-moll* op. 121 sagt Bernhard Huber: „Nicht zu Unrecht könnte man op. 121 als Regers ‚Mozart-Quartett‘ bezeichnen“, das „einer klassizistischen Stilosphäre“ zuneige (*Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Karlsruhe 2007 [= *Schriftenreihe des Max-Regers-Instituts*, Bd. 20], S. 102).

⁴⁷ Susanne Popp, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, Bd. 1, München 2010, S. 694.

⁴⁸ Brief Regers an Henri Hinrichsen, 2. 5. 1910, *Peters-Briefe*, S. 404.

1911 gegenüber Georg Stern äußern sollte,⁴⁹ auf das im Jahr zuvor obsolet gewordene Vorhaben zurückgehen.

Vermutlich hat die Absicht, „im Style der damaligen Zeit [zu] instrumentieren“, über den allgemeinen Anstoß hinaus Spuren in Opus 120 hinterlassen, doch fordert natürlich auch das Sujet seinen Tribut, etwa in Form einer in den Orchestergruppen klar geschichteten Satzweise. Reger wählt ein schnelles Tempo und lässt die Stimmen, insbesondere die Violinen, über weite Strecken in fortwährenden Läufen durch das Stück jagen. Bei einer Tempovorgabe von $\text{♩} = 144\text{--}152$ dürften vor allem die Holzbläser das äußerste Tempo zu einer sauberen Ausführung von Sechzehntel-Staccati erreichen (Doppelzunge). Ein „Virtuosienstück“ hat Reger die Ouvertüre genannt. Die klare Gliederung der Partitur und der Verzicht auf Streicherteilungen und ziselierte Dekor- oder Komplementärstimmen erklärt sich auch hieraus; immerhin aber liegen etwa die Streicher-Partien gut, sodass kein al-fresco-Eindruck entstehen muss und alles gefasst und artikuliert spielbar bleibt.

Zumindest die Besetzung ist einigermaßen klassisch: doppelte Holzbläser ohne Erweiterungen, zwei Trompeten, vier Hörner, nur zwei Pauken⁵⁰ und Streichquintett; allein ein dem heiteren Kolorit geschuldetes Triangel tritt hinzu. Allgemein sind die Orchestergruppen hier bemerkenswert häufig als Gegensätze eingesetzt und dann in sich gegebenenfalls unisono geführt (die Streicher wie gewohnt auch ohne Kontrabass). Auf eine besondere Differenzierung der verschiedenen Holzbläser untereinander ist insofern verzichtet, als die Anforderungen sehr ähnlich sind. Als Ideal dient hier somit weniger ein allgemein „schöner“, grundtöniger Schmelzklang, als vielmehr Farbenreichtum (d. h. schnelle Registerwechsel) und Kontrastbildung bei insgesamt heller Färbung. Selbst die zweite Flöte agiert beispielsweise nie in tiefer Lage, im Unisono oder im Terzabstand zur ersten Flöte⁵¹ ist sie häufig in hoher Lage zu finden. Zur Kontrastbildung trägt ein klarer, auf Hauptstimmen und wenige Kontrapunkte reduzierter Satz bei, der beinahe gänzlich ohne ornamentale Nebenstimmen auskommt.

Der formale Verlauf ist ebenfalls übersichtlich: Es handelt sich um einen Sonatenhauptsatz mit drei Themengruppen. Dem Hauptthema ab Takt 3 ist in den ersten Takten ein synkopisches Motto vorangestellt, das zunächst unisono von den Streichern (ohne Kontrabass) und dann ausharmonisiert vom gesamten Orchester (ohne Pauken und Triangel) vorge-

⁴⁹ Brief Regers an Georg Stern, 26. 2. 1911, Meininger Museen, Signatur: Br 057/12.

⁵⁰ Überdies treten sie jeweils im Quint- oder Quartabstand auf (also tendenziell als I. und V. Stufe) und werden nur wenig umgestimmt: in der Exposition erste Pauke von d über e nach f , zweite Pauke von A nach B und beide wieder zurück nach d/A ; in der Reprise zweite Pauke für eine Stelle nach B .

⁵¹ Diese steigt stellenweise immerhin bis c^4 .

tragen wird; in diesem Fall ist der Begriff „Motto“ deshalb zutreffend, da Synkopierungen im Weiteren fortwährend auftreten und die burleske Seite von Regers Humor hervorkehren. Wie das Motto ist auch das Hauptthema zunächst den Streichern zugeordnet, weitere Stimmen treten sukzessive dazu, gewinnen dann aber Eigenständigkeit. Stärker sind das zweite Thema (Takt 47ff.), das stets in Oktaven von erster Violine und Cello erklingt, und das der Oboe überantwortete Seitenthema (Takt 96ff.) durch ihre spezifische Instrumentierung charakterisiert. Eine gewisse Führungsrolle ist zwar den Streichern im Ganzen nicht abzusprechen, doch stehen sich die Orchestergruppen auch oft im Kontrast und dann gleichberechtigt gegenüber. Als ungedeckte Solofarbe tritt besonders die Oboe hervor; auch Klarinette und Flöte kommen zu ihrem Recht, wobei die Klarinette eher in der Gruppe führt – beispielsweise durch die originelle Oktavkopplung beider Klarinetten mit nur einer Oboe (vgl. Takt 133f.); Konzertmeister-Soli gibt es keine. Insgesamt aber rechnet Reger überwiegend mit Stimmengruppen, während in seinen humorigen Charaktersätzen sonst gerne Solostimmen (und dann Holzbläser) eine stärkere Rolle spielen.

Die einzelnen Streicherstimmen werden kaum einmal geteilt,⁵² der Einsatz von Tremolo beschränkt sich auf eine Stelle in der Exposition (auf dem Höhepunkt der Binnenschlussgruppe vor dem Seitenthema). Sordiniert sind die Streicher während des Fugato am Beginn der Exposition; die vorangestellten einleitenden Takte präsentieren auch gedämpfte Hörner – insgesamt nur zwei Einzeltöne und ein verminderter Akkord. Einen Klanglageneffekt in den Streichern erzeugt Reger ebenfalls nur ein einziges Mal an einer allerdings ausgesprochen delikaten Stelle, die zum zweiten Thema überleitet (Takt 40ff.; zweite Violinen *sul D*, zwar lediglich bis *b¹* aber durch den Wechsel von der A-Saite doch sehr auffällig). Während also verschattende Klangeffekte im Allgemeinen gemieden sind, macht Reger dagegen ausgiebigen Gebrauch von der Möglichkeit, begleitende Streicher zupfen zu lassen – im Zweifel auch im effektvollen raschen Wechsel mit *arco*-Spiel (vgl. Celli, Takt 199f.). Anstelle von Teilungen finden sich einige Doppelgriffe, insbesondere in den Stimmen, die die harmonische Füllung übernehmen, d. h. in den Bratschen, wenn sich Violinen einerseits und Celli und Bässe andererseits verbinden, und außerdem in der zweiten Stimme, wo diese sich den Bratschen zugesellt. Die Celli gehen in der Regel mit der Bassstimme, können gelegentlich aber auch gemeinsam mit den Bratschen als Mittelstimme fungieren. Alle diese Kombinati-

⁵² An insgesamt vier kurzen Stellen sind Violine 1 oder 2 für akkordische Begleitfiguren bzw. Liegetöne geteilt; in Takt 415f. gehen außerdem die ersten Violinen in Oktaven.

nen sind „klassisch“ erprobt.⁵³ Sehr charakteristisch ist das Zusammengehen in Oktaven von Violine 1 und Violoncello beim zweiten Thema (Takt 47f.) – sonst für Reger nicht ungewöhnlich, bedeutet es in diesem Umfeld konservativer Streicherbehandlung eine besondere Tönung.

Auch die Behandlung der Holzbläser ist eher gewöhnlich; die Fagotte sind meist den Bassstimmen zugeordnet (gelegentlich mit Unterstützung eines oder zweier Hörner) und treten nur dort zu den hohen Holzbläsern, wo die Orchestergruppen – eben Streicher gegen Holz- oder Blechbläser, in Takt 196f. auch Hörner gegen Holzblasinstrumente – als Kontraste gegeneinander gestellt sind, was besonders in den Schlussgruppen (vgl. etwa Takt 79ff.) und vor allem in der Durchführung der Fall ist. Die hohen Holzbläser gehen dagegen häufig in Parallelen, sei es im Ganzen oder aber Flöten wahlweise mit Klarinetten oder Oboen, seltener auch Klarinetten mit Oboen. Bedenkt man die üblicherweise prominente Rolle der Oboen in Regers Orchester, erscheint das Kolorit auf der Bläserseite relativ stark auch durch Flöten und Klarinetten geprägt, jedenfalls in den beschwingten Abschnitten, in denen die ersten Themen vorherrschen – schon im Motto in Takt 2 zeichnet sich diese Arbeitsteilung ab: Erste Klarinette und erste Violine bringen das Motiv in strahlender Lage (zweigestrichene Oktave), die erste Flöte oktaviert hierzu, während Oboe 2 und zweite Violine in mittlerer Lage stützen (die Unterstimme findet sich in Fagotten, Celli und Bässen, alle anderen Stimmen füllen, wobei die beiden ersten Hörner einen imitatorischen Kontrapunkt erhalten). Reger erreicht damit einen hellen, heiteren Klang. Als plastisches Beispiel, wie Klarinetten und Flöten als führende Melodieinstrumente exponiert sind und das eher melancholische oder versonnene Timbre der Oboen im Satz verdeckt ist, mögen die Takte 17f. sowie das Nebenthema zum zweiten Themenkomplex (Takt 59ff.) dienen.

Eigenständig treten die Oboen außer im Seitenthema besonders bei der Überleitung zum zweiten Thema hervor, an der oben genannten Stelle, wo die zweite Violine ihre Klanglagenanweisung erhält (und zwar erst im zurückgenommenen dritten Takt ihrer ostinaten Wechselnoten) und die übrigen Streicher *pizzicato* spielen; an einer Stelle also, die nach all dem vorangegangenen Übermut auf eine etwas aparte, ländlich-idyllische Farbgebung abzielt. Eine ähnliche Situation findet sich in der Überleitung zur Durchführung (um das Fugato der sordinierten Streicher vorzubereiten), wobei hier gedämpfte Hörner zu den Oboen

⁵³ Beinahe „vorklassisch“ mutet das Unterstützen der Basslinie in den Bratschen an, doch nur an wenigen Stellen: Takte 63, 140f., 144ff., 389ff.; in Regers Jugendwerken, etwa dem *Symphoniesatz d-moll* WoO 1/3, finden sich solche Stellen häufig.

hinzutreten und Celli und Bässe zupfen.⁵⁴ In den ersten Abschnitten derart geschont, setzt die Oboe das Seitenthema ab Takt 96 umso deutlicher von den ersten Themenkomplexen ab – insofern dient die Instrumentation zugleich der Plastizität der Themen wie der formalen Gliederung. Das *grazioso*-Seitenthema ist ebenfalls in freundliches Kolorit getaucht; zur Kantilene der Oboe zupfen die mittleren Streicher, Flöte oder Klarinette tupfen Nachschläge, im Weiteren tritt das Triangel hinzu.

Nur wenig zurückhaltender als die anderen Gruppen agieren die Blechbläser, d. h. Trompeten und Hörner; a^2 bzw. b^1 überschreiten sie jedoch kaum (Takt 144 erste Trompete auch b^2 , Takt 364 erstes Horn h^1). Die Hörner übernehmen oft in dezenter Weise die harmonische Füllung, treten an einigen Stellen dann umso markanter thematisch hervor. Nicht selten bilden sie mit den Hölzern zusammen eine regelrechte Harmoniemusik. Eine Verbindung ist dabei mit allen Holzbläserarten möglich: mit Fagotten und/oder Klarinetten zur Massierung, mit den Oboen für eine noblere Färbung oder mit den Flöten, um einen strahlenden, druchdringenden Klang zu erzielen (siehe den letzten Takt der Durchführung, Takt 277). Das Insbesondere in den Schlussgruppen und der Coda treten wie üblich die Blechbläser hervor. Sparsamer als das Blech sind Pauken und Triangel eingesetzt; sie markieren gelegentlich Taktschwerpunkte, die Pauke etwa in Ergänzung zu den Bässen; außerdem unterlegt die Pauke das zweite Thema jeweils mit einem Orgelpunkt. Beide sind vor allem in den Schlussgruppen und dann am Ende der Coda aktiv, um „Radau“ (s. u.) zu machen. Während die Pauke in der kompletten Durchführung schweigt, gesellt sich das Triangel den verschiedenen Themen zu – in Exposition und Reprise findet es sich außer in Schlussgruppen und Überleitungen vor allem in Verbindung mit dem Seitenthema, vielleicht um diesem den sentimental Charakter zu nehmen (es rückt dadurch in die Nähe von Janitscharenmusik).

Die Reprise ab Takt 278 folgt sehr getreu dem Verlauf der Exposition, auch was die Instrumentation betrifft – jedoch ist diese an zwei Stellen bemerkenswert verstärkt und zumindest bei der zweiten dadurch auch der Kontrast gemindert: Dem Unisono-Motto der Streicher in Takt 278 gesellen sich die Oboen hinzu, im anschließenden Takt treten Pauke und Triangel zum vollen Orchester; dagegen ist umgekehrt den Oboen das Seitenthema nicht mehr allein überantwortet, sondern diese Färbung durch die Flöte gedeckt – wobei die Frage offen bleibt, ob dies in erster Linie wegen der nun tieferen Klanglage erfolgt oder, weil der formale Verlauf in der Reprise nicht mehr durch einen so starken klanglichen Kontrast bekräftigt

⁵⁴ Reger taucht oftmals überleitende Takte oder Abschnitte in verfremdete, kontrastierende Farben, um durch die veränderte Klanglichkeit den Hörer für den formalen Verlauf zu sensibilisieren.

werden muss. Die Schlussgruppe ist stark verändert und setzt mehr auf Unisono-Wirkungen. Die Coda ab Takt 434 beginnt wiederum *pp* und steigert sich schnell.

Die letzten Partiturseiten sind typisch dafür, wie Reger im übermütigen Gewühl noch wirksame Steigerungen zu instrumentiert. Ab Takt 453 ergehen sich die oberen Streicher in wilden Kaskaden (die Klarinetten stützen die Bratschen dort, wo diese die Unteroktave behaupten). Die Hörner stehen gegen den Takt; auffallend ist die dynamische Bezeichnung der Trompeten, die auf eine Kulmination in Takt 458 drängen (*pp-p-mp-mf-f-ff ben marc.*). Dort ändert sich das Satzbild, indem alle oberen und mittleren Stimmen zu Synkopen zusammenfinden, mit Ausnahme der Trompeten, die allein eine chromatische Linie durchs Orchester stechen (*ben marc.*); eine erneute dynamische Steigerung treiben die Pauken auf Takt 471 zu. Dort überlagern sich in üblicher Weise binäre Sechzehntel der Holzbläser und Streicher und triolische Fanfaren im Blech, außerdem heizt das Triangel die Atmosphäre an; dann wiederum ein schwellender Paukenwirbel und durchgehendes Klingeln des Triangels, Doppelgriffe der mittleren Streicher und ein abrupter Klangwechsel für den Schlussakkord, dem die tiefliegenden Streicher Kraft und die Holzbläser eine leuchtende Färbung geben: „am Schluss natürlich großer Radau! Jedes Lustspiel endigt doch mit einem ‚Polterabend‘.“⁵⁵

⁵⁵ Brief Regers an James Kwast, 24. 5. 1911, Original verschollen, Abschrift im Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 1457.

III.4 MEININGEN. 1912–1915

Es ist verschiedentlich behauptet worden, Reger hätte erst in Meiningen die eigentliche Kunst des Instrumentierens gelernt. Er selbst hat solcherlei Deutungen Vorschub geleistet, indem er beispielsweise nach seiner plötzlichen, gesundheitlich bedingten Demission rückblickend erklärte, er habe seine „Meininger Stellung vor 3 Wintern nur deshalb übernommen, um jene allerintimste Fühlung mit dem Orchester als Klangapparat zu bekommen, wie diese Fühlung meiner Ansicht nach jeder Komponist haben sollte. Ich habe in Meiningen gründlichst das gelernt durch tägliche Proben mit Orchester, was es überhaupt zu lernen gibt.“¹ Es erscheint durchaus glaubhaft, dass die Aussicht, in Meiningen Erfahrungen sammeln und experimentieren zu können, neben biografischen und persönlichen Gründen wesentlich den Ausschlag für diese Entscheidung gegeben hat. Mit welcher Lust und Neugier Reger sich gerade zu Beginn der Meininger Tätigkeit in die Probenarbeit versenkte, belegen auch folgende Zeilen: „Was machen wir hier nicht für Versuche, es so zum Klingen zu bringen, wie es sich Brahms unzweifelhaft geträumt hat; [...] Wir mussten so viel, so viel Änderungen machen, es musste in manchen Stimmen ‚grausam‘ ‚gehaust‘ werden [...]; nach meinem Dafürhalten [...] beginnt die Kunst des Vortrags erst damit, [...] dass man das ‚Unausgesprochene‘ ans Licht zieht.“²

Die intensive Probenarbeit richtete sich vor allem auf geradezu analytische dynamische und agogische Differenzierungen, auf ein fein abgewogenes Zusammenspiel von Haupt- und Nebenstimmen: „man merkt eben, dass zielbewußt bei uns musiziert wird, daß jedes Kunstwerk so interpretiert wird, daß der Aufbau der Werke, die Verarbeitung der Themen und Motive äußerst klar hervortritt. Es ist das die Frucht unserer emsigen Arbeit in Meiningen und ich glaube sagen zu dürfen, daß außer uns kein Orchester in Deutschland so plastisch spielt wie wir.“³ Doch schrak Reger im Zweifel auch nicht vor handfesten Retuschen zurück,⁴ denn eine adäquate Instrumentation ist nach Regers Auffassung nicht mehr und nicht weniger als die Vorbedingung einer verständlichen künstlerischen Aussage. So erstaunt es nicht, dass

¹ Brief Regers an Richard Chrzescinski, 11. 3. 1914, *Simrock-Briefe*, S. 67.

² Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 7. 1. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 92.

³ Brief Regers an dens., 5. 2. 1912, ebda., S. 121.

Fritz Busch berichtet: „Kam man damals mit ihm zusammen, so bildeten Instrumentierungsprobleme seinen Hauptgesprächsstoff, und es interessierte ihn beim Durchblättern fremder Orchesterwerke weit mehr die Frage, ob etwa die Violoncelli durch Fagotte verdoppelt waren, als die Erkenntnis, ob eine Fuge gut gearbeitet sei.“⁵ Zu einem wichtigen Motiv in Regers Instrumentationsweise wird die nun immer stärker angestrebte Deutlichkeit.

Er „mache Front gegen alle ‚Verstiegenheit‘, gegen alle ‚Überladung‘ etc. etc. in jeder Beziehung. Das ist die ‚Frucht‘ Meinigens; diese ‚Kur‘ ist mir ganz famos bekommen“,⁶ hat Reger einmal beteuert. Man sollte denken, die immer genauere Einsicht in die Wechselwirkungen des Orchesters bedinge ein routinierteres Komponieren. Aus den Quellen lässt sich dies nicht ablesen: Tatsächlich nahm Reger in den Handschriften der Meininger Werke und noch im Verlauf von deren Drucklegung eher mehr Streichungen und Änderungen vor als bei früheren Werken; nur zum Teil wird man dies freieren Konzeptionen zumessen können. In *Andante und Rondo capriccioso* op. 147, seiner letzten und unvollendeten Orchesterpartitur, lassen sich unzählige Rasuren feststellen, die direkt die Instrumentation betreffen und ein Ringen um die optimale, plastischste Darstellung offenbaren.

Während Regers früheren Orchesterwerken – zu Recht jedoch nur der *Sinfonietta* – eine gewisse Dicke und Schwerfälligkeit des Satzes nachgesagt und diese nicht selten auf eine mangelnde Beherrschung des Orchesterapparates zurückgeführt wird, lichtete sich spätestens mit der *Lustspielouvertüre* op. 120, dem Meininger „Antrittsgeschenk“, der Satz sicht- und hörbar auf. Dass eine noch stärkere Differenzierung des Orchestersatzes schließlich nachgerade zum Programm wurde, lässt sich in den Partituren feststellen. Was nicht heißt, dass Reger den vielfach verflochtenen Satz, der besonders die früheren Werke kennzeichnet, später grundsätzlich negiert hätte – man vergleiche einmal die beiden spätesten chorsymphonischen Werke Opus 144 mit dem vergleichsweise frühen *Gesang der Verklärten* op. 71, um zu erkennen, dass das Ideal eines amalgamierten Satzes mit einer Abstufung zahlreicher Stimmen unterschiedlicher Wertigkeit, einem Umspielen der Kerngedanken mit verschönernden und zugleich aufwertenden Nebenstimmen nach wie vor gültig sein kann und die gleichwohl deutlichen Unterschiede mehr gradueller denn prinzipieller Natur sind. Dennoch: Wo ehemals eine erdrückende Fülle das hörende Nachverfolgen erschwerte, treten in den späteren Werken

⁴ Vgl. Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziersmesser...“: Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers, in *Reger-Studien* 7, S. 457–475.

⁵ Fritz Busch, *Max Reger als Dirigent*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 2 (1923), S. 2.

⁶ Brief Regers an Fritz Stein, 26. 4. 1913, *Stein-Briefe*, S. 129.

die Hauptstimmen plastisch hervor – und dies hängt natürlich auch mit den als Hofkapellmeister gemachten Erfahrungen zusammen.⁷

Stilistisch greift Reger in den Meininger Werken weiter aus. Was mit dem *100. Psalm* op. 106, dem *Symphonischen Prolog* op. 108 und den *Nonnen* op. 112 begann – das gezielte Verarbeiten von Elementen verschiedener Stile –, wird hier für einzelne Werke bestimmend, die durch einen bestimmten Vorwurf geprägt sein können. Auffallend wendet sich Reger nun auch wieder – und auf dem Gebiet der Orchestermusik erstmals – explizit der Programmmusik zu; dass der alte Konflikt längst an Aktualität verloren hatte, dürfte ihm diesen Schritt erleichtert haben. Doch unabhängig von eventuellen stilistischen Anleihen bleiben etwa die Prämissen von Regers Instrumentalbehandlung gewahrt – die Konzentration auf gut klingende Lagen, das Vermeiden von Geräuschen, die Orientierung auf Schönheit und Wohlklang etc.

Hinzu kommt, dass Reger auf tradierte, klassische Formmodelle in seinen Orchesterwerken nach 1912 weitgehend verzichtet: Während die *Sinfonietta*, die *Serenade* op. 95 und die beiden Instrumentalkonzerte Opera 101 und 114 – außerdem sogar der *100. Psalm* – als Sonatenzyklen angelegt und der *Symphonische Prolog* ebenso wie die *Lustspielouvertüre* in Sonatensatzform komponiert sind (wohingegen die Variationenform deutlich freier ist), lassen alle nachfolgenden Orchesterwerke vorgegebene formale Anhaltspunkte außen vor. So gesehen stehen die beiden großen Variationszyklen – die *Hiller-* und die *Mozart-Variationen* opp. 100 und 132 – als Solitäre inmitten der genannten Werkgruppen. Jedes in Meiningen oder Jena entstandene Orchesterwerk ist für sich von einer bestimmten musikalischen Idee auch hinsichtlich der Formgestaltung geprägt; nirgendwo in Regers Musik gilt das Wort vom Gedanken, der sich selbst die Form schaffe, uneingeschränkter als in dieser Werkgruppe. Dies bedeutet aber, dass Reger für jedes Opus von einer spezifischen Idee eingenommen war – und dies besagt einiges, wenn über ihren Stellenwert im Gesamtschaffen zu sprechen ist. Auch in formaler Hinsicht präsentiert sich jedenfalls der „Meininger Stil“ als frei.

⁷ Dies bestätigt auch Fritz Busch: „Insbesondere hat ihn [Reger] das tägliche Probieren mit der kleinen Hofkapelle in so enge Berührung mit der Praxis des Orchesters und der Instrumentation gebracht, daß man heute direkt von einer meisterlichen und durchsichtigen Technik in der Orchesterbehandlung, namentlich bei seinen seit dieser Zeit geschaffenen Werken sprechen kann.“ (*Max Reger und seine Mozart-Variationen*, in *Neue Christotherpe* 39. Jg. (1918), Nachdruck in *N. Simrock G.m.b.H. Jahrbuch II*, Berlin 1929, S. 154.)

III.4.1 KONZERT IM ALTEN STIL OP. 123

Das erste Werk, das Reger in Meiningen komponiert hat, ist das *Konzert im alten Stil*. Schon der Titel wirft zwei Fragen auf, die zum Kern des Werkes führen: Wer konzertiert und welcher „alte Stil“ ist gemeint?

Die erste der beiden Fragen ist leichter zu beantworten. Es war in allen bisher besprochenen Werken zu erkennen, dass Reger an der überkommenen Struktur des klassischen Sinfonieorchesters festhielt, diese als organisch gewachsen und durch die Beethoven-Brahms-Tradition mit einem erheblichen Geltungsanspruch ausgestattet betrachtete. Zumindest äußerlich rückt er hiervon im *Konzert im alten Stil* ab, das auf der Bläserseite je drei Flöten, Oboen, Trompeten und Hörner, dazu zwei Fagotte, jedoch keine Klarinetten fordert. Den Streichern steht eine durchgängig separat gestochene Solo-Violine zur Seite, zu der sich im zweiten Satz noch eine zweite Solo-Violine gesellt (außerdem sind die Celli in diesem Satz in zwei Gruppen geteilt). Dennoch handelt es sich nicht um ein Konzert für eine Solo-Violine und Orchester (bzw. zwei Solo-Violen im zweiten Satz), da die Solo-Partien ihrem Wesen nach eher als Konzertmeister-Soli anzusprechen sind, indem die (erste) Solo-Violine über weite Strecken unisono mit den „übrigen 1. Violinen“⁸ geht und sich nur bei Bedarf löst; in der autographen Partitur hat sie zwar durchgängig ein eigenes System, die umfangreichen colla-parte-Führungen sind jedoch nicht ausgeschrieben, sondern verbal vermerkt.⁹ Es handelt sich bei dem *Konzert im alten Stil* vielmehr um ein Konzert für Orchester, bei dem die einzelnen Solostimmen stellenweise aus dem Orchesterverbund heraustreten, anschließend aber sofort wieder integriert werden können; Reger begründet damit für das 20. Jahrhundert ein Genre neu, das in der klassisch-romantischen Tradition verschüttet war.

Prägend sind also die ständigen und kurzzeitigen Wechsel zwischen Tutti- und Solosituationen; zu Beginn des ersten Satzes schimmert eine Ritornellform kurz auf, indem den ersten Soloeinsätzen in den Takten 6–8 in Takt 9 das Orchester mit dem Eingangsmotto ant-

⁸ So ein bezeichnender Hinweis im 37. Takt des zweiten Satzes: „Die beiden Soloviolen sollen hier nicht die Melodie der übrigen 1. Violinen decken.“

⁹ Dem Unterschied zwischen mit roter Tinte angewiesenen *solo*-Stellen der Bläser und den in schwarzer Tinte notierten Angaben zur Solo-Violine, sollte man keine zu hohe Bedeutung beimessen: „Diese ‚Farbensystematik‘ [...] würde nur unter der Prämisse, dass es sich bei dem Stück um ein modifiziertes

wortet. Doch ist schon an diesen Taktangaben erkennbar, dass Reger nicht eine barocke Konzertform im engeren Sinne mit abgrenzbaren und einigermaßen ausgedehnten Tutti-Ritornellen und Solo-Couplets im Blick hatte, als er dem Herzog von Sachsen-Meiningen, Georg II., berichtete, „daß ich in diesem Werke, wieder eine alte wundervolle Form beleben werde, die seit Händel ‚Concerti grossi‘ Bach’s 6 Brandenburgischen Concerten nicht mehr ‚bebaut‘ worden ist – also fast 200 Jahre sozusagen ‚verloren‘ war“.¹⁰ Die Bemerkung von der „alten Form“ zielt vor allem auf das Herauslösen wechselnder Sologruppen, also auf die Satz- und Instrumentierweise und nicht auf die formale Gliederung des Werkes. Das Eingangsritornell des ersten Satzes etwa wird nur ein weiteres Mal aufgegriffen in der Art einer gesteigerten Reprise in Takt 130 (man beachte dort die geänderten Rollen von Trompeten und Hörnern), die aber unmittelbar in den monumentalen Schluss mündet, während zuvor Formteile eingeschoben sind, die das stilistische Umfeld verlassen und die durch ein tradiertes Formmodell nicht gedeckt sind. Wichtiger ist, dass Reger mit dem *Konzert im alten Stil* das polyphonierende Prinzip seiner Orchester- und Stimmenbehandlung im Konzertieren realisiert.

Heinz Ramge nannte schon für die Werke bis 1900 (bzw. bis Opus 50) das „Konzertieren“ aller Stimmen¹¹ als Merkmal des Reger’schen Orchesterstils; auch Fritz Stein hat mit Blick auf die *Sinfonietta* op. 90 festgestellt, ihr liege ein „konzertantes Prinzip“ zugrunde.¹² Friedhelm Krummacher attestierte dem nämlichen Werk dagegen die „konsequente Anwendung der kammermusikalischen Prinzipien“¹³ und bezeichnete damit die stete Teilhabe eines Großteils des Orchesters am musikalischen Geschehen und die individuelle Gestaltung aller Begleit- und Füllstimmen. Unabhängig von diesen begrifflichen Differenzen ist festzuhalten, dass zwischen der Vielstimmigkeit der *Sinfonietta* und dem Herausstellen der Solostimmen in Opus 123 ein großer Unterschied besteht: In den Solopassagen – nicht im Tutti – des *Konzerts im alten Stil* treten die einzelnen Instrumente ebenso wie die Instrumentengruppen als Farben hervor; die amalgamierende Einbettung durch Begleitstimmen ebenso wie die Klangmischungen in den Hauptstimmen sind weitgehend reduziert. In der Summe bedeutet dies, dass das Stimmennetz in Opus 123 deutlich lichter gewoben ist; ein Stück weit strahlt dies auch von den Solo-Stellen auf den Tutti-Satz aus, zwangsläufig dort, wo ein Con-

Violinkonzert handelt, konsequent erscheinen.“ (Michael Märker, *Max Regers Konzert im alten Stil op. 123*, in *Reger-Studien* 6, S. 205). Sie ist eher unter arbeitspraktischen Aspekten zu verstehen.

¹⁰ Brief Regers an Georg II., 6. 3. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 141.

¹¹ *Ramge*, S. 85; vgl. auch Kapitel III.1.3.

¹² Vgl. Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939, S. 145ff.

¹³ Vgl. Friedhelm Krummacher, *Diminution und Konzentration – über Regers Sinfonietta op. 90*, in *Symphonische Tradition*, S. 330; vgl. auch Kapitel III.2.2.

certino mit dem übrigen Orchester dialogisiert, doch im Orchestertotal nicht stärker, als dies etwa in Opus 120 festzustellen ist.

Konkret kommen als konzertierende Stimmen die Solo-Violine(n), Flöten, Oboen, Hörner und auch Trompeten in Betracht – oder anders gesagt: das Tutti vertreten zumeist die chorischen Streicher mit den ihnen auch in Opus 123 in der Regel zugehörigen Fagotten. Die Übersicht über die jeweilige Gewichtung der Stimmen erleichtern zahlreiche *solo*-Anweisungen.¹⁴ Im Falle der Solo-Violine machen sie den Spieler darauf aufmerksam, dass er sich hier von den übrigen ersten Violinen löst, im Falle der einzelnen Bläserstimmen meint *solo* zunächst, dass die jeweilige Stimme nun exponiert werden soll und in der Regel an dieser Stelle auch ungedeckt ist; die Anweisung beschreibt aber weniger letzteren Sachverhalt, als sie vielmehr eine gewisse Musizierhaltung einfordert. Es ist nämlich derart nicht allein die jeweils führende Hauptstimme bezeichnet, sondern es werden auch die Ausführenden von wichtigen Nebenstimmen zu profiliertem Spiel animiert, nicht selten drei oder mehr Stimmen zugleich. Dies ergibt sich etwa, wenn im blockartigen Auftreten ganzer Stimmengruppen – in der Regel die zur Verfügung stehenden, mit drei Vertretern besetzten Bläserfamilien – auch die untergeordneten Partien so gekennzeichnet sind: so die Trompeten in Takt 6 des ersten Satzes, die Oboen und anschließend die beiden oberen Flöten in Takt 7. An diesem Beispiel, nämlich an der erneuten Kennzeichnung der ersten Oboe beim Eintritt der Flöten, ist auch gut zu erkennen, dass die Gültigkeit solcher *solo*-Angaben jeweils nur für die einzelne Passage gilt und anschließend, wie Michael Märker schreibt, von selbst „verglüht“¹⁵, ohne explizit aufgehoben zu werden. Auch macht dieses Beispiel deutlich, dass Reger zwar die Gruppen als spezifische Farben gezielt einsetzt, eine strikte Trennung jedoch nicht einhält, sondern gelegentlich durch „instrumentale Reste“ abmildert: So ergänzt in den genannten Takten das erste Horn die Trompeten für den Moment zur Vierstimmigkeit, dann übernimmt die zweite Trompete die gleiche Aufgabe hinsichtlich der Oboen und schließlich dient den beiden oberen Flöten nicht etwa ihre dritte Schwester, sondern die erste Oboe als Unterstimme.

Bisweilen sind auch ausgewiesene *solo*-Stimmen im Orchester gedeckt; im vorliegenden Beispiel umspielen die ersten Violinen die Hauptstimme der ersten Oboe und stützen die ersten beiden Hörner mit dem ersten Fagott die beiden unteren Oboen in der Unteroktave. Das erste Fagott ist in den Takten 47f. trotz *solo*-Markierung unverstellt *colla parte* von den Bratschen gedoppelt, was zeigt, dass es als reine Solofarbe von Reger nicht gewünscht war; in

¹⁴ Vgl. Märker, wie Anm. 9, S. 208ff.

¹⁵ Ebda., S. 210.

Takt 33 mildert ein zu diesem Zweck trotz „alten Stils“ gedämpftes Horn¹⁶ die Fagottfarbe. Sehr bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch ein Detail in den Takten 14f.: Erste Flöte, erste und dritte Oboe in doppeltem Oktavabstand dialogisieren mit den Streichern; wo die Sequenz in der Unterstimme bis c^1 sinkt, ersetzt das erste Fagott die dritte Oboe, obwohl deren Ambitus keineswegs unterschritten ist – in der Abwägung zwischen dem sonst ungeliebten Fagottklang und der am unteren Ende harten Ansprache der Oboe entscheidet sich Reger hier (in diesem Fall unterhalb d^1 und p) für das Fagott.

Häufig – als Beispiel können die Takte 25 bis 30 dienen – versieht die erste Flöte die Solo-Violine mit einem „farbigen Schatten“, d. h. mit einer aus komplementären Intervallen gebildeten Parallelstimme. Als weicherer Instrument ist sie hierfür besonders geeignet; wo diese Nebenstimme für den Moment eigenes Gepräge gewinnt, tritt die Oboe an die Stelle der Flöte (Takt 28). Die Aufgabenverteilung zwischen Flöte und Solo-Violine kann jedoch durchaus auch umgekehrt sein, wie z. B. in Takt 34, wo diese als Imitation und Umspielung der ersten Flöte auf Klanglagenspiel und natürliche Flageolets zurückgreift, um einen flötenartigen Eindruck zu erreichen. Innerhalb der betreffenden Soloinstrumente aber ist eine Hierarchie doch auszumachen: Die Oboe steht unter den Holzbläsern an der Spitze, die Flöten kommen dennoch häufig zum Einsatz – insbesondere eben als besondere Nebenstimmen –, während die Fagotte dort, wo sie hervortreten, mitunter als Behelfslösung anzusehen sind. Unnötig außerdem zu sagen, dass die Hörner insgesamt etwas mehr zu tun haben als die Trompeten, da ihnen eben auch im zweiten Glied spezifische Aufgaben zukommen; umgekehrt sind die Trompeten in diesem Werk auffallend emanzipiert und offen behandelt, was sicherlich auch dem Ziel einer gewissen Klangschärfung zu verdanken ist. Unter allen Solostimmen ragt aber unzweifelhaft der Part des Konzertmeisters hervor: Ihm als Einzigem sind zusammenhängende Passagen von etlichen Takten Länge – acht, neun oder elf Takte – zugewiesen. Dies macht aber das *Konzert im alten Stil* nicht zu einem abgewandelten Violinkonzert. Zum Teil erklärt sich die Bevorzugung der Violine aus den größeren technischen Möglichkeiten, dem weiteren Ambitus und der klanglichen Modulationsfähigkeit¹⁷ – und natürlich

¹⁶ Eine weitere Stelle mit Sordinierung findet sich in Takt 93; dort, um die Flöten nicht zu übertönen. Ohnehin ist dort das Klangbild gewandelt, indem die überleitenden Violinen zuvor auf Klanglagenspiel übergehen; auch schwebende Rhythmisierungen der Liegestimmen und eine *dolcissimo*-Anweisung für die Solo-Violine machen den Orchesterklang weicher.

¹⁷ Der Klangcharakter eines Blasinstruments ermüde bei Überlänge, technisch sei ihm nicht zu viel zuzumuten, hat Reger einmal mit konkretem Blick auf die Klarinette in seiner *Sonate B-dur* op. 107 geäußert (Brief Regers an Henri Hinrichsen, 28. 12 1908, *Peters-Briefe*, S. 276; vgl. Kapitel II.5.2), für alle anderen Bläser gilt dies aber umso mehr.

daraus, dass die Solo-Violine in den Ecksätzen als Einzelinstrument aus der Streicherfamilie eine besondere Rolle hat.

Schon der Widmungsträger des Werkes, Georg II. von Sachsen-Meiningen, hatte die schwierige Frage nach dem intendierten „alten Styl“ aufgeworfen und ausweichend zur Antwort erhalten, der Stil sei „so ähnlich wie z. B. Bach’s ‚Brandenburgische Konzerte‘“. ¹⁸ Genau mochte sich Reger also offenbar nicht festlegen, und das mit gutem Grund. Denn bei detaillierter Betrachtung orientiert er sich an keiner konkreten Epoche, geschweige denn an einem benennbaren Stil. Vielmehr ist von eher allgemeinen Vorstellungen eines „alten Stils“ auszugehen. Reger greift einzelne historisierende Aspekte auf, die in ihrem geschichtlichen Kontext keineswegs als zusammengehörig gelten müssen. Man kann in seinem Œuvre an sehr verschiedenen Stellen beobachten, dass Regers Vorstellung von einer lebendigen musikalischen Tradition die grundsätzliche Verfügbarkeit und Gültigkeit alter Zeichensysteme im Kontext zeitgenössischen Komponierens beinhaltete (vgl. Kapitel II.1, S. 27f.) – zu nennen wäre die Verwendung alter Tonarten, das bisweilen strenge Festhalten an überkommenen Satzregeln, die Übernahme barocker Formmodelle und Genres, das Beharren auf einigermaßen klassischen Besetzungsvarianten sowohl in der Kammer- wie in der Orchestermusik – und nicht zuletzt eben auch das Aufgreifen bestimmter Instrumentationsprinzipien. Für Reger meint „alter Stil“ somit einen Vorrat an historisch gewordenen Techniken und Verfahrensweisen (hier vornehmlich des 18. Jahrhunderts), die in sein Schaffen aber bruchlos und wahlweise zu integrieren waren.

Mit Johann Sebastian Bachs *Brandenburgischen Konzerten* verbindet das *Konzert im alten Stil* zunächst allgemein das konzertierende Orchester mit einer, über die komplette Bach’sche Sammlung hinweg gesehen, relativ breiten Bläserpalette. An das *Dritte Brandenburgische Konzert* erinnert die Wechselnoten-Motivik ab Takt 6 des ersten Satzes, und – damit verbunden – eine sehr starke Prägung der Ecksätze durch einen vorherrschenden daktylischen Bewegungsimpuls. ¹⁹ Regers Hang zur Gestaltung von Themen durch Fortspinnung kommt dem barockisierenden Gestus der schnellen Sätze überdies entgegen.

¹⁸ Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 29. 4. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 208; vgl. Märker, wie Anm. 9, S. 201–211.

¹⁹ Dies gilt auch in Kenntnis der allgemeinen Vorliebe Regers für daktylische Rhythmen, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Œuvre zieht, ohne im Einzelfall einem besonderen Vorbild geschuldet zu sein.

Dadurch, dass die mittleren und hohen Bläserstimmen – Flöten, Oboen, Trompeten und Hörner – je dreifach besetzt sind, sind diese jeweils für sich akkordfähig²⁰ (dass die Klarinetten entfallen, beinhaltet dabei ein barockisierendes Moment). Zwar ändert sich damit im Vergleich zu Regers Standardbesetzungen an der Gesamtzahl der Bläser kaum etwas, doch geht mit der Vermehrung der Trompeten zu Lasten der Hörner und der Substitution der Klarinetten durch je eine zusätzliche Flöte und Oboe eine Klangschärfung einher. Das Orchester des *Konzerts im alten Stil* ist deutlich weniger auf ein Verschmelzen der Farben und insgesamt etwas höher als sonst disponiert. Dazu passt, dass die Paukenpartie sehr reduziert ist und beispielsweise lediglich im dritten Satz für wenige Takte einen ansonsten so typischen Orgelpunkt hält (auch wenn man darin kein spezifisch barockes, sondern ein generell historisierendes Merkmal sehen mag).²¹

Neben diesen im weiteren Sinne barocken Einflüssen bedingen auch einige eher klassische Merkmale den uneigentlichen „alten Stil“. Dies zeigt schon der Beginn des ersten Satzes: Reger lässt das gesamte Orchester in den ersten beiden Takten den Themenkopf unisono (genauer gesagt in vier Oktaven) vortragen.²² Dies erinnert insbesondere an Sonatensätze Wolfgang Amadeus Mozarts (und seiner Zeitgenossen), die oft ebenfalls mit einem unisono vorangestellten Motto bzw. Thema beginnen, liegt dagegen aber mitnichten auf der Linie Bachs oder anderer Barockkomponisten, die Reger als Vorbilder bemüht haben könnte. Dabei sind die Blechbläser auf die Hauptnoten reduziert und liegen eher tief (vgl. dritte Trompete und drittes Horn) – ein tendenziell klassischer Gebrauch, der im Tutti mehrfach zu beobachten ist.²³ Stattdessen gehen die äußeren Stimmen – erste Flöten, erste Violinen, erstes Fagott, Celli, Kontrabässe – bis f^3 (bzw. f^1 und f), was einen Ambitus andeutet, der im Vergleich mit anderen Werken Regers zwar begrenzt ist, andererseits wiederum als eher klassisch denn barock zu gelten hat – ein Tonraum, der sich im weiteren Verlauf zunächst bestätigt und erst in der Schlusssteigerung deutlich überboten wird. Im Ganzen wirkt die Streicherbehandlung häufig klassizistisch mit klaren Funktionsabgrenzungen zwischen der führenden Oberstimme, der/den füllenden Mittelstimme(n), die zu diesem Zweck auch Doppelgriffe einsetzen, und meist gekoppelten Celli und Bässen; namentlich in den fanfarenartigen Abschnitten des Mit-

²⁰ Auch im *Dritten Brandenburgischen Konzert* sind die dort ebenfalls je dreistimmigen Violinen-, Bratschen- und Celli-Chöre u. a. der Akkordfähigkeit der Einzelgruppen geschuldet.

²¹ Überhaupt sind nur zwei Pauken vorgesehen, die fast stets die erste und fünfte Stufe des jeweiligen Kontextes wiedergeben und auch insgesamt wenig umgestimmt werden. Sie sind sparsam verwendet, haben im zweiten Satz beispielsweise vor den Schlusstakten nur fünf einzelne Einsätze oder pausieren im dritten Satz bis Takt 53.

²² Auch der dritte Satz beginnt mit einem Unisono, allerdings nur der Streicher (mit Fagotten).

²³ Die Grenze der ersten Trompete liegt über weite Strecken bei g^2 , ungeachtet ihrer *solo*-Funktionen.

telteils, in denen die Bläser führen, markieren die oberen Streicher auch mit perkussiven Akkordschlägen. Einen im Tutti eher klassischen Zuschnitt haben auch die Holzbläser mit hoch liegenden Flöten und Parallelführungen über mehrere Oktaven, zumal besonders das erste Fagott von der Bassführung durch die Celli (bzw. die zweiten Celli im Mittelsatz) entlastet ist und als echte Mittelstimme auftreten kann.

In der Schlusssteigerung des ersten Satzes gibt Reger die genannten Beschränkungen auf; die oberen Instrumente steigen höher als im bisherigen Verlauf (erste Flöte und erste Violinen bis c^4 , erste Trompete bis b^2). Die hohen Streicher repetieren *con tutta forza*, während die Bläser ihre Kraft im Legato entfalten. Die Funktionszuweisungen in den Streichern bleiben zwar wie gehabt, ganz üblich bei Reger ist aber unmittelbar vor dem abschließenden *quasi adagio* das Antreiben der Crescendi durch wirbelnde Pauken und die Überlagerung gegensätzlicher Rhythmisierungen zwischen Streichern und Holzbläsern einerseits und Hörnern und Trompeten andererseits (Michael Märker spricht diesbezüglich vom „Phänomen einer mehrfachen Umwälzung des Grundmetrums“²⁴).

Überdies ist dem kontrastierenden mittleren Satz des Konzertes im Ganzen keine historisierende Tendenz zu attestieren. Auch ist hier die Klangscharfung der Ecksätze zurückgenommen. Wie bereits erwähnt, schweigen die Trompeten, wogegen die Streicher durch eine weitere Solo-Violine und die Teilung der Celli aufgefüchert sind; den ersten und zweiten Celli stehen erstes und zweites Fagott zur Seite (und kompensieren so die Schwächung aufgrund der Teilung). Die Verstärkung der Mittellage in den Streichern zusammen mit ausgeprägtem Klanglagenspiel der ersten Violinen dient dazu, einen warmen und sonoren Streicherklang zu kultivieren, der auf das übrige Orchester ausstrahlt. Deshalb sind auch die hohen Lagen gemieden – die erste Flöte steigt nicht über e^3 , die Tutti-Violinen (inklusive zweiter Solo-Violine) haben in c^3 ihre Obergrenze; die ersten Celli, deren Aufgabe es ist, klanglich zu intensivieren und die zum Teil auch oberhalb der Bratschen agieren, erreichen lediglich h^1 . Allein die erste Solo-Violine hebt sich stellenweise deutlich aus dem potentiell singbaren Bereich und steigt als Oberoktave der dann führenden ersten Oboe im Extremfall bis b^3 (Takt 19).

Außer auf eine sonore Färbung setzt Reger im zweiten Satz auf zarte Stimmen. Flöten und Solo-Violinen stehen dafür gleichermaßen,²⁵ außerdem die Sordinierung der Tutti-Streicher ab dem Heraustreten der Solo-Stimmen und die Dämpfung der Hörner an delikaten

²⁴ Märker, wie Anm. 9, S. 205.

²⁵ Wie etwa ein Vergleich der Takte 10 und 40 zeigt.

Stellen – etwa in der Verbindung mit den Flöten.²⁶ Dem Satz liegt eine dreiteilige Form mit Coda zugrunde (Takte 1–15, 16–30, 31–41 und 42–52); die Solo-Violinen lösen sich erst ab dem B-Teil von den ersten Violinen, während die Tutti-Stimmen von hier an bis in die ersten Takte der Reprise und dann wieder in der Coda gedämpft sind. Abweichend von diesen bleiben aber die als Unteroktave der zweiten Solo-Violine und dann der ersten Oboe fungierenden ersten Celli während des gesamten Mittelteils offen und fügen sich erst anschließend dem regulären Streicherkörper wieder ein – folgerichtig dann auch hinsichtlich der Sordinierung.

Ihrer unspezifischeren zarten Färbung verdanken es die Flöten, dass sie hier gegenüber den Oboen als Solo-Instrumente manches Mal die Oberhand behalten – das deutlichste Beispiel dafür liefern die Takte 10 bis 12, in denen alle drei Flöten als durchgebildete, korrespondierende Solostimmen freigestellt sind, und mehr noch die Vorbereitung des – durch die Solo-Violinen geprägten – Mittelteiles in den Takten 14 und 15 mit einem für den Moment sogar unbegleiteten Soloeinsatz der ersten Flöte. Die sonst eher mit den Oboen korrespondierenden Hörner nähert Reger wie erwähnt klanglich durch die Dämpfung den Flöten an. Die Oboen führen dagegen im Tutti, sei es als Ersatz für die nun sordinierten Violinen im B-Teil (vgl. Takt 17ff.) oder als den Streichern gegenübergestelltes Oberwerk im A-Teil – man vergleiche etwa die Takte 5f., in denen die Oboen durch die als zweite Stimme eingebundenen (und ihrer geringeren Stärke wegen gedoppelten) Flöten zur Vierstimmigkeit ergänzt sind.

Das in den Ecksätzen zu beobachtende Wettstreifen der Solostimmen weicht im Mittelsatz einem stärker hierarchisch gestuften Miteinander, in dem auch den exponierteren Solisten – den beiden Violinen – oftmals rein ornamentale Aufgaben oder sekundäre Stimmen zugeordnet sind; die erste Solo-Violine verfügt immerhin noch über ein markantes Kopfmotiv, das den B-Teil und dessen Wiedererscheinen in der Coda kennzeichnet;²⁷ von einer im engeren Sinne konzertierenden Stimme kann aber auch in ihrem Fall kaum gesprochen werden. Alle Mittel sind dem Rüstzeug zuzurechnen, auf das Reger stets zurückgreift, wenn er kantable, langsame Sätze komponiert. Das *Konzert im alten Stil* macht da keine Ausnahme; allenfalls ließe sich eine gewisse Zurückhaltung hinsichtlich einer überhöhenden Häufung dieser Mittel konstatieren. Michael Märker resümiert nicht allein mit Blick auf den zweiten Satz, Reger

²⁶ Erwähnenswert sind die Takte 23f.: Alle drei Hörner intonieren parallel eine chromatische Nebenstimme, die zwar durch Pianissimo-Vorschrift gegenüber den beiden Solo-Violinen (*mp*) zurückgenommen, im Vergleich mit dem Tutti der Streicher (*ppp*) durch *solo* aber doch herausgestellt ist; dennoch sind die Hörner hier gedämpft, was für die intendierte Gesamtwirkung sehr bezeichnend ist.

²⁷ Im langsamen Satz der *Sinfonietta* ist der Solo-Violine sogar ein eigenes Thema zugeordnet (vgl. Kapitel III.2.2).

integriere „mit entwaffnender, jeder Theorie Hohn sprechender Selbstverständlichkeit Elemente alten Stils, die für den Hörer evident sind, in seine changierende Tonsprache“²⁸.

Mag sein, dass Reger mit Blick auf den intendierten sonoren Wohlklang des langsamen Satzes der „alte Stil“ hinderlich schien. Mindestens ebenso plausibel ist die Annahme, er habe ihn in den Ecksätzen auch als vermittelndes Element eingesetzt, um die neue, konzertierende Orchesterbehandlung zu befördern. Unter dieser Perspektive wäre Regers Aufnehmen von Stilen kein reiner Selbstzweck – im vorliegenden Fall also nicht der primäre Impuls für die Komposition des Opus 123 –, sondern diene jedenfalls zum Teil auch anderen Zielen und erwiese sich als ein kompositorisches Werkzeug unter anderen: „Das Konzert im alten Stil [...] sucht das Konzertante in der historischen Musik auf“, was „zu schwierigen Fragen der Wählbarkeit und Verfügbarkeit musikalischer Stile“ führe, hat Giselher Schubert festgestellt. Für Reger waren diese Fragen keineswegs „schwierig“, da sie sich schlicht nicht stellten, denn das *Konzert im alten Stil* belegt – wie Schubert fortfährt – „dass die Reger’sche ‚Einheit der Musik‘ auch historische Musik einschließt.“²⁹

²⁸ Märker, wie Anm. 9, S. 207.

²⁹ Giselher Schubert, *Zum „Konzertanten“ bei Max Reger*, in *Reger-Studien* 6, S. 193.

III.4.2 PROGRAMMMUSIK

Einen „Ausflug in das Gebiet der Programmmusik“³⁰ nannte Reger die *Romantische Suite* op. 125. Es sollten diesem „Ausflug“ mit der *Böcklin-Suite* op. 128 und der *Ballett-Suite* op. 130 rasch zwei weitere Expeditionen folgen, um die verschiedenen Terrains der Programmmusik zu sondieren. Keineswegs zufällig mutet es an, dass Reger nacheinander Vorlagen aus Literatur, Malerei und darstellender Kunst bezog; Michael Schwalb spricht gar von einer „planvoll angegangene[n] kompositorische[n] Neuorientierung“³¹, was zwar im Ansatz zutrifft, jedoch nicht überbetont werden muss: Regers bekannt kritische Haltung gegenüber dem Gros der zeitgenössischen Produktion richtete sich schließlich schon vor der Meininger Zeit mehr gegen die Qualität einzelner Werke bzw. das aus seiner Sicht durch Effekte bemäntelte Unvermögen etlicher Fachkollegen als prinzipiell gegen programmatische Einflüsse. Bezüglich des Tonkünstlerfestes 1904 berichtete er zwar von einer „niederschmetternde[n] ‚Pleite‘ der ‚symphonischen Dichtung‘“³², doch muss man solche Zitate in Relation setzen zur Auffassung Bach'scher Choralvorspiele als „symphonische[r] Dichtungen en miniature“³³ um zu erkennen, dass sich die gelegentlichen kleineren oder größeren Attacken gegen Programmmusik üblicherweise mehr gegen deren Protagonisten und ihr konkretes Schaffen richten. Reger wandte sich – jenseits gewisser Zuspitzungen in besonderen biografischen Situationen, z. B. angesichts der persönlichen Konflikte in München mit von Schillings und Thuille – ausschließlich gegen die Reduktion des musikalischen Geschehens auf reine Lautmalerei und losgelöste Klangeffekte, d. h. die mangelnde künstlerische Objektivierung von äußeren oder inneren Impulsen.

Andererseits war Reger die bekannte Definition Eduard Hanslicks von Musik als „törend bewegter Form“ ein Gräuel: „ein größeres Märchen wie das Märchen von der musikalischen Form ist der Welt noch nicht aufgebunden worden.“³⁴ Während Reger die Bedingung

³⁰ Brief Regers an Carl Wendling, 16. 6. 1912, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1550.

³¹ Michael Schwalb, *Zufall und Schicksal. Zur Entstehung von Regers Meininger Orchesterwerken*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, Heft 14, 2007, S. 10.

³² Brief Regers an Theodor Kroyer, 8. 6. 1904, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

³³ Max Reger, Vorrede zu *Johann Sebastian Bach. Ausgewählte Orgelchoralvorspiele* bearbeitet für Klavier, München 1900.

³⁴ Brief Regers an Alexander Wilhelm Gottschalg, 3. 12. 1899, *Der junge Reger*, S. 473.

Von dieser Warte aus ist auch seine Sicht der Musikgeschichte geprägt: „Bach war [...] ein Mensch mit Fleisch u. Blut voller Lebenssaft u. Kraft, u. kein kalter Formalist“ (Brief Regers an Georg II. von Sach-

von Musik durch einen feststehenden Kanon äußerer Formmodelle ablehnte, billigte er den Techniken einer inneren Formung – insbesondere kontrapunktischen Künsten – einen in gewissem Rahmen eigenständigen Wert zu. Kurz zusammengefasst steht Reger mit einer solchen, auf hoher handwerklicher Qualität bestehenden Inhaltsästhetik in wechselseitiger Opposition zu den Apologeten beider Lager – und wurde eben auch von etlichen Anhängern der absoluten Musik abgelehnt.³⁵ Giselher Schubert hat in einem wichtigen Aufsatz festgestellt, es mischten „sich in Regers Orchesterwerken Momente, die der Programmmusik und der ‚absoluten‘ Musik entstammen und die wohl voneinander unterschieden, aber nicht getrennt werden können“.³⁶

sen-Meiningen, 7. 1. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 93), und: „Was Brahms die Unsterblichkeit sichert ist [...], dass er neue, ungeahnte, seelische Stimmungen auszulösen wusste“ (Reger, *Degeneration und Regeneration in der Musik*, in *Neue Musik-Zeitung* 29. Jg., Nr. 3 (31. 10. 1907), S. 51).

³⁵ Was er nicht ohne Stolz quittierte: „Besonders die eingeschworenen Brahmsianer können mich gar nicht leiden – hat doch erst kürzlich ein so ganz waschechter Brahmsianer den Ausspruch getan: dass gerade ich der gefährlichste unter allen modernen Komponisten sei; R. Strauss sei lange nicht so gefährlich.“ (Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 29. 4. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 208.)

³⁶ Giselher Schubert, *Max Reger und die Programmmusik*, in V. Kalisch u. a. (Hrsg.), *Festschrift Hans Conradin. Zum 70. Geburtstag*, Bern und Stuttgart 1983, S. 166.

DIE TOTENINSEL AUS VIER TONDICHTUNGEN NACH A. BÖCKLIN OP. 128

Für die *Tondichtungen nach Böcklin* hat Karl-Heinz Weidner eine aufschlussreiche Untersuchung *über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik* vorgelegt.³⁷ Er kommt zu dem Ergebnis, es ließen „sich zwar Bedeutungsparallelen zwischen Malerei und Musik nachweisen, doch bleibt der Gesamteindruck der Musikstücke an eine Auslegung gebunden, die – ganz im Sinne des Symbolismus – durch eine hintergründige andere Welt des Komponisten bzw. eine seelenvolle Ausdeutung der gegenständlichen Welt der Bilder gekennzeichnet ist“.³⁸ Mit anderen Worten nimmt Reger demnach die Stimmungen der Gemälde in von der eigenen emotionalen Disposition vorgeprägter Weise auf und bringt sie durch Musik zum Ausdruck. Das ist zunächst vielleicht keine überraschende Feststellung, doch bleibt festzuhalten, dass Weidner keine Anhaltspunkte für eine direkte tonmalerische Umsetzung einzelner Bilddetails findet – von der unter programmmusikalischer Sicht allerdings trivialen Verwendung einer Solo-Violine im Eröffnungssatz *Der geigende Eremit* einmal abgesehen.

Vier Deutungsmöglichkeiten bietet Weidner für *Die Toteninsel*, die dritte *Tondichtung* aus Opus 128 an: „1. Die Darstellung des Todeskampfes und der Erlösung, 2. Wechsel zwischen Klage, Ergebung der Hinterbliebenen und der Trost, der Sterbende habe ausgelitten. 3. Wechselgespräch zwischen Sterbendem und Tod oder zwischen Hinterbliebener und Totem. 4. Nachdenken Regers über den Tod.“³⁹ Nun kreist Reger in seinem Schaffen häufig um die Inhalte Tod, Jenseits oder Erlösung; man kann ohne Übertreibung sagen, dass es sich hierbei um ein, wenn nicht *das* Generalthema Regers handelt.⁴⁰ Schon Regers erstes großes chorsymphonisches Werk, der *Gesang der Verklärten* op. 71, hat die Transzendenz geläuterter Seelen zum Inhalt, ohne dass dort ein Bezug zu religiösen Motiven bestünde; zu nennen wären in dieser Reihe dann wieder *An die Hoffnung* op. 124 und das *Hebbel-Requiem* op. 144b, wo-

³⁷ Karl-Heinz Weidner, *Bild und Musik. Vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik*, Frankfurt a. M. 1994, S. 9–44. Siehe außerdem Rainer Cadenbach, *Max Reger: Böcklin-Suite op. 128*, in A. Goebel (Hrsg.), *Programm Musik. Analytische Untersuchungen und didaktische Empfehlungen für den Musikunterricht in der Sekundarstufe*, Mainz u. a. 1992, S. 160–176.

³⁸ Ebda., S. 38.

³⁹ Ebda., S. 29.

⁴⁰ Was er selbst in der wohl nicht wörtlich zu verstehenden Bemerkung zusammenfasst: „Haben Sie noch nicht bemerkt, wie durch alle meine Sachen der Choral hindurchklingt: ‚Wenn ich einmal soll scheiden?‘“ (Brief Regers an Arthur Seidl, o. D. [1913], *Meister-Briefe*, S. 254.)

hingegen der abgebrochene *Hymnus vom Tode und ewigen Leben* WoO V/5 und das lateinische *Requiem* WoO V/9 eine Aufgehobenheit Regers in christlichen Erlösungs- und Jenseitsvorstellungen belegen.

Arnold Böcklin hat zwischen 1880 und 1886 fünf Fassungen der *Toteninsel* gemalt, die alle das gleiche Motiv und die gleiche Situation zeigen, durch Farbunterschiede und die Summe von differierenden Details in ihrer Wirkung jedoch voneinander abweichen. Mit größter Wahrscheinlichkeit kannte Reger die fünfte Fassung, die Böcklin 1886 für das heutige Museum der bildenden Künste in Leipzig erstellte und die seither dort öffentlich zugänglich ist. Ebenso muss ihm die dritte Fassung in Form der Radierung Max Klingers zugänglich gewesen sein – Reger und Klinger pflegten einen freundschaftlichen privaten Kontakt, in dessen Zusammenhang die gemeinsame Wertschätzung Böcklins sicherlich ein Thema war.⁴¹

Die Farbgebung der Fassung von 1883 ist insgesamt heller und freundlicher als die des Jahres 1886. Das Meer ist ruhig, von der Bugwelle des Fährbootes abgesehen sogar spiegelglatt. Zwar scheint der Himmel leicht bewölkt zu sein und sind die Zypressen etwas gebogen, doch deutet nichts auf einen bevorstehenden oder gerade überstandenen Sturm; die Insel selbst überwölbt ein Lichtschein, der durchaus symbolistisch verstanden werden kann. Die Insel wirkt stilisierter, weniger wuchtig und auch nicht völlig in sich geschlossen; die den Innenraum zur Bucht hin abschließende Mauer ist mehr ein Gestaltungselement, als dass sie eine wirkliche Begrenzung darstellt – die Insel ist also als einladender Gegenstand arkadischer Sehnsucht dargestellt. Die weiße Figur, die den Sarg begleitet, steht aufrecht, sie wirkt deshalb gefasst und abgeklärt (unklar bleibt, ob sie einen nahestehenden Menschen darstellt, den Tod selbst oder die Seele, die sich vom Leib gelöst hat). Ganz anders ist das Bild, das Böcklin 1886 malte. Die ganze Kulisse wirkt bedrohlich: Felsen und Mauer sind klobiger, das Gestein ist von dunklen Schichten durchzogen und in der Oberflächenstruktur grober. Die ungeschlachte Mauer steht wesentlich weiter vorn und ist höher, die linke Flanke der Felsen öffnet sich nicht zur Seite – der Innenraum der Insel ist so gegen fremde Blicke abgeschlossen, eine terra incognita, die Unbefugten nicht offen steht. Entsprechend sind auch die Zypressen dunkler, nicht detailliert ausgestaltet; sie bilden keinen ansprechenden Hain, sondern schützen vor neugierigen Blicken. Eine Bucht, die das Anlanden erleichtert, besitzt die Insel in dieser Fassung nicht, dagegen ragen vor ihr einige schützende Felsen aus dem Wasser. Das

⁴¹ Außerdem besaß Reger nach Giorgio de Chiricos Bericht ein Böcklin-Album (siehe Susanne Shigihara, *Max Reger und die bildende Kunst*, in *Reger-Studien* 2, S. 142). Siehe hierzu auch Cadenbach, *Böcklin-Suite* (wie Anm. 37), S. 161f. Nach Cadenbachs Einschätzung ist die „offene Frage [...], welche der vier Fassungen der *Toteninsel* Reger kannte, [...] für die musikalische Gestaltung unerheblich“ (S. 161).

Meer ist etwas bewegt, leichte Gischt umspielt Felsen und Insel, drohende Wolkenberge bauen sich am Himmel auf. Vor allem aber ist die hier im Vergleich mit dem Fährmann deutlich größere, mithin wohl eher nicht-menschliche Gestalt im Boot gramgebeugt.

Reger nannte seine musikalische Adaption eine „schauerliche Musik“, es wechsle „Öde, trostloseste Verzweiflung mit rasenden Schmerzensausbrüchen – am Schluss dann eine große Verklärung“.⁴² Die Bedeutungskomplexe Tod und Verklärung bestimmen das Programm, das Regers Tondichtung zugrunde liegt; anders als Richard Strauss in seiner symphonischen Dichtung Opus 24 beschränkt sich Reger in seiner Darstellung allein auf den Akt des Sterbens, ohne Rückblenden auf das Leben eines imaginierten Helden einzuschalten. Seine Deutung wird dadurch allgemeiner und universeller.

Bezeichnend für die Instrumentierung ist das Nebeneinander einerseits von Unisono- und (mehrfachen) Oktavführungen, damit einhergehend das Einschmelzen von Einzelfarben in einen objektiven, überpersonalen Zug und andererseits das Erzeugen charakteristischer freistehender Klänge, zumal im Einzelfall verstärkt durch verfremdende Spielweisen und auffallende Lagen. Speziellen Timbres kommt dabei die Aufgabe zu, konkrete Inhalte zu transportieren und Assoziationen zu wecken. Darauf deuten schon das Englischhorn und das Tamtam hin, die natürlich ihrerseits von selbst auf das Sujet zurück verweisen. Besonders treten aus der Reger'schen Standardbesetzung die häufig tief liegende erste Klarinette und die gedämpften Trompeten hervor.

In den Takten 3/4 intonieren die Oboe, Violinen 1a, Violen 1, Celli, erstes Fagott und Kontrabässe in vier Oktaven das erste Motiv; die Streicher sind gedämpft. Die harmonische Unterfütterung obliegt den tremolierenden mittleren Streichern (ebenfalls *con sordino*) mit den gedämpften Trompeten und einer ergänzenden Klarinette. Gedämpfte Streicher sind bei Reger zwar sehr oft anzutreffen, die Trompeten aber erhalten durch die Sordinierung eine eigentümlich helle und silbrige Färbung, die Reger sicherlich mit Bedacht einsetzt und die mit dem Tremolo der Streicher eine auffällige Mischung ergibt. Bereits im Zusammenhang des *Symphonischen Prologs* wurde dargestellt, dass Reger bei weitgreifenden unisono-Führungen im Orchester besonders auf Streicher und Holzbläser setzt und speziell die mittleren und hohen Blechbläser eher zur harmonischen Einkleidung heranzieht. Im vorliegenden Beispiel verzichtet er der expressiven Wirkung wegen sogar auf die mildereren Hörner, die den Part der Trompeten von ihrem Ambitus her leicht hätten bewältigen können. Man mag denken, es geschehe, um die Hörner für die direkt anschließende Stelle aufzusparen, denn das dritte Horn

beginnt, unmittelbar an die Streicher anschließend, die nächste aufwallende und mit einem Seufzer schließende Linie. Interessant ist hierbei, dass das gedämpfte erste Horn das offene dritte abtönt und beim Übergang auf die expressiv aus dem Hörnerklang heraustretenden Celli (*ppp* < *f* > *ppp* innerhalb eines Taktes, alle anderen Stimmen durchgehend *ppp*) die klangliche Kontinuität wahrt. Immerhin sind die ersten Takte bezeichnende Vorböten des „schauerlichen“ Satzes, zumal die chromatische Rückung ausgesprochen tief liegender Streicherakkorde (Takte 1/2 und erneut 5/6) und die bekannte Kombination von Triolen und Duolen in den Pauken (später überlagert von gedämpften Hörnern mit Flöten) eine bedeutungsschwere Kulisse geben.

Die Zerklüftetheit und wilde Gegensätzlichkeit der dargestellten Stimmungen führen komprimiert die Takte 16–26 vor Augen. Zunächst intonieren die gedämpften Trompeten nun ungedeckt und äußerst charakteristisch den Akkordwechsel F–Es–F. Auch hier gilt, dass die von Reger ansonsten bevorzugten Hörner diesen Part durchaus hätten übernehmen können; der Einsatz der Trompeten hat mithin einen spezifischen Grund. Die genannte Stelle hat eine interessante Parallele im *Hebbel-Requiem* op. 144b in den Takten 39 bzw. 79, wo ebenfalls gedämpfte Trompeten zunächst mottohaft den umgekehrten Wechsel Es–F–Es vorstellen und später die Textworte „schauernd, verlassen“ in Klang bringen (die Fortschreitung dann ergänzt zu Es–F–Es–d). Neben dem Eindruck der Ferne und Entrückung, die die Dämpfung mit sich bringt, ist es also das beunruhigende Gefühl der Verlassenheit, das Reger hier vermutlich erzeugen möchte. Den Trompeten antworten die nun offenen Streicher (As–es⁷–As). Zu dem geschilderten Gefühlskontext der Einsamkeit (und des Ausgeliefertseins) passt, dass der Satz mit gleichförmig homorhythmisch und parallel schreitenden Stimmen für Regers Verhältnisse über mehrere Takte denkbar schlicht ist.

In den Holzbläsern (inklusive offenen Hörnern und Trompeten) hebt daraufhin ein Aufbäumen an, das in ein Fortissimo-Tutti mit mehrfacher Oktavführung der Hauptstimme mündet (alle Streicher außer Kontrabässen, die Violinen zur Hälfte tremolierend, dazu Flöten, Klarinetten und das erste Horn; gruppenübergreifendes Pedalwerk und Füllung vorwiegend durch Blechbläser). Die mehrfache Oktavführung einer durch Versetzungen spannungsgeladenen Linie erzeugt eine eindringliche Expressivität, die im Kontext des Sterbens dem Schrecken und der Todesangst Ausdruck verleiht.⁴³ Dieser Ausbruch sinkt in sich zusammen; erneut ertönt der emblematische Akkordwechsel (hier C–B–C), doch ist ihm durch die wei-

⁴² Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 13. 10. 1913, *Herzog-Briefe*, S. 525.

⁴³ Man vergleiche hierzu in der Motette *O Tod, wie bitter bist Du* op. 110 Nr. 3 die Wiederholungen der titelgebenden Anfangszeile jeweils am Ende der Einzelstrophen (Takt 29f., 50ff. und 73ff.).

chere Farbe der gedämpften Hörner etwas der Schrecken genommen. Wenn man so will, scheint sich in Takt 23f. mit der absteigenden Linie der Klarinette (abgetönt vom Englischhorn) die Seele für einen Moment in ihr Schicksal zu ergeben. Auffallend ist hier, dass das Englischhorn die Klarinette bei den letzten, tieferen Tönen verlässt.⁴⁴ Meist bringt Reger das tiefe Register der Klarinette kaum in ausdrucksvollen getragenen Stellen zur Geltung, sondern verwendet es eher für hurtige scherzose Passagen. In der *Toteninsel* ist dies stellenweise anders (man vergleiche auch die Takte 28ff.), indem die im Piano und bei gehaltenen Tönen ernsten, düsteren und geisterhaften Konnotationen genutzt sind.⁴⁵

Wie viele Sätze Regers, so mündet auch diese Tondichtung in „Verklärung“. Ein starker Erlösungsgedanke ist in Regers Œuvre generell unüberhörbar einkomponiert; in der *Toteninsel* wird bereits in Takt 25 (für insgesamt drei Takte) das Versprechen angedeutet, dass dem Tod eine Transzendenz folgen kann, auch wenn Furcht, Todeskampf und ein allmähliches Sich-Abfinden mit dem unausweichlichen Schicksal bis zur Schlussapotheose in Takt 60 noch in vielen Facetten ineinandergreifen. Die Mittel für Letzteres sind schon verschiedentlich beschrieben worden.⁴⁶ Hier finden sich von diesen eine ruhige, homophone Linienführung der Bläser über liegenden Bässen, sich überlagernde Akkordfigurationen der hohen Streicher, klangliche Reduktion der Streicher und Blechbläser (hier Hörner mit erster Trompete); die Individualität, die durch die vorhergehende Exposition einer Einzelstimme repräsentiert ist, wird aufgelöst und aufgehoben in einem übergeordneten Ganzen und das Individuum mithin bildlich seiner persönlichen Not enthoben – dies mag die Botschaft sein, die in den Takten 25ff. anklingt und am Ende des Satzes die Oberhand gewinnt. Unter einer solchen Perspektive sind die Gefühlsgehalte beider Fassungen des Böcklin'schen Bildes gleichermaßen in Regers Musik präsent – das Drohende und Schauerliche des Gemäldes von 1886 ebenso wie die tröstliche Schönheit und friedvolle Idylle der Klinger'schen Radierung von 1883.

⁴⁴ Hector Berlioz etwa stellte fest, dass sich die Verbindung von tiefen Tönen des Englischhorns, der Klarinetten, der Hörner oder Kontrabässe „besonders eignet, um musikalische Gedanken, in denen Furcht und Angst herrschen, mit bedrohlichem Widerscheine zu färben“ (*Berlioz-Strauss*, S. 202). Reger hat hiervon in den Werken ab Opus 124 Gebrauch gemacht (man bedenke auch die ostinaten Kontrabässe im lateinischen *Requiem* bzw. im *Hebbel-Requiem*).

⁴⁵ Vgl. *Reuter*, S. 176f.

Ähnlich nutzt Reger die Klarinette in *An die Hoffnung* op. 124: Beispielsweise in Takt 59 zum Abschluss der Zeile „und schon gesanglos schlummert das schauernde Herz im Busen“ bzw. in Takt 47ff. als (ungedeckter) Tenor des Orchesters zu „[doch] atmet kalt mein Atem schon“.

⁴⁶ Vgl. Kapitel III.2.1 und III.2.2, *Larghetto*.

EINE ROMANTISCHE SUITE OP. 125

Den Sätzen der *Romantischen Suite* stehen Gedichte Joseph von Eichendorffs voran, die – soweit dies aus den Quellen zu ermitteln ist – bei Kompositionsbeginn festgelegt waren: Am 28. Mai 1912 begann Reger nach eigener Aussage mit der Komposition, die Gedichte Eichendorffs fanden bereits sechs Tage zuvor erstmals Erwähnung.⁴⁷ Es ist anzunehmen, dass der Entwurf des Werkes und seine Niederschrift zeitlich Hand in Hand gingen, denn erstens entspräche dies Regers Gepflogenheit, die sich für mehrere größere Orchesterwerke nachweisen lässt, und zweitens ist die Stichvorlage teilweise als sogenannte zusammengezogene Partitur ausgeführt, was bedeutet, dass Reger sich vor der Niederschrift der betreffenden Seiten über die Besetzung in den folgenden Takten im Klaren sein musste – wohl auch ein Indiz für eine relativ direkte Umsetzung. Wie genau Regers Vorstellungen von der endgültigen Gestalt der Sätze bei brieflichen Erwähnungen des Kompositionsplanes seit Anfang März 1912 bereits gediehen waren und ob er dort schon alle drei Eichendorff'schen Gedichte mitgedacht hatte, darüber lässt sich anhand der Arbeitstitel spekulieren – es spricht einiges für eine sukzessive Konkretisierung ausgehend von einer zunächst nur ungenauen Idee. Die Stimmungswelt Eichendorffs war Reger jedenfalls sehr geläufig⁴⁸ und immerhin ist eine Suche nach passenden Texten zwischen März und Mai 1912 nicht belegt. Es gibt wenig Grund zu der Annahme, sie seien nachträglich bereits fertig konzipierten Sätzen unterlegt worden.⁴⁹

Bei der ersten Erwähnung des Werkes verzichtete Reger noch auf einen gemeinsamen Titel der Stücke, die ihrerseits programmatisch bereits festgelegt waren: „a) Notturmo b) Elfenreigen c) Helios“.⁵⁰ Bezüglich der Benennung des zweiten Satzes hatte Reger Sorge,

⁴⁷ Vgl. Briefe Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 22. und 27. 5. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 237 und 242.

⁴⁸ Eichendorff-Texte begegnen vor 1912 in den Opera 14 (1893), 15 (1894), 76 (1907) und 83 (1909); außerdem hatte Reger 1903 die Eichendorff-Chöre Hugo Wolfs bearbeitet.

⁴⁹ In dieser Frage ist also Peter Andraschke zu folgen (*Regers Romantische Suite op. 125 und ihr Umfeld*, in *Symphonische Tradition*, S. 416ff.), während Fritz Stein (*Max Reger*, Potsdam 1939, S. 150) sowie die Untersuchungen Rainer Cadenbachs (siehe Anm. 37) und Giselher Schuberts (siehe Anm. 36) von einem weit fortgeschrittenen Kompositionsstadium bei Hinzuziehung der Gedichte ausgehen.

⁵⁰ Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 6. 3. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 140.

Es ist ein Stück weit Ansichtssache, aus der Nähe der Gedichttitel zu denen der Stücke (*Nachtzauber – Notturmo*, *Elfe – Elfenreigen*) von Beginn an einen Zusammenhang abzulesen. Dass sich der dritte Satz in der Benennung nicht an das Eichendorff'sche Gedicht anlehnt (*Adler*), steht diesem Argument jeden-

Elfenreigen könne „ein bißchen ‚abgegriffen‘“ wirken,⁵¹ weshalb diese in den folgenden Wochen noch mehrfach schwankte – „Elfenspuk“ oder „Elfentanz“ kamen alternativ in Betracht. Eine stärkere Betonung des zyklischen Zusammenhalts der drei Sätze erfolgte erst im Mai mit dem (Arbeits-)Titel „Eine Nachtmusik“⁵², wobei dann mit einer sachlicheren Fassung der Einzeltitel zugleich auch ein Hinweis auf die textlichen Vorlagen ins Spiel kam: „Diese drei Stücke nach Gedichten von Eichendorff; Notturmo – Mondnacht (in Thüringen) | Scherzo – Elfentanz u. Elfenspuk | Finale – Helios – Sonnenaufgang.“⁵³ Demnach haben sich die inhaltlichen Zuordnungen nicht geändert, sondern wurden allenfalls noch präzisiert (Mondnacht „in Thüringen“); die Einzelsätze kommen auch in den folgenden Äußerungen nicht ohne ergänzende programmatische Titel aus – erst durch die tatsächliche Wiedergabe der Gedichte können diese schließlich entfallen: „von diesem Werke müssen die 3 Gedichte [...] unter allen Umständen aufs Programm“.⁵⁴

Notturmo (im Original: *Nachtzauber*)

„Hörst du nicht die Quellen gehen
Zwischen Stein und Blumen weit
Nach den stillen Waldeseen,
Wo die Marmorbilder stehen
In der schönen Einsamkeit?
Von den Bergen sacht hernieder,
Weckend die uralten Lieder,
Steigt die wunderbare Nacht,
Und die Gründe glänzen wieder,
wie du's oft im Traum gedacht. – – –“⁵⁵

Scherzo (*Elfe*)

„Bleib' bei uns! wir haben den Tanzplan im Tal
Bedeckt mit Mondesglanze,
Johanniswürmchen erleuchten den Saal,
Die Heimchen spielen zum Tanze.
Die Freude, das schöne leichtgläubige Kind,
Es wiegt sich in Abendwinden:

falls nicht entgegen, da die entsprechenden Passagen des Gedichts von Reger ja nicht berücksichtigt wurden; unklar ist auch, ob ihm dessen korrekter Titel überhaupt bekannt war (s. u.). „Helios“ wiederum hatte Reger als möglichen Werktitel seit einer 1909 geplanten chorsymphonischen Kantate im Sinn (vgl. RWV Anhang B14).

⁵¹ Brief Regers an Karl Straube, 4. 4. 1912, *Straube-Briefe*, S. 218.

⁵² Brief Regers an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 10. 5. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 222.

⁵³ Brief Regers an dens., 22. 5. 1912, ebda., S. 237.

⁵⁴ Postkarte Regers an Emil Gutmann, 28. 11. 1912, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 949/75-6.

⁵⁵ Die zweite Strophe ließ Reger weg: „Kennst die Blume du, entsprossen | In dem mondbeglänzten Grund? | Aus der Knospe, halb erschlossen, | Junge Glieder blühend sprossen, | Weiße Arme, roter Mund, | Und die Nachtigallen schlagen, | Und rings hebt es an zu klagen, | Ach, vor Liebe todeswund, | Von versunkenen schönen Tagen – | Komm, o komm zum stillen Grund!“

Wo Silber auf Zweigen und Büschen rinnt,
Da wirst Du die Schönste finden!“

Finale (Adler⁵⁶)

„Steig’ nur Sonne,
Auf die Höh’n!
Schauer weh’n,
Und die Erde bebt vor Wonne.
Kühn nach oben
Greift aus Nacht
Waldespracht,
Noch von Träumen kühl durchwoben. — — —“⁵⁷

Reger war überzeugt, die *Romantische Suite* sei „total unverständlich, wenn die Gedichte nicht auf dem Programm“⁵⁸ stünden. Unter der Prämisse, dass Reger die Gedichte vielleicht von Beginn an, jedenfalls aber zu einem Zeitpunkt auswählte, als das Werk noch veränderlich (i. e. noch nicht vollständig entworfen) war, stellt sich die Frage, ob die Sätze „nur“ deren jeweiliger Stimmung entsprechen oder ob einzelne Worte, Wendungen oder Beschreibungen einen direkten, zuzuordnenden Niederschlag finden. Nun legen die Texte keineswegs den formalen Ablauf der Komposition a priori fest. „Die schöpferischen Möglichkeiten sind offener“, wie Peter Andraschke bemerkt. „Textdeklamation und Wortausdeutung fallen weitgehend weg. Bestimmende Ausdrucksmomente, tragende Stimmungen und Bilder werden dafür kompositorisch aufgefangen und zu Klang.“⁵⁹

NOTTURNO

Im Folgenden ist der Versuch unternommen, im *Notturmo* einzelne Tonfiguren mit Gedichtstellen in Verbindung zu bringen, auch wenn solche Bezüge ohne belegende Äußerungen Regers letztlich Spekulation bleiben. Rieselnde Quellen und „stille Waldeseen“, Blumen und romantisches Naturerleben bestimmen den Charakter ab Takt 10 (auf die vorbereitenden ersten neun Takte bleibt noch zurückzukommen). Zunächst fallen die schwelgerische Führung der Hauptstimmen, ein üppiges, aber filigranes Geflecht an Begleitstimmen, eine insgesamt stark abgetönte Klanglichkeit mit feinen Dynamikübergängen im *p-pp-ppp*-Bereich und etlichen Steigerungswellen sowie eine verschwenderische Fülle eingestreuter

⁵⁶ In der der Stichvorlage eingefügten Gedichtabschrift verwendet Reger den Titel »Morgengruss«, der auf eine damals populäre Ausgabe zurückgeht (vgl. Andraschke, wie Anm. 49, S. 419).

⁵⁷ Es folgen bei Eichendorff zwei weitere Strophen, deren erste dem Gedicht den Titel gibt: „Und vom hohen | Fels-Altar | Stürzt der Aar | Und versinkt in Morgenlohen. || Frischer Morgen! | Frisches Herz, | Himmelwärts! | Laß den Schlaf nun, laß die Sorgen!“

⁵⁸ Brief Regers an Philipp Wolfrum, 21. 10. 1912, *Arbeitsbriefe* 2, S. 175.

⁵⁹ Andraschke, wie Anm. 49, S. 421.

Floskeln und hervortretender Einzelmotive ins Auge. Zwar hält sich Reger nach Egon Wellesz' Diagnose hinsichtlich der Instrumentation „an das übliche Timbre, das die Romantiker verwendeten, ohne aber dem Klang an sich selbständige Bedeutung zu geben“,⁶⁰ doch bleiben einige Details zu vergegenwärtigen, die sicherlich typisch für Reger speziell – nicht unbedingt für „die Romantiker“ im Allgemeinen – sind.⁶¹

Die Streicher sind meist gedämpft, wobei hervortretende Stimmen separat offen gehalten werden können (so die Violinen 1b in Takt 10f. oder die ersten Celli ab Takt 48); mit Vorliebe registriert Reger auf führende offene Stimmen gedämpfte auf, sei es in der Oberoktave oder im Unisono (vgl. Violinen 1a und 2a in Takt 10, überhaupt die Streicher ab Takt 27) – dies gilt auch für das Verhältnis zu anderen Stimmgruppen (vgl. Violinen 1a und das führende erste Horn in Takt 20f., der Effekt ist hier durch Klanglagenspiel noch gesteigert); gelegentlich tremolieren einzelne Stimmen – insbesondere die Bratschen –, im Pianissimo wohl, um eine andächtig schauernde Stimmung zu erzeugen, bzw. in Steigerungen zur Intensivierung des Affekts. Für die Hörner gilt hinsichtlich der Dämpfung Ähnliches wie für die Streicher, doch sind sie überwiegend offen; auch hier mischt Reger sordinierte zu ungedämpften Stimmen (sogar in der eigenen Gruppe, was ungewöhnlicher ist; Takt 12f.).

Die hohen Holzbläser treten auch solistisch und ungedeckt in Erscheinung – besonders erste Klarinette bzw. beide Klarinetten (z. B. Takt 12f. oder Takt 16ff.), während die erste Oboe eher Stimmenverbände führt (in Takt 11 beispielsweise ist sie dagegen frei gestellt, um die Klarinettenfarbe für die folgenden Takte aufzusparen). Die Trompeten finden erst gegen Ende ins Orchester (Takte 60 bzw. 62) und liegen in mittlerer Lage; dagegen haben die Posaunen auch im Tutti deutlich mehr zu tun. Die träumerische Atmosphäre des Eichendorff'schen Gedichts mit in der Dämmerung ineinandergleitenden Sinneseindrücken und einer stark nach innen gekehrten Wahrnehmung ist so ohne Zweifel adäquat eingefangen; man mag mit gutem Willen einzelnen Stellen auch lautmalerische Qualität zubilligen – so in den Takten 16f. den Klarinetten für das Entspringen der Quellen, beiläufigen Trillern der Violinen als Reminiszenz an die (nicht genannten, aber doch nicht wegzudenkenden) Wald-

⁶⁰ Egon Wellesz, *Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite“*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4. Jg. (1921), Heft 2, S. 108.

⁶¹ Eine derart pauschale Abfertigung der Dimension der Instrumentierung durch einen gerade in dieser Beziehung bewanderten und interessierten Autor wie Wellesz bedarf der Erläuterung: Dessen genannter Aufsatz entstand aus einer Werkeinführung im Schönberg'schen Verein für musikalische Privataufführungen. Die dortigen Aufführungsbedingungen erforderten für Orchesterwerke Arrangements (im vorliegenden Fall für Flöte, Klarinette, Harmonium, Streichquintett und Klavier zu vier Händen). Ein Eingehen auf Details der Instrumentierung, gar erst das Hervorheben von Besonderheiten und Bedeutsamkeiten, wäre in diesem Rahmen also in jeder Hinsicht bemerkenswert gewesen.

bewohner oder einem von Takt 12 bis 17 liegenden Orgelpunkt der Bässe (E/E_1) in Vertretung der „stillen Waldeseen“.

Auffallend kontrastiert der Naturschilderung eine in den Takten 18f., 25f. und 43ff. eingefügte, homophone Akkordfolge der zuvor pausierenden Posaunen (z. T. mit Hörnern), die in den Oberstimmen *b-a-c-h*-Motive exponiert. Dieses Element ist weich und sonor gehalten (mittlere und tiefe Lage, *ppp*, *dolciss.*); es hebt sich würdevoll ab. An Feierlichkeit und Würde sind die Posaunen im Orchester von keiner Gruppe zu überbieten, die Anspielung auf Bach und die bekannten bedeutungsschwangeren Paukennachschläge tun ein Übriges: Unschwer wird man diesen Stellen die „Marmorbilder“ zuordnen können. Damit wiederum verbindet sich aber deren Verortung „in der schönen Einsamkeit“: Sowohl dem zweiten wie dem dritten Einsatz des Posaunenmotivs geht ein kurzes Innehalten voran, indem jeweils zwei Solobläser (Oboe und Klarinette bzw. Flöte und Klarinette) über tiefen, tremolierten und liegenden Klängen der Streicher herausgestellt sind (Takte 24f. und 41f.).⁶² Motivisch haben die Bläsermotive dieser beiden „Einsamkeits“-Stellen nichts gemein, vielmehr hat das Klangbild als solches hier Vorrang.

Nachdem bis Takt 26 alle inhaltlichen Elemente der ersten Hälfte der Gedichtstrophe in Musik gebracht sind, erscheint in Takt 27 in der ersten Klarinette (abgetönt durch eine Oboe) und gleich noch einmal in den beiden oberen Flöten ein sehr auffälliges Motiv⁶³ – das überdies in einem wörtlichen Zitat dieser Passage im *Finale* aufgegriffen ist. Auch innerhalb des *Notturmo* handelt sich um eine neuralgische Stelle in der Mitte eines, trotz etlicher Querverbindungen im ganzen Satz, doch abgrenzbaren ersten Hauptteiles (Takte 10 bis 46). Niels Schaefer hat aufgezeigt, dass dieses Motiv im Entwurf mit einem Zitat des Cantus firmus *Nun ruhen alle Wälder* in Verbindung steht, das in der ausgearbeiteten Partitur aber entfiel.⁶⁴ Leicht ließe sich diesem Motiv auch die erste Gedichtzeile als Frage unterlegen („Hörst du nicht die Quellen gehen“?).

Der zweite Teil der Gedichtstrophe scheint ab Takt 48 beherrschend zu werden – ebenfalls eine Stelle, die im dritten Satz wörtlich wieder aufgenommen ist und dadurch ex post eine besondere Bedeutung bescheinigt bekommt. Die oberen Celli stimmen gemeinsam

⁶² Bereits in Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* kommt menschenarme ländliche Weite in dieser Weise zum Ausdruck und so durfte Reger darauf rechnen, dass dieses Bild verstanden wird. Reger hat diese Berlioz'sche Konstellation mit deutlicherem Bezug auch im *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108 aufgegriffen (dort für die Dialoge Oboe–Englischhorn).

⁶³ Giselher Schubert erkennt in diesem sogar das Hauptmotiv des ersten Satzes (wie Anm. 36, S. 173); gleichwohl erklingt es hier nur zweimal.

mit dem ersten Horn (und den tremolierenden und gedämpften oberen Bratschen) in Tenorlage einen ruhigen Gesang an, über dem sich nach zwei Takten eine weittragende Kantilene der ersten Oboe (colla parte mit den weiterhin gedämpften Bratschen) erhebt, die in der Unteroktave lange Zeit von den ersten Celli und vom Englischhorn gestützt wird. In Takt 55f. übernimmt die erste Klarinette die Aufgabe der Oboe, Englischhorn und Celli finden erneut hinzu, während die Bratschen kontinuierlich (seit Takt 48) an der Melodieführung beteiligt bleiben, zurückhaltend und im Hintergrund zwar, doch von Bedeutung für die klangliche Integrität der gesamten Stelle – und nicht zuletzt gemeinsam mit der Oboe Sinnbild der „uralten Lieder“.⁶⁵

Im Schlussteil (ab Takt 73) kehren – nach einem Steigerungsteil und eingeschalteten homophonen Abschnitten – mit dem eröffnenden kantablen Motiv aus Takt 48 auch die geschilderten Klangmischungen und der dicht verwobene Satz wieder.⁶⁶ Die Hauptstimme liegt zunächst in erster Oboe, erster Flöte, Violinen 1b und drittem Horn; für einen Moment treten die tremolierenden ersten Violinen hervor (Takt 75), unterstützt von erster Flöte, erster Klarinette, Englischhorn und zweitem Horn, bevor sie nach der Höhe entschwinden und im Piano den Halteton der Bässe in höchster Lage ablösen (e^3/e^4), während sich ab hier die „Gesangsmelodie“ in doppelten Oktaven mitten im orchestralen Satz bewegt (Klarinetten, erste Flöte, erstes Fagott und Celli Takt 76, dann auch Oboe und Tenorposaune). Das Notturmo klingt *ppp* aus. Vermutlich wird man im gehaltenen Tremolo der ersten Violinen ab Takt 76 das „Glänzen der Gründe“ im Mondschein erkennen können. Ein Symbol für Licht und Lichtwirkungen sind tremolierte Streicherklänge auch an anderen Stellen in Regers Œuvre.⁶⁷ In der *Romantischen Suite* spielt dieses Mittel in allen drei Sätzen eine Rolle.⁶⁸

⁶⁴ Niels Schaefer, *Max Regers „Eine romantische Suite nach Gedichten von J. von Eichendorff“ op. 125 – Zur Bedeutung von Bleistiftentwürfen und Autograph für das Verständnis der Komposition*, Typoskript, S. 9f.

⁶⁵ Die Violinen (geteilt und gedämpft) figurieren *ppp* und in hoher Lage Akkordschichten in als 32stel repetierten 16teln; Akkordbrechungen sind auch das Metier der Harfe, während die Flöten kleine Figuren einstreuen. Zur Kantilene der Oboe führen Klarinetten, Hörner 1–3 und erstes Fagott die Mittelstimmen linear und rhythmisch gegenüber Oberstimmen und Bässen (zweite Celli, zweites Fagott, viertes Horn und Kontrabässe; außerdem auf den Liegetönen auch Pauken, jedoch reduziert) etwas aufgelockert. Reger kleidet die „alten Lieder“ so in weiche Klänge und einen verklärenden Satz.

⁶⁶ Man beachte auch den wiederholten Orgelpunkt E/E_1 (Takt 73–75).

⁶⁷ Am offenkundigsten bei „et lux perpetua“ im *Requiem aeternam* WoO V/9. Dass Reger über den dritten Satz der *Sinfonietta* schrieb, er denke ihn sich „wie von Mondschein übergossen“ (Brief Regers an Felix Mottl, 22. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 263), auf das Mittel des Streichertremolos dort dennoch verzichtete, hat dagegen nicht viel zu besagen, denn es liegen etliche Jahre zwischen Opus 90 und Opus 125 und seinerzeit grenzte Reger sich vom gängigen modernen Schaffen bewusst ab (siehe Kapitel III.2.2).

⁶⁸ „[W]ir haben den Tanzplan im Tal bedeckt mit Mondesglanze“ wirbt die *Elfe* für das *Scherzo*, was Reger umsetzt, indem er die ersten Violinen mit Unterbrechungen insgesamt ca. 230 Takte lang (von 427) in hoher Lage Haltetöne tremolieren lässt; dagegen verbindet sich im *Finale* das Steigen der Sonne mit Streichertremolo.

Auf den ersten Blick scheint merkwürdig, dass Regers erste Äußerungen keinen expliziten Bezug auf die Gedichte herstellen, wohingegen er die Mitteilung der Gedichte im Programm für notwendig hielt. Eine etwaige Vertonung der Texte ist aber an keiner Stelle explizit. Vielmehr sind unabhängig hiervon zahlreiche materiale Binnenbeziehungen hergestellt, so dass Egon Wellesz aus der Perspektive der Wiener Schule schwärmen mochte, Reger schreibe „musikalische Prosa“, doch halte das Werk unterdessen „anstelle der *äußeren*, eine *innere* Geschlossenheit“ zusammen – ohne dafür einen programmatischen Inhalt maßgeblich zu machen: „Man kann verfolgen, wie jeder wichtige Intervallschritt, der in einer Stimme auftaucht, seine Konsequenzen hat, bestimmend auf die melodische Führung wirkt.“⁶⁹ Unter der Prämisse einer auch rein musikalischen Gültigkeit kann Reger der Gedanke, die Texte sukzessive und auch dem Wortsinne nach musikalisch auszudeuten, nicht von vornherein fremd gewesen sein. Immerhin hatte er anderthalb Jahrzehnte zuvor in solchem Verfahren mit seinen Choralphantasien eine Variationsform etabliert, die auch auf eine programmatische Ausdeutung setzt. Die von ihm vorausgesetzte Objektivierung aber macht verständlich, dass er allzu plakative Mittel als bedenklich ansah. In gewissem Sinn erzwingt die künstlerische Notwendigkeit die Bestreitbarkeit des Textbezugs.⁷⁰ Nach dem Bericht Hermann Ungers hat Reger seine in den Quellen nachweisbare „ursprüngliche Idee, dem ersten Satz den Choral ‚Nun ruhen alle Wälder‘ als cantus firmus unterzulegen“ aufgegeben, „um sich von dem Verdacht der Effekthascherei freizuhalten“.⁷¹

⁶⁹ Wellesz, wie Anm. 60, S. 107.

⁷⁰ Entsprechend vorsichtig äußert sich Andraschke: Die „Überfülle von Melodien und der dahinströmende schwelgerische Klangfluß [des *Notturmo*] könnten ihren Erfindungskern in der zugehörigen ersten Gedichtstrophe haben, die von Quellen und Singen und vom Träumen handelt“ (wie Anm. 49., S. 427). Er fährt übrigens an gleicher Stelle etwas weniger zurückhaltend fort: „In der Musik gewinnt so die Gestimmtheit des Individuums im Zauber der Nacht, sein überquellendes Lebensgefühl einen adäquaten klang sinnlichen Ausdruck.“ Karl-Heinz Weidners Einschätzung ist hier entschiedener: „Wie viel mehr Reger einer semantischen Umsetzung von gegenstandsloser Dichtung in Musik als der von bildender Kunst gerecht wird, zeigt übrigens die ‚Romantische Suite‘“ (wie Anm. 37, S. 38.).

⁷¹ Hermann Unger, *Max Reger*, Bielefeld und Leipzig 1924 (= *Velhagen & Klasings Volksbücher* Bd. 156), S. 90.

III.4.3 IMPRESSIONISTISCHE ANSÄTZE

In zahlreichen Aufsätzen und Arbeiten zu Regers Meininger Orchestermusik ist davon die Rede, dass er eine Hinwendung zu impressionistischen Wirkungen vollzogen habe. Nicht selten wird diese Feststellung untermauert durch einen Verweis auf die *Romantische Suite* op. 125. Peter Andraschke lässt diese Einschätzung nur für die Einleitungstakte der beiden Außensätze gelten: „Wenn in Rezensionen und Werkbesprechungen von impressionistischer Klanggebung in op. 125 gesprochen wird, so kann sich das nur auf diesen Beginn beziehen.“⁷² Konkret geht es um neun Takte, deren Machart in Regers vorhergehenden Werken keine Entsprechung hat und die deshalb hier einer gesonderten Betrachtung bedürfen. Die Einschränkung Andraschkes wäre nur zutreffend, sofern man einen musikalischen Impressionismus gedanklich in eins setzt mit den Errungenschaften Claude Debussys.⁷³ Sicher ist gleichwohl, dass Reger die Musik Debussys gekannt hat, und anzunehmen bleibt, dass er sie auch schätzte.⁷⁴ Egon Wellesz kommt zu dem Ergebnis, dass für das „für das romantische Orchester einige Linien“ aufzuzeigen wären: u. a. „die von Schumann zu Brahms und zu Reger – wobei [...] bei Reger auf den [Einfluss] von Bach, später den von Wagner, R. Strauß und zuletzt von Debussy hinzuweisen wäre“.⁷⁵

Zunächst fällt in den genannten Takten des *Notturmo* aus Opus 125 der äußerst reduzierte Satz ins Auge. Die Takte 1 und 3 bestehen jeweils aus einem liegenden Terzklang, den

⁷² Andraschke, wie Anm. 49, S. 442.

⁷³ Außerdem mag Andraschkes Verwunderung über die gängigen Aussagen in der einschlägigen Reger-Literatur auch darin ihre Ursache haben, dass gelegentlich die auffallende stilistische Eigenart der Einleitungstakte den Blick auf den Gesamtcharakter des Werkes verstellt haben könnte.

⁷⁴ Dessen *Prélude à l'après-midi d'un faune* führte Reger mit der Meininger Hofkapelle am 25. 2. 1913 auf, also ein knappes Jahr nach der Konzeption und Ausarbeitung der *Romantischen Suite* (im gleichen Konzert erklang übrigens Richard Strauss' *Tod und Verklärung*). Dennoch ist es möglich, dass er das Debussy'sche Orchesterwerk bei Kompositionsbeginn der *Romantischen Suite* bereits kannte. Denn immerhin war es Regers gängige Praxis während seiner Meininger Zeit, das Repertoire für die jeweilige Saison frühzeitig, in der Regel während der vorausgehenden Sommerferien, in der Weise vorzubereiten, dass er alle Partituren detailliert bezeichnete, um die ersten Proben nicht selbst abhalten zu müssen. Ein Brief Regers belegt, dass er bereits im Mai 1912 mit der Bezeichnung der Partituren für die Saison 1912/13 begonnen hatte, d. h. wenige Wochen vor der Komposition der *Romantischen Suite* (an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 10. 5. 1912, *Herzog-Briefe*, S. 223). Es ist gut möglich, dass sich unter den gerade durchgearbeiteten Werken just Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* befand (bis Mitte August hatte er diese Arbeit jedenfalls abgeschlossen, denn am 17. 8. 1912 sandte er die eingerichtete Partitur Franz Bär, einem Geiger der Hofkapelle; vgl. Brief Regers, Meininger Museen, Signatur: Br. 004/1).

⁷⁵ *Wellesz 1*, S. 23f.

die beiden ersten, gedämpften Hörner intonieren und der durch Synkopen der ebenfalls sordinierten zweiten Geigen etwas belebt ist. Die Takte 2 und 4 bringen über dem nun transponierten und in die (ebenfalls weichen) Klarinetten „verschobenen“ Terzklang ein Ganztonmotiv, das in Takt 2 die Flöten und in Takt 4 die gedämpften ersten Geigen in parallelen großen Terzen vorstellen. Erkennbar wird der Klang zum Selbstzweck, wobei die Farbunterschiede zwischen den Takten sehr subtil abgetönt sind. Dies setzt sich im Weiteren fort; immerhin sind die Takte 5 und 6 (bis zur Taktmitte) behutsam angereichert, ohne dass sich der kammermusikalische Eindruck verliert. Statt einer Terz liegt in den Unter- und Mittelstimmen (zweite Klarinette, Hörner 1–3 und Kontrabässe) nun ein übermäßiger Akkord auf *Fis* zugrunde, der durch eine Septime ergänzt ist; Harfe, geteilte Bratschen und Celli beleben diesen Vierklang (die aus sieben Tönen gebildete Akkordbrechung der Harfe verschiebt sich dabei über die Takteinteilung hinweg). Die beiden Oberstimmen bewegen sich hier statt in Parallelen in freier Gegenbewegung und sind auch klanglich voneinander abgesetzt. Die rhythmische Bezogenheit der Flöten- und der Oboenstimme ist leicht zu erkennen; hinsichtlich ihrer Tonstruktur besteht die Zusammengehörigkeit darin, dass sie gemeinsam den Ganztonvorrat der Skala nutzen, die Takt 4 entgegensteht. Der Ablauf wiederholt sich mit beinahe identischen Mitteln (auf eine variierende Wiederholung des ersten Taktpaares ist jedoch verzichtet): Die ersten Violinen ersetzen wie schon in Takt 4 die Flöten, um auch hier die erste Flöte für den Folgetakt freizustellen (der flautando-Charakter dieser Geigenstelle ist durch das nun erheblichere Klanglagenspiel deutlicher); die zweite Stimme rückt im Schlussglied durch die Übertragung auf die Klarinette klanglich ein wenig näher an die Oberstimme.

Der Beginn ist somit in weiche, etwas entrückte Farben getaucht, die sich zwar in Blöcken ablösen, deren Timbrierung aber auch ausgesprochen ähnlich ist. Die reduzierten Klangfarbenkontraste sind Programm und befördern mit den Dämpfungen das Gefühl des Verdämmerns. Entsprechend erzeugen die verschwimmenden Konturen in den untergeordneten Stimmen (Harfe, mittlere Streicher) und die dem Verweilen im Augenblick hingeebene Richtungslosigkeit sowohl der motivischen Gestaltung als auch der eben nicht funktional fortschreitenden Klangschichtungen einen schwebenden Zustand zwischen Wachheit und Traum. Programmatisch lässt sich dies fassen als Darstellung einer emotionalen Gestimmtheit, die dem individuellen Erleben der dann geschilderten „Mondnacht“ vorangeht. „Debussy“ kann in diesem Sinne als Chiffre nicht allein für Natur- und Traumschilderungen, sondern besonders für eine gesteigerte Innerlichkeit des Erlebens verstanden werden, die der reinen Abbildung äußerer Vorgänge übergeordnet ist. Denn auf Debussy als Gewährsmann dieser Tonsprache verweisen überdeutlich die Ganztongebilde in der Horizontalen und daraus abge-

leitet die Gründung auf Großterzklänge in der Vertikalen.⁷⁶ Reger bedient sich abwechselnd beider Ganztonvorräte; die Grundtöne wandern in den ersten Takten von e^1 zu f^1 (und zurück), dann abwärts über h nach Fis , wodurch auf kurzer Strecke alle chromatischen Zwischentöne zum Einsatz kommen.

Der Gebrauch des Begriffes „Impressionismus“ in der Musik und seine Abgrenzung sind nicht unumstritten; Hans Gál nannte ihn „das auf die Form verzichtende Sichhingeben an den Moment“.⁷⁷ Auch Ernst Kurths grundlegender Arbeit über den *Impressionismus in der Musik* liegt ein allgemeines Verständnis des Gegenstandes zugrunde; Kurth stellt fest: „Der Impressionismus stellt dem klassischen Prinzip der Tonalität das der Farbe gegenüber, dort ist der Klang organisches Element, hier reine Eindruckswirkung. [...] Der Klangreiz wird autonom“⁷⁸ und: „Der Impressionismus strebt die Klänge in Klangatmosphäre aufzulösen“,⁷⁹ womit sich ein „Verlöschen“ der Orchesterklänge verbinde. Die typischen Merkmale des einem musikalischen Impressionismus zugehörigen instrumentalen Kolorits lassen sich unter anderem benennen in der Verwendung weicher Farben (insbesondere der Holzbläser), Dämpfungen der Streicher und Blechbläser sowie sul-ponticello-Spiel, Tremolo und Pizzikato der Streicher und charakteristischer Verwendung der Harfe; außerdem weist Kurth auf ein „Verfließen“ der Begleitfiguren „zu einem Gesamteindruck gedämpfter Untertönung“⁸⁰ hin.

Ein differenziertes Ausgestalten auch der untersten Dynamikbereiche ist nachgerade eine Domäne Regers. Ebenso lassen sich die ansonsten von Kurth benannten instrumentatorischen Vorlieben (großenteils) ohne Mühe auch Reger zuschreiben. Außerdem führen die bisweilen fortwährenden Modulationen mit oft nahtlosen Verknüpfungen der Akkorde durch Vorhalte, Legatobögen oder Durchgangstöne häufig zu einer ausgesprochenen Farbwirkung der Harmonik.⁸¹ In der Summe bedeutet dies, dass die Ausdrucksmittel von Regers Musik-

⁷⁶ Ganztongebilde, übermäßige Klänge und insbesondere parallele große Terzen verwendet Reger allerdings in schnellen Sätzen auch für übermütige scherzose Wirkungen (man vergleiche etwa den *Harlequin* aus der *Ballett-Suite*), ohne dass sie dann dort einen Bezug auf Debussy bedeuten. Dies kommt durchaus auch auf das stilistische Umfeld und insbesondere die übrige Klanggebung durch spezifische Instrumentierung etc. an. Im vorliegenden Fall sind (gerade mit Blick auf *l'après midi*) die prominente Rolle der Flöte(n) (überhaupt der Holzbläser) und der sehr reduzierte Satz zu nennen, während die Dämpfungen und der Einsatz der Harfe durchaus auch zu Regers üblichen Mitteln zählen.

⁷⁷ Zitiert nach Erwin Kroll, *Vom Schaffen Hans Gáls*, in *N. Simrock G.m.b.H. Jahrbuch II*, Berlin 1929, S. 173.

⁷⁸ Ernst Kurth, *Der Impressionismus in der Musik*, in ders., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern, Leipzig 1920, S. 395f.

⁷⁹ Ebda., S. 392.

⁸⁰ Ebda., S. 435.

⁸¹ Robert Gläser hat in seiner Dissertation zu *Max Regers Stilentwicklung. Unter besonderer Berücksichtigung der Kammermusik* (Wien 1938, Typoskript) impressionistische Merkmale insbesondere in der Harmonik der Opera 116, 118 und 122 dargelegt, kommt aber zu dem Ergebnis, es sei „die Annäherung

sprache einem Impressionismus der einen oder anderen Ausprägung von sich aus naheste-
hen;⁸² ästhetisch hat dies seine Begründung in der gemeinsamen, zentralen Kategorie einer
gesteigerten „Innerlichkeit“ – es sei diese gefasst als ein Zusammenwirken ableitbarer Sin-
neseindrücke oder, bedeutungsvoller, als ein autonomes „Seelenleben“.

Gerade in Werken, denen ein Sujet zugrunde liegt, schlägt sich die Affinität Regers zu
den „zarten Farben romantisch-impressionistischen Stimmungszaubers“ mitunter besonders
stark nieder – nicht erst ab Opus 124, wie Fritz Stein einschränkt.⁸³ Zu nennen ist etwa auch
die unwirkliche Atmosphäre zu Beginn der *Nonnen* op. 112: Die gedämpften Violinen tremo-
lieren einen hohen „Orgelpunkt“ (fis^2/fis^3), die Harfe zupft hierzu Flageolets auf den nach-
schlagenden Zählzeiten; die durch das dreimal wiederholte Modell der Harfe angedeuteten
Harmonien ($fis-h-fis-cis-fis$ ließen sich unterlegen) umkreisen in modaler Weise den Liege-
ton. Die folgenden homophonen Einsätze der Doppelrohrblätter und mittleren Streicher (Celli
und Bratschen geteilt, zwar zurückgenommen, jedoch nicht gedämpft) sind tendenziell auf
cis-moll ausgerichtet; die Schichtungen bleiben funktional richtungslos, was den Eindruck
modaler Harmonik verstärkt.⁸⁴ Die Rohrblattinstrumente und die sonore Mittellage der Strei-
cher lassen die Sehnsucht nach einer unberührten pastoralen Stimmungswelt anklingen, die
stets auch im Sinne schlichter Frömmigkeit umdeutbar ist. Michael Kube attestiert den *Non-
nen* „eine bei Reger bis zu diesem Zeitpunkt nicht anzutreffende impressionistische Farbigkeit
und Harmonik [...], die [...] allein die Stimmung des Vorwurfs aufnimmt und mit musikali-
schen Mitteln zu intensivieren sucht“, und nennt sie deshalb „ein Schlüsselwerk für einen
wesentlichen Ausdrucksbereich der so bedeutenden Meininger Orchesterkompositionen“.⁸⁵

an den Impressionismus eine vorübergehende Erscheinung, welche sich besonders in den Orchester-
werken op. 125 und 128 auswirkt“ (S. 110).

⁸² „So ist in Regers Kompositionsweise ohne Zweifel eine impressionistische Tendenz enthalten. Dennoch
hat sein Stil natürlich mit dem seiner französischen Zeitgenossen, also z. B. mit dem von Debussy,
kaum etwas gemein.“ (Jost Michaels, *Die kompositorische Entwicklung von Max Reger. Dargelegt an
einem Vergleich zwischen seinen Klarinettensonaten op. 49, Nr. 1 und op. 107*, in S. Shigihara [Hrsg.],
Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung, Wiesbaden 1993 [= *Schriftenreihe des Max-Reger-
Instituts*, Bd. 10], S. 131).

⁸³ Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939, S. 64.

⁸⁴ Überwiegend beschreibbar als Mollakkorde mit Septime, etwa: $cis^7-fis^7-gis-fis-cis-fis^7-H^{5/6}/gis^7$ etc.

⁸⁵ Michael Kube, *Überlegungen zu einem Schlüsselwerk: Max Regers Nonnen op. 112*, in *Reger-
Studien 6*, S. 281 und S. 282.

III.4.4 MOZART-VARIATIONEN OP. 132

Das heute allgemein bekannteste Orchesterwerk Regers sind die *Mozart-Variationen*. Als einziges aus dem Kanon der in dieser Arbeit besprochenen Werke haben sie es zu einer gewissen Popularität gebracht. Zu ihrer Publikumswirksamkeit und der resultierenden höheren Präsenz im Konzertleben haben mehrere Faktoren beigetragen. Da ist zunächst das gewählte Ausgangsthema aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Klaviersonate A-dur* KV 331 als „ein Inbegriff des klassisch Schönen“⁸⁶ zu nennen. Selbst aus Mozarts Schaffen ragt es hinsichtlich Bekanntheit und Eingängigkeit heraus und ist geradezu kulturelles Allgemeingut. Ebenso wie die Wahl des Themas keinem Zufall entsprang,⁸⁷ ist dessen Präsenz im Variationszyklus stark und offenkundig, da seine strukturelle Integrität über weite Strecken gewahrt bleibt und eine Erkennbarkeit auch für den Laienhörer leicht gegeben ist. Außerdem entwickelt Reger für die *Mozart-Variationen* eine unmittelbar ansprechende klangliche Außenseite; sie sind vermutlich die glänzendste Erfüllung seines Bestrebens, einen motivisch dichten und differenzierten Satz mit einer selbstverständlich wirksamen Klanglichkeit und unzweifelhafter Plastizität zu verbinden. Reger behauptete wohl nicht zu unrecht, es sei „jedes Nötchen genauestens auf Klang „berechnet“«⁸⁸

Es werden in der einschlägigen Literatur häufig die Gegensatzpaare der *Bach-* und der *Hiller-Variationen* opp. 81 und 100 einerseits und der *Mozart-* und der *Telemann-Variationen* opp. 132 und 134 andererseits gebildet, was sowohl hinsichtlich der unterschiedlichen Komplexität (und damit auch Modernität) der variativen Verfahren seine Berechtigung hat als auch, wenn man die Satzweise sowie bezogen auf die beiden Orchesterwerke die Instrumenta-

⁸⁶ Susanne Popp, *Thema mit Veränderungen: Zu Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart*, in G. Weidle-Kehrhahn u. a. (Hrsg.), *Von der Idee zum Werk. Eine Ausstellung des Arbeitskreises selbständiger Kulturinstitute e.V. AsKI im Rheinischen Landesmuseum Bonn vom 24. Januar bis 10. März 1991*, Katalog, Bonn 1991, S. 246.

⁸⁷ Am 16. 3. 1914 bestellte Reger zielgerichtet eine Ausgabe der Thema gebenden Sonate bei Breitkopf & Härtel (Hessische Landes- und Universitätsbibliothek Darmstadt); die Themenwahl war also längst erfolgt, als er in dieser Ausgabe erste kontrapunktische Gedanken festhielt. Gegenüber Sigmund von Hausegger kündigte er die *Mozart-Variationen* mit der Bemerkung an, dieser kenne das Thema sicher aus seiner Jugendzeit, „als Sie die ersten Versuche machten, das Klavier zu meistern“ (Brief Regers an Sigmund von Hausegger, 11. 5. 1914, Abdruck in *Hundert Jahre philharmonische Gesellschaft in Hamburg*, Hamburg 1928, S. 226f.).

⁸⁸ Brief Regers an Wilhelm Graf, 3. 10. 1914, *Simrock-Briefe*, S. 143. Kompletz lautet das Zitat so: „Donnerwetter, die Mozart-Variationen müssen im Orchester wundervoll klingen! Diese Partitur ist mit

tion im Blick hat. Ohne Zweifel gehen die zehn Jahre früher vorgelegten *Bach-Variationen*, die das Thema in kleine und kleinste Partikel zerlegen, einen radikaleren Weg und wirkten auf manche Musiker auch irritierend;⁸⁹ demgegenüber erscheinen die Opera 132 und 134 durchaus als konservative Kehrtwendung und Rücknahme. Reger hat dies im Zusammenhang der den *Mozart-Variationen* also nahestehenden *Telemann-Variationen* selbst so formuliert: „Sehen Sie Sich die Partitur meines op 132 Variationen und Fuge für Orchester über ein Thema von Mozart an! Man kann nicht immer schweren dunklen Bordeaux trinken – so ein klarer ‚Mosel‘ ist doch auch sehr schön! [...] Wir brauchen nötigst viel, viel Mozart!!!“⁹⁰

Gerade der letzte Satz lässt vermuten, dass die Wahl des Themas auch eine Reverenz Regers an Mozart bedeutet,⁹¹ gleichwohl war dieser für Reger aber ein eher „fernes Idol“⁹². Es ist schwierig, die Bedeutung Mozarts für Reger korrekt einzuschätzen – beide scheint außer einer Überfülle an allerdings sehr unterschiedlich gearteten Einfällen und der Fähigkeit der Direktkomposition wenig zu verbinden. Zwar finden sich ab etwa 1904 bei Reger gelegentlich Sätze wie: „Ich bete jeden Tag: Gott der Allmächtige möchte uns einen Mozart senden; der thut uns so bitter noth!“⁹³ Doch scheint es, dass Regers Mozartbild relativ begrenzbar ist auf die Stichworte Schönheit, Einfachheit und Natürlichkeit.⁹⁴ Mozart steht bei Reger als Chiffre für Einfachheit und Klarheit, für ein reines Musikertum und dient bisweilen durchaus als Kampfbegriff dagegen, dass „es heutzutage Mode ist, Programmmusik zu schreiben, u. man

enormem Fleiße gemacht; da ist jedes Nötchen genauestens auf Klang ‚berechnet‘!“

Vgl. hierzu auch Kapitel II.5, *Holzbläser*.

⁸⁹ Noch zehn Jahre nach Regers Tod verteuflte Heinrich Schenker die *Bach-Variationen* als Anti-Meisterwerk (*Ein Gegenbeispiel: Max Reger, op. 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier*, in ders., *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 2, München u. a. 1926, S. 171–192).

⁹⁰ Postkarte Regers an Frieda Kwast-Hodapp, 8. 11. 1914, Abschrift im Max-Regger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 1492.

⁹¹ Dies gilt natürlich nicht generell für die Themenwahl seiner großen Variationszyklen – eine besondere Verehrung für Johann Adam Hiller oder Georg Philipp Telemann von den Opera 100 und 134 herzuleiten, wäre gleichermaßen absurd wie, einen solchen Zusammenhang für Johann Sebastian Bach und Opus 81 zu leugnen.

⁹² So der Titel eines Aufsatzes von Susanne Popp: *Mozart für Reger: Fernes Idol, doch enger Kontext*, in W. Gratzner/S. Mauser (Hrsg.), *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, Laaber 1992 (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 2), S. 31–47.

⁹³ Brief Regers an Karl Straube, 25. 6. 1904, *Straube-Briefe*, S. 59.

⁹⁴ Jedenfalls verwandte er das Attribut „à la Mozart“ (Brief Regers an Ossip Schnirlin, 13. 6. 1904, *Meister-Briefe*, S. 121) in diesem Sinne etwa für Werke wie die *Flötenserenade* op. 77a; einher gehen damit Bezeichnungen wie „allerleichtestes, einfachstes u. sehr melodiöses“ (Brief Regers an Lauterbach & Kuhn, 22. 4. 1904, *Lauterbach & Kuhn-Briefe I*, S. 309) oder „urputzige Dinge, ganz à la Mozart, fidel, mit viel Witz u. Behagen!“ (Brief Regers an Karl Straube, 20. 7. 1905, *Straube-Briefe*, S. 92).

hinter jeder C dur-Tonleiter zum Mindesten einen tiefsinnigen Nietzsche wittert“.⁹⁵ Eine kompositorische Rezeption scheint nicht ohne Weiteres nachweisbar.

In einem Punkt war Mozart jedoch immerhin ein konkretes Vorbild für Reger und dieser Punkt ist für die vorliegende Fragestellung gerade im Kontext der *Mozart-Variationen* zentral: die unbedingte Verpflichtung auf Wohlklang. Beide teilen die Vorliebe eines durch Teilungen und Akkordbrechungen in den Mittelstimmen (genauer gesagt in tiefer Altlage) gerundeten Satzes; deshalb finden sich auch bei Mozart mitunter geteilte Bratschen. Der klanglichen Auflockerung dienen insbesondere in langsamen Sätzen Streicherpizzicati in den Bässen oder auch bei Füllstimmen; einen zarten Klang erreichen Mozart wie Reger dort auch durch Dämpfungen der Melodiestimme.⁹⁶ Die Teilung der Streicher in einen offenen und einen gedämpften Chor in der *Serenade* op. 95 hat Thomas Seedorf unter anderem deshalb explizit mit einem Mozart-Erlebnis Regers in Verbindung gebracht.⁹⁷

⁹⁵ Brief Regers an Felix Mottl, 22. 7. 1905, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 263. Man vergleiche hierzu auch folgende Briefstelle: „Glauben Sie mir, niemand wünscht mehr als ich das Wiedergeborenwerden eines Mozart, der mit göttlich leichter Hand aufräumt mit all dem Wust, den mißverständener Wagner, Liszt u. R. Strauß gezeitigt haben.“ (Brief Regers an Waldemar Meyer, 24. 8. 1904, letzter Nachweis: J. A. Stargardt, Berlin, Katalog Nr. 683, 21./22. 3. 2006, Los 904).

⁹⁶ Die Nähe der Prinzipien veranschaulicht ein gedankliches Experiment: Man stelle sich vor, wie Reger das folgende Notenbeispiel vermutlich instrumentiert hätte und vergleiche daraufhin das Original.



Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonie F-dur* KV 43, Satz 2, „Klavierauszug“, Takte 1–4.

Im Mozart'schen Original ist die melodieführende erste Violine gedämpft, die Flöten gehen hierzu in reduzierten Terz- und Oktavparallelen. Die zweiten Geigen tupfen gezupfte Nachschläge, auch die Bässe spielen *pizzicato*. Die geteilten Bratschen übernehmen die Akkordbrechungen in Alt- und Tenorlage. Im Vergleich hiermit würde man bei Reger zwar eine andere Behandlung der auf Naturtöne beschränkten Hörner erwarten – etwa die Stützung der ersten Violinen in der Unteroktave (mit reduzierten Auftakten), auch die Einführung einer Tenorstimme wäre alternativ denkbar. Vermutlich hätte Reger auch zugunsten eines weicheren Einstiegs den gerissenen Akkord der ersten Violinen vermieden und möglicherweise hätte er die akkordischen Figurationen mit überlagernden Rhythmen angereichert (evtl. in den Holzbläsern). Doch das bei beiden ganz ähnliche Bemühen um „schönen“ Klang ist überdeutlich.

⁹⁷ Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990, S. 206f.; vgl. Kap. III.2.3.

In einem kursorischen Überblick stellt sich die Satzfolge der *Mozart-Variationen* folgendermaßen dar:⁹⁸

Thema	A-dur. 6/8	<i>Andante grazioso</i> (♩ = 120), 36 Takte	(ca. 1'50) ⁹⁹
Var. 1	A-dur. 6/8	<i>L'istesso tempo</i> (♩ = 108), 36 Takte „Double“ des Themas	(ca. 2'00)
Var. 2	F-dur. 6/8	<i>Poco agitato</i> (♩ = 52–60), 36 Takte Thema in Umkehrung	(ca. 1'20)
Var. 3	a-moll. 2/4	<i>Con moto</i> (♩ = 72), 36 Takte Reduktion des Themas	(ca. 1'00)
Var. 4	e-moll. 2/4	<i>Vivace</i> (♩ = 100), 36 Takte Reduktion der Umkehrung	(ca. 0'45)
Var. 5	a-moll. 6/8	<i>Vivace</i> (♩ = 136), 61 Takte Themensyntax aufgelöst; „Scherzo“ („Harlequin“)	(ca. 0'55)
Var. 6	D-dur. 4/8	<i>Sostenuto</i> (♩ = 80), 36 Takte Reduktion des Themas (vgl. Var. 3)	(ca. 1'50)
Var. 7	F-dur. 6/8	<i>Andante grazioso</i> (♩ = 132), 36 Takte Thema mit Umkehrung (vgl. Var. 1 und 2) „Reprise“. Die Variation wurde nachträglich eingefügt	(ca. 1'40)
Var. 8	E-dur. 6/4	<i>Molto sostenuto</i> (♩ = 40), 44 Takte „Langsamer Satz“	(ca. 6'40)
Fuge	A-dur. 6/8	<i>Allegretto grazioso</i> (♩ = 132), 181 Takte <i>Meno mosso</i> (♩ = 108) ab Takt 165, <i>Maestoso</i> (♩ = 92) ab Takt 175, <i>Largo</i> (♩ = 66) in Takt 178	(ca. 8'40)

Mozart-Variationen op. 132, formale Anlage.

Dabei fällt auf, dass die Variation 8 allein schon aufgrund ihrer Ausdehnung den zuvor aufgespannten Rahmen sprengt. Sie steht auch hinsichtlich ihrer Ausdrucksqualitäten gesondert am Ende einer relativ geschlossenen Folge. Daraus ergibt sich eine übergeordnete Dreiteiligkeit des Werkes, die eine inhaltliche Begründung erfordert: Die Variationen 1–4 und 6–7 wahren die Syntax des Themas, was sich in der Übersicht an der einheitlichen Länge von 36 Takten ablesen lässt; auch motivisch orientieren sie sich derart am Ausgangsmaterial, dass der Bezug für den Hörer stets herstellbar bleibt. Eine zusammenhängende Gruppe stellen die ersten vier

⁹⁸

Über die *Mozart-Variationen* liegen mehrere genaue und lesenswerte Arbeiten vor, auf die hier lediglich verwiesen sei: Ausführlich widmete sich dem Gegenstand Günter Weiß-Aigner, *Max Reger: Mozart-Variationen op. 132*, München 1989 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 52); prägnant ist besonders die Zusammenschau der Themenumbildungen bei Thomas Seedorf, wie Anm. 97, S. 211–214; zu nennen ist auch Helmut Wirth, *Max Reger. Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart op. 132. Einführung*, München 1962 (= Erläuterungen zur Schallplattenreihe Schulproduktion Musik, SP 82), S. 5–15.

Variationen dar, indem sie sich sukzessive von der Originalgestalt entfernen (die erste Variation hat Helmut Wirth völlig zu Recht als „Double“ des Themas angesprochen¹⁰⁰) und dabei den Puls allmählich steigern. Diese ersten vier Variationen hat Reger auch in einem Zug entworfen und niedergeschrieben¹⁰¹ und als ersten Teil des Werkes vorab beim Verlag eingereicht¹⁰². Es ist für Reger nicht ungewöhnlich, den Variationszyklus mit einer Reihe von Variationen, die das Thema zunächst festigen, also einer Expositionsgruppe, zu beginnen.¹⁰³

Die Variation 5 tritt durch ihre freie Form und relative Themenferne etwas aus dem Zyklus der ersten sieben Variationen heraus, doch fügt sie sich hinsichtlich ihrer geringen zeitlichen Ausdehnung ein. Mit den Variationen 4 und 5 kommen zwei scherzose *Vivace*-Sätze nebeneinander zu stehen, deren erster mit dem fanfarenartigen Auftreten der Blechbläser und dem ohne Rubati durchgehaltenen daktylischen Bewegungsdrang den energiegeladenen polternden Typus vertritt. Man kann diesen Satz durchaus auch als Reminiszenz an die *Hiller-Variationen* verstehen, wo sich an gleicher Stelle ein ähnlich geprägtes Stück findet (vgl. Kap. III.3.1), das gleichwohl durch über etliche Takte feststehende Sekundreibungen einen noch raubeinigeren Humor verrät, während die vierte Variation in Opus 132 prägnant und syntaktisch gebunden vorüberzieht. Die Nummer 5 rekurriert ebenfalls auf ein vorangegangenes Werk: den *Harlequin* der *Ballett-Suite* op. 130. Diesem Charakterstück sind die parallelen großen Terzen der Oboen und Klarinetten (auch Flöten) entlehnt; außerdem verweisen die Ganztonfigur der Klarinette im melancholisch gewendeten Epilog sowie dessen Verklingen im gedämpften Horn auf dieses.

Die folgenden Variationen 6 und 7 weisen deutliche Rückbezüge auf: Die Nummer 6 teilt mit der dritten die Gestalt des Themas, während das figurative Beiwerk an die erste Variation erinnert. Die siebte Variation rundet die Folge ab, indem sie wie die erste den originalen Cantus firmus verwendet. Tonartlich korrespondiert sie mit der zweiten; während sich dort über dem Orchester eine allmählich aufsteigende chromatische Linie der sordinierten Geigen erhebt, finden wir in der siebten Variation eine absteigende Nebenstimme der offenen Geigen zu den sonor das Thema führenden Celli. Im Ganzen ergibt sich damit eine Bogenform, indem die „schönen“ Sätze 1–3 und 6–7 die scherzhaften Nummern 4 und 5 umschlie-

⁹⁹ Die folgenden Dauer-Angaben berücksichtigen keine agogischen Effekte und orientieren sich auch nicht an etwaigen Einspielungen; sie dienen allein der Veranschaulichung der Proportionen.

¹⁰⁰ Wirth, wie Anm. 98, S. 9.

¹⁰¹ Auch im Entwurf (Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 139) folgen sie einander direkt.

¹⁰² Brief Regers an Richard Chrzescinski, 21. 6. 1914, *Simrock-Briefe*, S. 88.

¹⁰³ Beispielsweise verfährt er so auch in den ansonsten technisch moderneren *Bach-Variationen*.

ßen. So gesehen gliedern sich die *Mozart-Variationen* in drei gut abgrenzbare Teile, deren Proportionen ein Verhältnis von schätzungsweise 5 : 3 : 4 ergeben.¹⁰⁴

Diese Anordnung hat sich – überraschenderweise – tatsächlich erst im Verlauf der Niederschrift herauskristallisiert. Eine der „Expositionsgruppe“ folgende Variation 5* in cis-moll wurde nach der Niederschrift aus dem Manuskript entfernt; lediglich ihre letzte Seite blieb im Manuskript erhalten. Günther Weiß-Aigner zufolge hätte sie mit dieser gemeinsam eine Art „Loslösungsgruppe“ beginnen können, da sie sich durch ruhiges Zeitmaß abhob und „der Ausdruckscharakter [...] überdies schon auf die langsame Finalvariation“ vorausgewiesen habe, „bekräftigt durch eine partielle Analogie“.¹⁰⁵ Für die Annahme einer herausgehobenen Variationengruppe an dieser Stelle spricht auch, dass im Entwurf ein weiterer Satz (Var. 7*), der in der Partitur bereits unausgeführt blieb, und dann direkt die letztliche Finalvariation folgen (beide nehmen hier übrigens gleichen Raum ein). Sofern die Abfolge im Entwurf also die ursprünglich geplante Anlage wiedergibt (s. u.), hätte die sechste Variation vor Beginn der Fuge noch einmal den Bogen auf die Expositionsgruppe und damit das Thema zurückgeschlagen (hinsichtlich der Themenbildung konkret auf Variation 3), denn die siebte Variation dürfte nachträglich hinzugekommen sein; sie wurde nicht mit den anderen zusammen, sondern auf einem separaten Blatt entworfen. Im Entwurfsstadium bietet sich zusammengefasst folgendes Bild:

Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5*	Var. 5	Var. 7*	Var. 8	Var. 6	Fuge
36 Takte	36 Takte	36 Takte	36 Takte	? Takte	61 Takte	ca. 60 T.	44 Takte	36 Takte	181 Takte
S. 1	S. 2–3	S. 3–4	S. 4–5	S. 5	S. 6–7	S. 7–9	S. 9–11	S. 12	S. 12–20
Expositionsgruppe			?	freie Variationen				„Reprise“	

Mozart-Variationen op. 132, Anlage im Entwurf.

Die Disposition des Orchesters ähnelt dem Apparat der *Sinfonietta* mit doppelten Holzbläsern, zwei Trompeten, vier Hörnern, Pauken, Harfe und Streichern, lediglich sind die Flöten durch eine dritte vermehrt. Außerdem sind die Streicher häufig in den Stimmen in sordinierte und offene Pulte geteilt, so von der Themenvorstellung bis Variation 3 und wieder in den Variationen 7 und 8; im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Variationen 4 bis 6 ebenso wie die abschließende Fuge auf Dämpfungen im Streicherapparat verzichten, was auch der Abwechslung dient – für die Fuge und die beiden raschen scherzosen Variationen

¹⁰⁴ Themenvorstellung und Variationen 1–7 machen dem metronomischen Überschlag nach zusammen ca. 11½ Minuten aus; die achte Variation wäre mit nicht ganz 7, die Fuge mit knapp 9 Minuten zu rechnen.

¹⁰⁵ Weiß-Aigner, *Max Reger: Mozart-Variationen op. 132*, München 1989 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 52), S. 16.

(4 und 5) mag das kaum verwundern, die als *Sostenuto (quasi Adagietto)* charakterisierte sechste dagegen zeichnet Reger durch intensives Klanglagenspiel bei insgesamt nicht allzu hoher Disposition der Streicher mit einem warmem Timbre aus. Die Streicherteilung resp. -dämpfung ist ein Mittel, das unzweifelhaft auf mozartischen „Schönklang“ abzielt; auch die zusätzliche Flöte kann so gedeutet werden, da die empfindsamen Flöten mittels ihrer erlangten Akkordfähigkeit nun als separates hohes, aber weiches Register auftreten können,¹⁰⁶ das besonders geeignet ist, den Orchesterklang zu verschönern, ohne den Satz zu beschweren.

Der Orchestersatz ist filigran ausgearbeitet, dabei aber in der Regel durchaus viestimmig; die dynamische Abtönung ist in den *Mozart-Variationen* auch für Reger'sche Verhältnisse überaus differenziert, vor allem in Richtung der leisen Töne. Alle Instrumente sind regelmäßig beschäftigt – mit den üblichen Einschränkungen für die Trompeten und hier auch für die Hörner und die Pauken; dagegen ist beispielsweise selbst die Harfe gemäß dem allgemein vorherrschenden Serenaden-Tonfall über weite Strecken wirkungsvoll als Kolorit eingesetzt. Bemerkenswert ist vor allem, dass trotz des vollen Satzes die oberen Holzbläser immer wieder ungetrübt hervorleuchten. Auffallend häufig verlegt Reger Hauptstimmen in die klangvolle Tenorlage der Celli.¹⁰⁷

Dass Regers Mozartbild ein ausgesprochen idyllisches war, ist angesprochen worden; auch als Interpret neigte er wohl dazu, dessen Musik zu „verzuckern“¹⁰⁸, wie sich Arthur Smolian einmal ausdrückte. Der Eindruck einer gewissen Versüßung des ohnehin lieblichen Themas durch eine betont „schöne“ Instrumentation ist auch bei einigen der vorliegenden Variationen nicht von der Hand zu weisen; besonders mag dies für die den ersten Teil eingrenzenden Nummern 1, 2, 6 und 7 gelten. Die Wiederholung der ersten Themenperiode in der siebten Variation kann dafür als Beispiel dienen (Takte 9–16): Das Thema führen klangvoll und expressiv die offenen zweiten Geigen (*sul D*) mit den Celli (unisono);¹⁰⁹ es sind also hier im Streicherregister zwei unterschiedlich timbrierte, jeweils expressive Stimmen zusammengefasst. Den prägenden Kontrapunkt legt Reger in die gedämpften hohen Streicher (Bratschen 2 und Violinen 2b unisono, Violinen 1b in der Oberoktave), wodurch dieser eine entrückte Färbung gewinnt; die eigentlichen Füllstimmen obliegen den offenen Bratschen (divi-

¹⁰⁶ Vgl. hierzu Kapitel II.5, *Holzbläser*.

¹⁰⁷ Was im Vergleich mit anderen Partituren ein wenig wohl zu Lasten des ersten (und dritten) Horns geht.

¹⁰⁸ „Es lag viel wilde Zärtlichkeit in der Art, wie die beiden Spielenden [Reger und Paul Aron] mit dem lieben Mozart umgingen, den sie teils verzuckerten, teils totzudrücken schienen“ (Arthur Smolian, *Leipziger Zeitung*, 25. 1. 1909, *Schreiber* 3, S. 232); Smolian berichtet an gleicher Stelle auch von übermäßigem Pedalgebrauch und einem „stereotypen Wechsel von Spieldosen-Pianissimo und Orchester-Fortissimo“.

si) mit Klarinetten und gedämpften Hörnern, die Unterstimme führen wie üblich Fagotte und Kontrabässe. Bezeichnend ist der Part der Violinen 1a: Wie Harfe und erste Flöte (dann auch erste Klarinette) garnieren sie den Orchesterklang, hier *ppp* und *dolcissimo*, am Ende sogar noch *decrendierend*. Ab dem Nachsatz der Periode (Takt 13ff.) steigert Reger den Mitteleinsatz noch etwas, indem er die chromatische Gegenstimme konsequent in Bratschen 2 und Violinen 2b nach unten fortsetzt und als 4' bzw. 2' Oboen und erste Flöte heranzieht (zugleich gehen die Bässe in Dezimen mit dem Cantus firmus); die Violinen 1b werden also frei für kolorierende Aufgaben, wobei die möglichste Nutzung milder Flageolets für sich spricht. Die hier geradezu exzessive Mischung weicher und aparter Färbungen zeigt ein Streben nach besonderer Verfeinerung.

Bewegen sich die vorangehenden Variationen in einem anmutig-heiteren bis offensiv-fröhlichen Ausdrucksbereich, so bildet das Gegengewicht hierzu allein der schwerblütige langsame Satz der achten Variation, denn auch die Fuge orientiert sich zunächst am *grazioso*-Charakter des Themas. Die achte Variation wahrt auch nicht wie ihre Vorgängerinnen eine irgendwie geartete Einheit des Affekts, sondern wechselt abschnittsweise zwischen recht unterschiedlichen Satztypen; Weiß-Aigner attestiert ihr eine übergeordnete Dreiteiligkeit, „die mit ihrer klar ausgewiesenen [...] Reprise sich sogar der Sonatensatzform zu nähern scheint“.¹¹⁰ Überwiegend finden sich versonnene Stimmungen, deren Gestaltung mit einem ruhig und oft registerweise geführten stimmigen Kernsatz und der Verwendung gedeckter Farben an den *Geigenden Eremiten* aus Opus 128 erinnert.¹¹¹ Doch geben bereits die Initialtakte 1–4 durch die aus dem Thema übernommene Sequenz und den Wechsel auf schwächere Stimmen (in der Oberstimme gedämpfte Violinen mit offenen Bratschen) eine gewisse Neigung zum Grüblerischen vor. Dem träumerischen Naturerleben der *Romantischen Suite* op. 125 stehen dagegen die expressiven Steigerungsabschnitte (Takte 5–8 und 10–12) nahe, in denen Reger auf eine gesangliche Hauptstimme (mit Vorliebe Oboe und Klarinette, in der Unteroktave die Celli) aufregistriert und den begleitenden Satz durch Tremolo und figurative Nebenstimmen belebt. Außergewöhnlich ist die rezitativische Anlage des Mittelteils (Takte 23–28). Eine Parallele hat diese allenfalls in der Dialogpartie, die im *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108 in die Reprise zurückführt. Ebenso wie diese hat die Stelle in der

¹⁰⁹ Zwar sind die zweiten Violinen durch *f* stärker gefordert, doch meint dies wohl kein Überwiegen, sondern dient dem Ausgleich, da die Celli zusammen und in guter Lage gehen.

¹¹⁰ Weiß-Aigner, *Max Reger: Mozart-Variationen op. 132*, München 1989 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 52), S. 38.

¹¹¹ In der „Exposition“ beispielsweise die Takte 1–4, 8f. und 13–15, etwas eingeschränkt auch 16–22.

achten Variation einen stark sprechenden Charakter. Die ersten beiden Glieder wirken geradezu wie eine zunächst zaghaft, dann fordernd vorgetragene Frage; auch die Antwort der Holzbläser (mit gedämpften Violinen), dann der offenen Streicher, die Reger in Form eines Rückgriffs auf das Mozart-Thema formuliert, gewinnt mit der Wiederholung an Sicherheit und mündet zur Bekräftigung in eine Kadenz.

In seiner Umarbeitung der *Mozart-Variationen* für zwei Klaviere als Opus 132a hat Reger diesen hochexpressiven Satz ersetzt. Susanne Popp attestierte der achten Variation eine die bisherigen Orchesterwerke reflektierende Tendenz („Trauer über die verlorene Harmonie, elegische Spätwerksgedanken und Retrospektiven auf das bisherige Schaffen betonen die Entfernung, nicht die Nähe zu Mozart“¹¹²), die nur in einer symphonischen Auslegung verständlich sei. Innerhalb des Zyklus hat die Variation ihren Sinn in einem Gegengewicht – denn als ein solches überführt Reger sie aus der ursprünglichen Konzeption des Entwurfs in die überarbeitete der Partitur¹¹³ – gegen die erdrückende Schönheit und Lieblichkeit der umgebenden Teile, die durch das instrumentale Kolorit besonders zur Wirkung kommt. Tatsächlich kommen in der klanglich neutraleren Klavierfassung die motivischen Umarbeitungen und kontrapunktischen Verbindungen der Nummern 1 bis 7 stärker zum Tragen, da die klangliche Außenseite notwendigerweise zurücktritt; damit verliert die achte Variation aber ihre zwingende Bestimmung und stünde nun in der Gefahr, als Fremdkörper, nicht mehr als Gegensatz im zyklischen Ablauf zu wirken. Der Klang wird so für die beiden Fassungen der *Mozart-Variationen* zu einem formbestimmenden Moment.

Die abschließende Doppelfuge legt Reger in einem bewährten Verfahren (man vergleiche die *Hiller-Variationen*, Kapitel III.3.1) als Steigerungsfuge an, deren beide Subjekte als Kontrapunkte auf den Cantus firmus bezogen sind. Ihren Höhepunkt markieren die Trompeten und ersten Hörner (mit zweiter Oboe) mit dem schmetternden Zitat des Mozart-Themas, während simultan in den hohen Stimmen das erste und im Bassregister das zweite Fugenthema erklingen (Takte 165–168). Zwar mildert Reger ein wenig die schmetternde Pracht der Trompeten (*ff ben marcato*) gegenüber der Unteroktave der Hörner (*fff marcatisimo*), dennoch sind jene klanglich vorherrschend; dies ist unzweifelhaft beabsichtigt, zumal die Lage

¹¹² Popp, *Thema mit Veränderungen* (wie Anm. 86), S. 253.

¹¹³ Man könnte mit beinahe gleichem Recht behaupten, das besondere Gewicht der achten Variation habe die Umstellung überhaupt erst veranlasst – allerdings fiel diese Entscheidung vor der Ausarbeitung der Variation 7* und damit wohl auch vor der der achten.

Die zeitliche Ausdehnung der achten Variation war im Entwurf übrigens noch zurückhaltender kalkuliert: Dieser rechnet mit einer Notation im 6/8-Takt; ein intendierter Puls von $\text{♩} = 40$ erscheint aber we-

der Trompeten von Nebenstimmen völlig freigehalten ist (entgegen sonstiger Gewohnheit koppelt Reger hier nicht in die Mittellage).

Dieses durchaus plakative Herausstellen des ehemals graziösen Mozart-Themas hat einigen Widerspruch hervorgerufen. Eine schöne Zusammenfassung der Standpunkte beinhaltet die Korrespondenz Hans Gáls und Fritz Buschs aus dem Jahr 1950. Anlässlich einer auf Initiative Gáls in Edinburgh geplanten Aufführung der *Mozart-Variationen* unter Buschs Leitung meldete dieser Bedenken an, er habe „das Werk im letzten Jahrzehnt weit weniger aufgeführt als vorher“, da ihn je länger je mehr ein „Grundfehler“ störe: „Es ist mit dem Charakter des graziösen Themas unvereinbar, [...] es am Ende der Fuge, auf ihrem Höhepunkt [...] ohne jede Veränderung o. ä. im *ff* [...] zu bringen.“¹¹⁴ Donald Tovey habe ihn zuerst darauf aufmerksam gemacht, sein Bruder Adolf Busch, Rudolf Serkin und „einige andere ‚wissende‘ Musiker“ hätten sich dieser Auffassung schließlich angeschlossen. Zur Lösung des Problems schlug er eine von ihm selbst bereits in Partitur gebrachte Retusche vor, die die krönende Themenkombination ins Piano wenden sollte.

Die erste Frage sei, stellt Gál in seiner Antwort fest, ob das Thema nach seiner Anlage zu hymnischer Überhöhung taue, und bejaht dies zugleich nachdrücklich. Folglich entspringe das „Gefühl[,] daß das ‚zu dem Thema nicht passt‘“ nicht „musikalischen Gründen“, sondern sei eine Folge „bewußten oder unbewußten Aesthetisierens. Wäre das Thema eine uns unbekannt Melodie von Kozeluch, so würden wir nicht davon träumen, Anstoß zu nehmen.“¹¹⁵ Die Bedenken hingen also „vermutlich damit zusammen, daß das Thema als solches eine Aura von unbewußten Assoziationen um sich hat, eine Art Heiligenschein“. Regers Verfahren sei aus prinzipiellen Erwägungen also nicht abzulehnen und folglich reduzierten sich alle Einwendungen am Ende auf eine reine Geschmacksfrage; diese aber beantwortet Gál ganz unaufgeregt: „Wie das bei Reger steht, mag es den Tovey geärgert haben, aber ich weiß, daß jedem Hörer bei dem *fff* in A Dur das Herz lacht, wofern er eines im Leibe hat. Lassen Sie dem Herzen diese vulgäre Freude!“ Das emphatische Eintreten Gáls überzeugte Busch jedenfalls: „Jetzt bleibt es also bei dem Krach, – und wie!“¹¹⁶

Dennoch gibt die betreffende Partiturstelle zu denken, denn offenbar liegt ihr ein zumindest partielles Umsteuern Regers zugrunde. Nur ein Jahr vor deren Komposition ist noch

nig plausibel, weshalb eine augmentierte Darstellung im 6/4-Takt wohl auch einer Verbreiterung des Tempos zuzuschreiben ist.

¹¹⁴ Fritz Busch an Hans Gál, 21. 7. 1950, Max-Regel-Institut Karlsruhe (Brüder-Busch-Archiv), Signatur: B 1170.

¹¹⁵ Hans Gál an Fritz Busch, 24. 7. 1950, ebda., Signatur: B 7267.

¹¹⁶ Fritz Busch an Hans Gál, 27. 7. 1950, ebda., Signatur: B 5506.

zu lesen: „ich warne sehr vor ‚ungedeckten‘ *espressivo* Trompeten; (Gartenmusik mit Piston-solo)!“¹¹⁷ Die *Mozart-Variationen* sind vermutlich Regers routiniertestes Orchesterwerk. Insgesamt lassen sich an mehreren Stellen Entscheidungen zugunsten einer effektvollen Konzeption ablesen: Zu nennen sind neben dem krönenden Abschluss der Fuge zunächst die Wahl des Themas und dann die geänderte Konzeption, die einen insgesamt heiteren ersten Teil zur Folge hat (inklusive der eingefügten lieblichen siebten Variation). In der Summe haben diese Schritte wesentlich zum bewunderten Bau der *Mozart-Variationen* beigetragen. Eine Kehrseite der allgemeinen Anerkennung konstatiert Alexander Berrsche in seinem Bericht von der Münchner Erstaufführung des Werkes: „mancher alte Gegner äußerte sich befriedigt, daß der einst so verrückte Musiker jetzt so vernünftig komponiere. Daß eine solche Äußerung keine beschönigende Ausrede ist, sondern etwas Richtiges nur von einem schiefen Standpunkt aus sieht, wird von den alten Verehrern der Regerschen Kunst schmerzlich empfunden. Denn es läßt sich nicht leugnen, daß die Annäherung zwischen Reger und dem großen Publikum gegenseitig war. Seit seinem Symphonischen Prolog opfert er die kühne Herbheit seiner Ausdrucksweise einem durchschnittlichen Wohlklang und einer gefälligen Diktion.“¹¹⁸ Gleichwohl schlagen gerade die *Mozart-Variationen* mit ihrer musikantischen Haltung und ihrem auf Klangschönheit angelegten differenzierten und vielfältigen Satz – von einem natürlich veränderten Standpunkt aus – den Bogen auch zurück zur *Sinfonietta A-dur* op. 90 und zu den *Hiller-Variationen* op. 100.

¹¹⁷ Postkarte Regers an Karl Hasse, 11. 5. 1913, *Arbeitsbriefe* 2, S. 187.

¹¹⁸ *Berrsche*, S. 407.

IV QUELLEN UND LITERATUR

1 Musikalische Quellen

1.1 Werke mit Opuszahl

Hymne an den Gesang (Leonhard Steiner) für Männerchor und Orchester op. 21 (1898), Jos. Aibl, München 1899; GA Bd. 29.

Zwei Romanzen, Nr. 1 in G-dur, Nr. 2 in D-dur für Violine und Orchester op. 50 (1900), Jos. Aibl, München 1901; GA Bd. 7.

Gesang der Verklärten (Carl Busse) für 5-st. gemischten Chor und Orchester op. 71 (1903), C.F. W. Siegel, Leipzig 1905; GA Bd. 29.

Sinfonietta op. 90 (1904/05), Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1905; GA Bd. 1.
Autographe Stichvorlage, Max-Reger-Institut.

Serenade op. 95 (1906), Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1906; GA Bd. 2.

Hiller-Variationen op. 100 (1907), Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1907; GA Bd. 3.
Autographe Entwürfe, Max-Reger-Institut.

Hiller-Variationen. Erste Fassung, Partiturfragmente, Manuskript, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. sowie Musikbibliothek der Stadt Leipzig; autographe Entwürfe, Max-Reger-Institut.

Violinkonzert A-dur op. 101 (1907/08), C.F. Peters, Leipzig 1908; GA Bd. 7.
Autographe Entwürfe, Max-Reger-Institut.

Der 100. Psalm für gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 106 (1908/09), C.F. Peters, Leipzig 1909; GA Bd. 29.

Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 108 (1908), C.F. Peters, Leipzig 1909; GA Bd. 3.

Die Nonnen (Martin Boelitz) für gemischten Chor und Orchester op. 112 (1909), Bote & Bock, Berlin 1910; GA Bd. 29.

Eine Lustspielouvertüre op. 120 (1911), Bote & Bock, Berlin 1911; GA Bd. 4.

Konzert im alten Stil op. 123 (1912), Bote & Bock, Berlin 1912; GA Bd. 4.

An die Hoffnung (Friedrich Hölderlin) für Altsolo und Orchester op. 124 (1912), C.F. Peters, Leipzig 1912; GA Bd. 34.

Eine romantische Suite nach Gedichten von Joseph von Eichendorff op. 125 (1912), Bote & Bock, Berlin 1912; GA Bd. 4.

Vier Tondichtungen nach A. Böcklin op. 128 (1913), Bote & Bock, Berlin 1913; GA Bd. 5.

Eine Ballett-Suite op. 130 (1913), C.F. Peters, Leipzig 1913; GA Bd. 5.

Mozart-Variationen op. 132 (1914), N. Simrock, Berlin und Leipzig 1914; GA Bd. 5.
Autographe Entwürfe, Max-Reger-Institut.

Eine vaterländische Ouvertüre op. 140 (1914), N. Simrock, Berlin und Leipzig 1915; GA Bd. 6.

Requiem (Friedrich Hebbel) für Alt- oder Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester op. 144b (1915), N. Simrock, Berlin und Leipzig 1916

1.2 Werke ohne Opuszahl

Heroide WoO I/2 (1889), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1974 (GA Bd. 37).

Symphoniesatz d-moll WoO I/3 (1890), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1974 (GA Bd. 37).

Klavierkonzert f-moll WoO I/4 (1894–96; verschollen, Fragment einer frühen Fassung), auszugsweise Kopie, Max-Reger-Institut.

- Symphoniesatz d-moll* WoO I/8 (1902; Fragment), Manuskript, Max-Reger-Institut.
- Serenade B-dur* für Bläser WoO I/9 (1904; Fragment), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1982 (GA Bd. 38).
- Scherzo* für zwei Streichquartette WoO II/7 (1890/92), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1984 (GA Bd. 38).
- Fünf Stücke zu »Castra vetera«* (Johanna Baltz) für gemischten Chor und Orchester WoO V/2 (1899/1900), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1975 (GA Bd. 36).
- Carmen saeculare* (Horaz) für gemischten Chor und Orchester WoO V/3 (1899/1900), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1975 (GA Bd. 36).
- Choralkantate »Vom Himmel hoch«* (Martin Luther) für Sopran-, Alt-, Tenor- und Basssolo, 2 Violinen, Kinderchor, Gemeindegesang und Orgel WoO V/4 Nr. 1, Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1903.
- Choralkantate »O wie selig seid ihr doch«* (Simon Dach) für Sopransolo, gemischten Chor, Gemeindegesang, Streichorchester und Orgel WoO V/4 Nr. 2, Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1904.
- Choralkantate »O Haupt voll Blut und Wunden«* (Paul Gerhardt) für Alt- und Tenor- (oder Sopran-)solo, Violine und Oboe, gemischten Chor und Orgel WoO V/4 Nr. 3, Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1904.
- Choralkantate »Meinen Jesum laß ich nicht«* (Christian Keymann) für Sopransolo, Violine und Viola, gemischten Chor und Orgel WoO V/4 Nr. 4, Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1906.
- Requiem* für Sopran-, Alt-, Tenor- und Basssolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel WoO V/9 (1914; Fragment).
- Requiem aeternam* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1939; GA Bd. 28.
- Dies irae* Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1975 (GA Bd. 36).

1.3 Bearbeitungen eigener Werke

- Deutsche Tänze* op. 10 (1894; orig. für Klavier vierhändig) Nr. 1 und 5–7 sowie 11 (Fragment), Manuskript, Max-Reger-Institut.
- Elegie* op. 26 Nr. 1 (1898; orig. für Klavier), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1974 (GA Bd. 37).
- Beethoven-Variationen* op. 86 (1915; orig. für zwei Klaviere), Bote & Bock, Berlin 1916; GA Bd. 6.
- Suite im alten Stil* op. 93 (1916; orig. für Violine und Klavier), Bote & Bock, Berlin 1916; GA Bd. 6.
- Fünf Lieder* für Singstimme und Orchester (1915), Universal-Edition, Wien und Leipzig, 1916; GA Bd. 35.
- Mein Traum* op. 31 Nr. 5, *Flieder* op. 35 Nr. 4, *Glückes genug* op. 37 Nr. 3, *Wiegenlied* op. 43 Nr. 5 und *Fromm* op. 62 Nr. 11.
- Lieder* für Singstimme und Orchester (1913–15), Bote & Bock, Berlin 1914/15; GA Bd. 35.
- Aeolsharfe* op. 75 Nr. 11, *Glück* op. 76 Nr. 16, *Des Kindes Gebet* op. 76 Nr. 22, *Mittag* op. 76 Nr. 35, *Mariä Wiegenlied* op. 76 Nr. 52 und *Das Dorf* op. 97 Nr. 1.
- Aus den Himmelsaugen* op. 98 Nr. 1 für Singstimme und Orchester (1913), N. Simrock, Berlin und Leipzig 1914; GA Bd. 35.

1.4 Bearbeitungen fremder Werke

- Johann Sebastian Bach, *Suite g-moll* (»Bach-Reger-Suite«) für kleines Orchester, zusammengestellt aus Partiten und Englischen Suiten (1915; orig. Cembalo), C. F. Peters, Leipzig 1916.
- Johann Sebastian Bach, *Aria. Choralvorspiel »O Mensch, bewein' dein Sünde groß«* BWV 622 für Streichorchester (1915; orig. Orgel), C. F. Peters, Leipzig 1916.
- Heinrich Geist, *Albumblatt* für Orchester (1898; orig. vermutlich Violoncello und Klavier), zwei Manuskripte, Meininger Museen (Max-Reger-Archiv).
- Robert Schumann, *Aufträge* op. 77 Nr. 5, für Singstimme und Orchester (1897), Manuskript, Max-Reger-Institut.
- Hugo Wolf, [4] *Lieder* für Singstimme und Orchester (1914), C. F. Peters, Leipzig 1914.

2 Abbildungen

Willy von Beckerath (1868–1938), *Max Reger dirigiert*, vier Zeichnungen, 1909.

Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, Radierung Max Klingers, 1883.

Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 1886.

3 Literarische Quellen und Briefe

Max Reger, *Vorrede zu Johann Sebastian Bach, Ausgewählte Orgelchoralvorspiele* bearbeitet für Klavier, München 1900.

Max Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß*, in *Süddeutsche Monatshefte*, 1. Jg. (1904), Heft 2, S. 157–164; handschriftliche Originalfassung im Max-Reger-Institut, abgedruckt in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 15 (1966), S. 2–43.

Max Reger, „Mehr Licht!“, in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1904, Heft 11, S. 102f.

Max Reger, *Kritischer Gedankenaustausch. Ich bitte ums Wort!*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 71. Jg. (1904), Heft 2, S. 20–21.

Max Reger, *Offener Brief*, in *Die Musik*, 7. Jg. (1907), Heft 1, S. 10–14.

Max Reger, *Degeneration und Regeneration in der Musik*, in *Neue Musik-Zeitung* 29. Jg., Nr. 3 (31. Oktober 1907), S. 49–51.

Max Reger, *Musik und Fortschritt*, in *Leipziger Tagblatt*, 16. Juni 1907.

Max Reger, *Felix Mendelssohn Bartholdys „Lieder ohne Worte“*, in *Illustrierte Zeitung*, Leipzig 28. Januar 1909, S. 152–153.

Max Reger, *Tischrede beim Dortmunder Regerfest 1910*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 12 (1961), S. 33–34.

Max-Reger-Brevier, hrsg. von Adolf Spemann, Stuttgart 1923.

Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928.

Neues Max Reger-Brevier, hrsg. von Hans Kühner, Basel 1948.

Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, hrsg. von Hedwig und Erich H. Mueller von Asow, Weimar 1949.

Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 3).

Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 6).

Max Reger. Briefe an Fritz Stein, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1982 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 8).

Max Reger. Briefe an Karl Straube, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 10).

Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 12).

Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigi-hara, Bonn 1995 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 13).

Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 14).

Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 15).

Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 18).

Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock, hrsg. von Herta Müller und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 22).

4 Literatur

4.1 Allgemein

- Hans Bartenstein, *Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters*, Bühl und Straßburg 1939 (Neuaufgabe Baden-Baden 1974).
- Heinz Becker, Art. *Instrumentation*, Abschnitte I–III und Literaturverzeichnis, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [1], Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 1252–1270 und 1285–1288.
- Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, 2 Bde., Leipzig 1905.
- Ferruccio Busoni, *Etwas über Instrumentationslehre*, in *Wesen und Einheit der Musik. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis*, revidiert von J. Herrmann, Berlin 1956, S. 55–59.
- Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. 1978.
- Carl Dahlhaus, *Zur Theorie der Instrumentation*, in *Die Musikforschung* 38. Jg. (1985), Heft 3, S. 161–169.
- Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959.
- Walter Gieseler, Art. *Instrumentation*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Bd. 4 (1996), Sp. 911ff.
- August Halm, *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München 1916, S. 214.
- Hans Hollander, *Musik und Jugendstil*, Zürich, Freiburg 1975.
- Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig 1889 (= ders., *Musikalische Kompositionslehre*, Bd. 5).
- Peter Jost, *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel 2004.
- Siegfried Köhler, *Die Instrumentation als Mittel musikalischer Ausdrucksgestaltung*, Dissertation, Leipzig 1955.
- Ernst Kurth, *Der Impressionismus in der Musik*, in ders., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern, Leipzig 1920, S. 384–443.
- Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847
- Ludwig K. Mayer, Art. *Instrumentation. IV. Technik der Instrumentation*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [1], Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 1270–1285.
- Hans Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1932 (= Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Ernst Bücken).
- Katja Meßwarb, *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. u.a. 1997 (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36. Musikwissenschaft, Bd. 171).
- Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt a. M. 2002 (= Systemische Musikwissenschaft, hrsg. von Jobst P. Fricke, Bd. 5)
- Hugo Riemann, *Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*, Leipzig ²1910 (= *Max Hesses illustrierte Katechismen*, Bd. 31).
- Nikolay Rimsky-Korsakov, *Principles of Orchestration. With musical examples drawn from his own works*, hrsg. von M. Steinberg, übersetzt von E. Agate, New York 1964.
- Arnold Schönberg, *Die Zukunft der Orchesterinstrumente*, in ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtech, Nördlingen 1976 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 1), S. 193–196.
- Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8*, Diss., Baden-Baden 1975 (= *Collection D'Études Musicologiques / Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, Bd. 59).
- Susanne Shigihara (Hrsg.), *„Die Konfusion in der Musik“. Felix Draeseke's Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen*, Bonn 1990.
- Erwin Stein, *Mahler, Reger, Strauss und Schönberg. Kompositionstechnische Betrachtungen*, in Paul Heinsheimer und Paul Stefan (Hrsg.), *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*, Wien 1926, S. 63–78.

Horst Weber, Art. *Jugendstil*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Bd. 4, Sp. 1587ff.

Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 2 Bde., Berlin 1928 und 1929 (= *Max Hesses Handbücher*, Bde. 90 und 91).

4.2 Zu Reger

Christopher S. Anderson, „... wie ein Anatom mit dem Seziermesser“: Betrachtungen zur „Meininger“ Klangästhetik Max Regers, in *Reger-Studien* 7, S. 457–475.

Peter Andraschke, *Regers Romantische Suite op. 125 und ihr Umfeld*, in *Symphonische Tradition*, S. 415–432.

Max Arend, *Max Reger in Wiesbaden 1892/1893*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 14 (1937), S. 4–8.

Guido Bagier, *Max Reger*, Stuttgart und Berlin 1923.

Alexander Becker, *Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs*, Magisterarbeit (Karlsruhe 1998), Typoskript.

Alexander Becker, *Fragen der klanglichen Realität autorisierter Notentexte am Beispiel Max Regers*, in Bodo Plachta und Winfried Woesler (Hrsg.), *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*, Bd. 16 (2002), S. 105–116.

Alexander Becker, „... trotz Unreife genügendes Talent“ – das Jugendquartett *d-moll o. op.*, in *Reger-Studien* 7, S. 43–57.

Alexander Becker, „Der echte Reger“? – Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller *op. 100*, in Susanne Popp und Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, Stuttgart 2010 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 21), S. 83–98.

Alexander Becker, *Ich habe kolossal viel von Richard Strauss gelernt. Max Regers Verhältnis zu Strauss*, in Günter Brosche und Jürgen May (Hrsg.), *Richard Strauss im Europäischen Kontext. Richard Strauss Jahrbuch 2011*, Tutzing 2011, S. 23–37.

Axel Berchem, *Max Regers Weidener Orgelstil und seine Grenzen in der heutigen Praxis*, in *Reger-Studien* 2, Wiesbaden 1986, S. 115–134.

Alexander Berrsche, *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942.

Antonius Bittmann, *Imagining Tod und Verklärung: Some Thoughts on the „Mystery“ of Reger’s Symphonischer Prolog zu einer Tragödie, Op. 108*, in *Reger-Studien* 7, S. 371–390.

Erna Brand, *Max Reger im Elternhaus*, München 1938.

Roman Brotbeck, *Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse*, Wiesbaden 1988 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 8).

Roman Brotbeck, *Max Regers Konzert im alten Stil – keine Ehrenrettung*, in *Symphonische Tradition*, S. 381–393.

Roman Brotbeck, *Spieglein, Spieglein an der Wand. Einige Gedanken zur Reger-Rezeption*, in *Reger-Studien* 7, S. 589f.

Gustav Bumcke, *Die Verwendung der Blasinstrumente in Regers Werken*, in *Der Aufschwung. Monatszeitschrift für Neuerungen und Fortschritte auf dem Gebiete des Kunstharmoniums sowie des gesamten Instrumentenbauwesens*, 1. Jg., Heft 1 (Mai 1925), S. 2–4.

Fritz Busch, *Max Reger und seine Mozart-Variationen*, in *Neue Christothepe* 39. Jg. (1918), Nachdruck in *N. Simrock G.m.b.H. Jahrbuch II*, Berlin 1929, S. 152–157.

Fritz Busch, *Zum Vortrag der Mozartvariationen von Max Reger*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 1 (1921), S. 8–10.

Fritz Busch, *Max Reger als Dirigent*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 2 (1923), S. 2.

Fritz Busch, *Begegnung mit Dirigenten*, in *Musica*, 12. Jg. (1958), Heft 12, S. 718–721.

Fritz Busch, *Der Dirigent*, Zürich 1961.

- Antoine-Elisée Cherbuliez, *Reger und die Meininger Hofkapelle*, in *Schweizerische Musik-Zeitung und Sangerblatt* 56. Jg. (1916), Hefte 29 und 30, S. 321f. und 333–335, Ergänzung im 57. Jg. (1917), Hefte 24, 25 und 26/27, S. 274f., 283f. und 294.
- Cho Sun Woo, *Die Chorwerke Max Regers*, Dissertation (Göttingen 1986), Typoskript.
- Rainer Cadenbach, „*Das Werk will nur Musik sein*“ – Zitate in Max Regers Kompositionen, in *Reger-Studien* 2, S. 73–104.
- Rainer Cadenbach, *Untersuchungen zu Max Regers Skizzen und Entwürfen*, Habilitationsschrift (Bonn 1984), Typoskript.
- Rainer Cadenbach, *Max Reger – Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*, Wiesbaden 1988 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 7).
- Rainer Cadenbach, *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991.
- Rainer Cadenbach, *Max Reger: Böcklin-Suite op. 128*, in Albrecht Goebel (Hrsg.), *Programm Musik. Analytische Untersuchungen und didaktische Empfehlungen für den Musikunterricht in der Sekundarstufe*, Mainz u. a. 1992, S. 160–176.
- Rainer Cadenbach, *Konzept und Prozeß. Zur Spannung zwischen Werkbegriff und Werkerstellung bei Max Reger*, in Hermann Danuser und Günter Katzenberger (Hrsg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsproze in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1993 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 4), S. 103–137.
- Carl Dahlhaus, *Warum ist Regers Musik so schwer verständlich?*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 134. Jg. (1973), Heft 3, S. 134.
- Hermann Danuser, *Der Ausdruck musikalische Prosa im Reger-Kreis*, in *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 119–124.
- Hermann Danuser, *Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort*, in Susanne Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 4. Colloque franco-allemand. Deutsch-französisches Koloquium. Paris 1987*, Wiesbaden 1989, S. 137–149.
- Hermann Danuser, *Max Regers Symphonischer Prolog zu einer Tragödie im Kontext der Weltanschauungsmusik der Moderne*, in *Symphonische Tradition*, S. 395–414.
- Katrin Eich, *Primat der Minimierung: Regers Ballett-Suite op. 130*, in *Reger-Studien* 7, S. 477–493.
- Rudolf Eucken, *Persönliche Erinnerungen an Max Reger*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 9 (1933), S. 1–5.
- Robert Gläser, *Max Regers Stilentwicklung. Unter besonderer Berücksichtigung der Kammermusik*, Dissertation (Wien 1938), Typoskript.
- Hermann Grabner, *Regers „Sinfonietta“*, in *Zeitschrift für Musik*, 94. Jg. (1927), Hefte 9–11, S. 481–488, 553–557 und 620–623.
- Hermann Grabner, *Reger und die Meininger Hofkapelle*, in *Festschrift für Elsa Reger anlässlich ihres 80. Geburtstages am 25. Oktober 1950. Erinnerungen persönlicher Reger-Freunde*, Bonn 1950 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 2), S. 52–57.
- Georg Groner, *Max Reger. Orchesterwerke. Erläutert mit Notenbeispielen und mit einer biographischen Einleitung*, Berlin o. J. (= *Schlesinger’sche Musik-Bibliothek. Musikführer*, Bd. 16).
- Frithjof Haas, *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, Karlsruhe 2006.
- Karl Hallwachs, *Meine Erinnerungen an Reger*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 3 (1955), S. 10–18.
- Karl Hasse, *Regers „Gesang der Verklärten“*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 3 (1923), S. 3–4.
- Karl Hasse, *Regers Orchesterbehandlung vor Op. 100*, in *Neue Musikzeitung*, 44. Jg. (1923), Heft 12, S. 181–185.
- Karl Hasse, *Zur Frage der Umarbeitung und Ergänzung Regerscher Werke*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 9 (1933), S. 11–18.
- Gustav Havemann, *Erinnerungen an Max Reger*, in *Deutsche Kultur-Wacht*, 1933, Heft 7, S. 10–11.
- Max Hehemann, *Max Reger. Ein Leben in Musik*, München 1911.

- Hugo Holle, *Regers Chorwerke*, München 1922 (= *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*, hrsg. von Richard Würz, S. 133–205 bzw. dass., Heft 3).
- Hugo Holle, *Erläuterungen zur Lustspielouvertüre Opus 120, zum Violinkonzert Opus 101 und zur Romantischen Suite Opus 125*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 4 (1924), S. 24–30.
- Hugo Holle, *Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms*, in Gustav Bosse (Hrsg.), *Almanach der Dt. Musikbücherei auf das Jahr 1924/1925*, Regensburg 1924, S. 145–158.
- Hugo Holle, *Sinfonietta op. 90*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 6 (1927), S. 9–12.
- Bernhard M. Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Dissertation München 2004, Karlsruhe 2007 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 20)
- Victor Junk, *Max Reger als Orchesterkomponist und sein Symphonischer Prolog zu einer Tragödie Op. 108 für großes Orchester*, Leipzig 1910.
- Emma Kostelecky, *Die Sologeige bei Max Reger*, Dissertation (Wien 1938), Typoskript.
- Sven Marco Kraemer, *Die Retuschen Max Regers in den Meininger Dirigierpartituren der Brahms-Symphonien*, Masterarbeit (Mainz 2011), Typoskript.
- Friedhelm Krummacher, *Diminution und Konzentration – über Regers Sinfonietta op. 90*, in *Symphonische Tradition*, S. 321–347.
- Michael Kube, *Überlegungen zu einem Schlüsselwerk: Max Regers Nonnen op. 112*, in *Reger-Studien 6*, S. 273–286.
- Michael Kube, *Goethe – Schubert – Reger. Zu Max Regers Instrumentationen Schubert'scher Goethe-Vertonungen*, in *Schubert-Jahrbuch 2000–2002*, Duisburg 2004, S. 95–113.
- Michael Kube, *Kontext und Komposition – Konzept und Korrektur. Zu Max Regers 100. Psalm op. 106*, in *Reger-Studien 7*, S. 307–353.
- Hugo Leichtentritt, *Max Reger. Serenade G dur für Orchester op. 95*, Leipzig 1908 (= *Breitkopf & Härtels Musikführer*, Nr. 628).
- Hugo Leichtentritt, *Max Reger. Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller Op. 100*, Leipzig 1908 (= *Breitkopf & Härtels Musikführer*, Nr. 631).
- Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1921.
- Tomi Mäkelä, „Verunglückt auf der Reise“. Das „Erste Concert“ (Fragment) von Max Reger mit Blick auf sein Klavierkonzert op. 114, in *Reger-Studien 6*, S. 37–54.
- Michael Märker, *Max Regers Konzert im alten Stil*, in *Reger-Studien 6*, S. 201–211.
- Siegfried Mauser, *Zwischen Symphonie und Konzert – Zur Gattungsproblematik in Regers Klavierkonzert op. 114*, in *Symphonische Tradition*, Tutzing 1990, S. 371–380.
- Siegfried Mauser, *Über die formbildende Kraft der Harmonie bei Max Reger*, in *Reger-Studien 6*, S. 11–19.
- Siegfried Mauser, *Chromatik und Haptik. Ein essayistischer Epilog*, in *Reger-Studien 7*, S. 689–691.
- Jost Michaels, *Die kompositorische Entwicklung von Max Reger. Dargelegt an einem Vergleich zwischen seinen Klarinettonaten op. 49, Nr. 1 und op. 107*, in Susanne Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*, Wiesbaden 1993 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 10), S. 123–151.
- Roderich von Mojsisovics, *Max Reger's Orgelwerke. Eine Analyse sämtlicher im Druck erschienener Orgelwerke des Komponisten*, 4. Folge, in *Musikalisches Wochenblatt 37. Jg.*, Nr. 40 (4. 10. 1906), S. 676f.
- Hans-Joachim Moser, *Max Regers Orchesterwerke*, in *Meininger Beiträge zur Reger-Forschung. Max Reger. Festschrift aus Anlaß des 80. Geburtstages des Meisters am 19. März 1953*, hrsg. vom Max-Reger-Archiv Meiningen, Leipzig 1953, S. 21–34.

- Martin Möller, *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke*, Wiesbaden 1984 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 3).
- Herta Müller, „... dass ich nie mehr in eine Stadt gehen werde, wo ein ‚Hof‘ ist ...“: Max Reger am Meininger Hof im Konflikt zwischen Zielen und Pflichten, in *Reger-Studien* 7, S. 391–456.
- Theodor Müller-Reuter, *Max Reger als Orchesterkomponist. Sinfonietta op. 90*, in *Neue Zeitschrift für Musik*, 72. Jg. (1905), S. 863–866.
- Eberhard Otto, *Max Regers orchestraler Reifestil*, in *Beiträge zur Regerforschung*, Meiningen 1966, S. 90–97.
- Karl Hermann Pillney, *Die neue Instrumentierung des „Gesangs der Verklärten“*, in Eugen Segnitz, „Gesang der Verklärten“ (Karl Busse) für 5stimmigen gemischten Chor und grosses Orchester komponiert von Max Reger. *Op. 71. Musikalisch-ästhetische Analyse*, Leipzig²1932, S. 1–2.
- Susanne Popp, *Zur musikalischen Prosa bei Reger und Schönberg*, in Günther Massenkeil und Susanne Popp (Hrsg.) *Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976*, Wiesbaden 1978 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 1), S. 59–77.
- Susanne Popp, *Rot und Schwarz. Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers*, in Susanne Popp und Susanne Shigihara (Hrsg.), *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, Wiesbaden 1988 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 6), S. 183–199.
- Susanne Popp, *Max Regers Orchesterserenade oder Die Melancholie des Vermögens*, in *Symphonische Tradition*, S. 349–370.
- Susanne Popp, *Thema mit Veränderungen: Zu Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart*, in Gabriele Weidle-Kehrhahn, Franz Fechner und Konrad Scheurmann (Hrsg.), *Von der Idee zum Werk. Eine Ausstellung des Arbeitskreises selbständiger Kulturinstitute e.V. AsKI im Rheinischen Landesmuseum Bonn vom 24. Januar bis 10. März 1991*, Katalog, Bonn 1991, S. 244–256.
- Susanne Popp: *Mozart für Reger: Fernes Idol, doch enger Kontext*, in Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser (Hrsg.), *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, Laaber 1992 (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 2), S. 31–47.
- Susanne Popp, *Sinfonische Nebenwege oder Die „zerkomponierte“ Sinfonietta*, in Susanne Popp und Susanne Shigihara (Hrsg.), *Auf der Suche nach dem Werk*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1998, S. 161–171.
- Susanne Popp, *Gratwanderung. Regers Brahms-Interpretation*, in Susanne Popp und Susanne Shigihara (Hrsg.), *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger – sein Schaffen – seine Sammlung*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1998, S. 236–244.
- Susanne Popp, „Sein Ernst ist schon bizarr genug.“ *Regers musikalischer Humor*, in *Reger-Studien* 6, S. 103–119.
- Susanne Popp, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis*, 2 Bde., in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, München 2010.
- Heinz Ramge, *Max Regers Orchesterbehandlung. Insbesondere seine Retuschen an Meininger Repertoirewerken*, Dissertation, Marburg 1966.
- Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930.
- Leopold Reichwein, *Regers Orchesterwerke*, in *Musikblätter des Anbruch*, 5. Jg. (1923), S. 113–115.
- Dieter Rexroth, *Zwischen Fortschritt und Reaktion. Zum 100. Geburtstag von Max Reger*, im Programmheft der *Max Reger Tage* 13. 3. – 18. 3. 1973 Bonn, S. 9–16.
- Jürgen Schaarwächter, *Reger und das Theater: Castra Vetera o. op.*, in *Reger-Studien* 7, S. 121–139.
- Heinrich Schenker. *Ein Gegenbeispiel: Max Reger, op. 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier*, in *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 2, München u. a. 1926, S. 171–192.

- Mark-Andreas Schlingensiefen, *Max Reger. Erster Satz einer Serenade in B-dur für Blasorchester*, Typoskript, o. O. u. D.
- Siegfried Schmalzriedt, *Anton Bruckner aus der Sicht August Halms und Max Regers. Anmerkungen zu einem komplizierten Beziehungsgeflecht*, in Elisabeth Maier, Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Bruckner-Tagung Wien 1999. Bericht*, Wien 2000, S. 99–106.
- August Schmid-Lindner, *Mit Max Reger im Gefolge J. S. Bach's*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 12 (1934), S. 2–4.
- Ingeborg Schreiber (Hrsg.), *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 2. Programme*, Bonn 1981 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 7 Teil 2).
- Ottmar Schreiber, *Max Regers musikalischer Nachlaß*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien. Mozartjahr 1956*, Graz und Köln 1958, S. 563–570.
- Ottmar Schreiber, *Zum Werdegang von Regers Mozart-Variationen*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 6 (1957), S. 2–17.
- Ottmar Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten. Reger konzertiert*, Bonn 1981 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 7 Teil 1).
- Ottmar und Ingeborg Schreiber (Hrsg.), *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 3. Rezensionen*, Bonn 1981 (= *Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts*, Bd. 7 Teil 3).
- Giselher Schubert, *Zum „Konzertanten“ bei Max Reger*, in *Reger-Studien* 6, S. 189–199.
- Giselher Schubert, *Max Reger und die Programmmusik*, in *Festschrift Hans Conradin. Zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Volker Kalisch et al., Bern und Stuttgart 1983, S. 163–177.
- Rudolf Schulz-Dornburg, *Über Regers Sinfonietta Opus 90*, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, Heft 3 (1923), S. 4–7.
- Rudolf Schulz-Dornburg, *Über Regersche Orchestermusik*, in *Deutsches Musikjahrbuch*, Bd. 3, Essen 1925, S. 135–141.
- Michael Schwalb, *Zufall und Schicksal. Zur Entstehung von Regers Meininger Orchesterwerken*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, Heft 14, 2007, S. 10–14.
- Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990.
- Eugen Segnitz, *Max Reger*, Leipzig 1922.
- Susanne Shigihara, *Symphonische Metamorphosen – Zu den Dimensionen des Tonsatzes in Regers Hiller-Variationen*, in *Symphonische Tradition*, S. 433–454.
- Ulrich Siegele, *Zehn Thesen zur musikalischen Physiognomie Max Regers*, in *Neue Zeitschrift für Musik*, 134. Jg. (1973), Nr. 7, S. 430.
- Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939 (= *Die Grossen Meister der Musik*).
- Stefanie Steiner, *„... an manchen Stellen eine ganz neue Art der Stimmenbehandlung ...“? Max Regers Hymne an den Gesang op. 21*, in *Reger-Studien* 7, S. 77–90.
- Stefanie Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess von Max Regers Symphonischem Prolog zu einer Tragödie op. 108*, in Susanne Popp und Jürgen Schaarwächter (Hrsg.), *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, Stuttgart 2010 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 21), S. 99–124.
- Hans Heinz Stuckenschmidt, *Geniale Maßlosigkeit. Max Reger*, in ders., *Schöpfer klassischer Musik. Bildnisse und Revisionen*, Berlin 1983, S. 186–199.
- Hans Heinz Stuckenschmidt, *Zwischen Tradition und Erneuerung. Notizen über Max Reger*, in *Hausmitteilungen des Musikverlages Bote & Bock*, Heft 25 (April 1966), S. 2–5.
- Josef Trock, *Die Orchesterwerke Max Regers*, Dissertation (Wien 1937), Typoskript.
- Hermann Unger, *Max Reger*, Bielefeld und Leipzig 1924 (= *Velhagen & Klasings Volksbücher*, Nr. 156).
- Helmut Walcha, *Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet*, in *Musik und Kirche*, 22. Jg. (1952), Heft 1, S. 2–14.

-
- Karl-Heinz Weidner, *Bild und Musik. Vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik*, Frankfurt a. M. 1994, S. 9–44.
- Günter Weiß-Aigner, *Max Reger: Mozart-Variationen op. 132*, München 1989 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 52).
- Egon Wellesz, *Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite“*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4. Jg. (1921), Heft 2, S. 106–115.
- Hermann Wiebel, *Erinnerungen an Max Reger*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, Heft 2 (2001), S. 5–11.
- Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 11).
- Helmut Wirth, *Max Reger. Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart op. 132. Einführung*, München 1962 (= *Erläuterungen zur Schallplattenreihe Schulproduktion Musik*, SP 82), S. 5–15.
- Helmut Wirth, *Max Reger*, Reinbek 1973 (= *Rowohlts Monographien*).
- Karl Wolfrum, *Ein Tag mit Reger*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Heft 7 (1958), S. 21–28.
- Petra Zimmermann, *Musik und Text in Max Regers Chorwerken „grossen Styls“*, Wiesbaden 1997 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, Bd. 12).
- Petra Zimmermann, „*In Unvergänglichkeit selig Erlöste*“ – *Der Gesang der Verklärten op. 71*, in Susanne Popp und Susanne Shigihara (Hrsg.), *Auf der Suche nach dem Werk*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1998, S. 131–137.