

Jürgen Schaarwächter

„im alten Stil“ – Zeiterscheinung oder Spezifikum  
des Regerumfeldes?

veröffentlicht 1. November 2023

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

## „im alten Stil“ – Zeiterscheinung oder Spezifikum des Regerumfeldes?

Im Œuvre Max Regers wie dem seiner Schüler<sup>1</sup> findet sich eine beachtliche Menge an Kompositionen, die explizit oder implizit die Bezeichnung „im alten Stil“ tragen. Eine umfangreiche Studie wäre erforderlich, um eine systematische Erhebung anzustellen und alle betroffenen Werke in ihrer Eigenart und ggf. auch ihrer Interdependenz zu untersuchen.<sup>2</sup> Doch allein auch schon die Häufung entsprechender Kompositionen im Regerumfeld legt nahe, dass wir es hier mit einem Phänomen zu tun haben, das nicht notwendigerweise dem entsprechenden Zeitraum ihrer Entstehung als vielmehr der Verbindung zum „Fixpunkt Reger“ zu danken ist.

Was meint Reger, was meinen einige seiner Schüler, sein unmittelbares Umfeld mit der Formulierung „im alten Stil“? Ist für sie alle BACH „Anfang und Ende aller Musik“<sup>3</sup>? Die Antwort ist, überspitzt gesagt – Ja. Natürlich waren Regers Kompositionsschüler von ihrer Herkunft und ihren Zielen her durchaus heterogen, doch schweißte sie der Unterricht bei Reger zumindest in Bezug auf eine Position zusammen: „Es ist kein Meister vom Himmel gefallen“, und die Geschichte derer ‚von gestern‘ ist ein leuchtendes Beispiel für uns ‚von heute‘, eine bitter ernste Mahnung an uns [...], das Erbe, das schier unübersehbare Erbe, das wir angetreten haben, zu verwalten *frisch, frei, voller Hingabe an den Genius derer ‚von gestern‘*, vorwärts mit *Besonnenheit, Kraft und Mut zu Ehren derer ‚von ges-*

---

<sup>1</sup> Die beiden bislang grundlegenden Texte zu Regers Schülern verfassten Susanne Popp, *Verschüttete Beziehungen – Reger und seine Schüler*, in *Prager Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Aleš Březina, Bern u.a. 2000 (= Jahrbuch der Bohuslav Martinů-Stiftung 1/1996), S. 177–206, und Stefan König, *Bezugspunkte: Reger als Lehrer am „Europäischen“ Leipziger Konservatorium und der Weg des Sándor (Alexander) Jemnitz*, in *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, hrsg. von Susanne Popp und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2010 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXI), S. 183–204. Diverse Erinnerungen von Reger-Schülern erschienen unter der Herausgeberschaft des Verfassers in den Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft, Hefte 4 und 5 (2002), 12 und 13 (2006) sowie 20 (2010), zahlreiche weitere sind anderswo überliefert, darunter auch mehrere von der Hand Hermann Grabners; überdies gibt es zahlreiche Publikationen zu einzelnen Reger-Schülern.

<sup>2</sup> Vergleichbare Studien schufen für einzelne Subbereiche Rolf Schönstedt, *Das Orgellied. Eine neue Gattung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert*, Diss. Chemnitz 2002, München 2006 (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 1) sowie Edgar Coudray, *Die Orgelsonate bei den Schülern Max Regers*, Magisterarbeit Münster 1998.

<sup>3</sup> Vielfach verwendetes Motto auf Albumblättern Max Regers.



Abb. 1: Die Reger-Schüler Victor Ulbrich, Karl Hoyer, Franz Ludwig, Burghard Bulling, Hermann Grabner, Fritz Marstrand-Melchenburg, Hellmut Franke, August Blume, Hans Stadler und Hermann Keller bei der Stammtischrunde im Thüringer Hof, Leipzig 1911. Schenkung Hermann Grabner. Max-Reger-Institut, Ft. 1911/2

tern!“<sup>4</sup> So ist es auch überhaupt nicht überraschend, dass Regers Schüler Hugo Holle (1890–1942), Hermann Keller (1885–1967) oder Ludwig Landshoff (1874–1941) sich auch praktisch auf dieses Erbe besannen und Werke alter Meister herausgaben – ganz so wie sich zuvor Reger mit Madrigalen, Händel, Corelli, Kuhlau, Clementi und insbesondere immer wieder Bach befasst hatte.

Hier haben wir einen Kernpunkt Reger’schen Denkens und auch des Denkens einiger seiner Schüler – die musikalische Gegenwart und Zukunft muss sich aus der musikalischen Vergangenheit entfalten, nicht durch einen Bruch mit derselben, sondern durch konsequente Weiterentwicklung. Als ein unmittelbar dieses Konzept transportierendes Beispiel hierzu mag die erste von Regers drei Suiten op. 131c für Violoncello allein aus dem Jahre 1914 gelten, die aus Bach’schem (oder Bach nachempfundenem) Themenmaterial erwächst und sich aus diesem konsequent in Richtung des damaligen „Heute“ entwickelt.

Beispiel 1. Max Reger, Suite G-Dur op. 131c Nr. 1 für Violoncello, I. Satz: Präludium. Vivace, T. 1–5

Susanne Popp hat Regers pädagogische Position bezeichnend an Hand einer Briefäußerung Felix Mottl gegenüber anlässlich Regers bevorstehender Tätigkeit an der Königlichen Akademie der Tonkunst München analysiert. Er empfand sich, trotz seines damals geltenden Rufs als extremer Fortschrittmensch und seiner quasi dreiköpfigen Januspersönlichkeit als „Traditionshüter, Revoluzzer und Stilpluralist“,<sup>5</sup> in der Rolle eines Aufklärers: „Das wäre mein *Ideal*, an der Akademie in *meiner* Klasse eine Anzahl von tüchtigen Kerlen zu haben, so eine Art von Hochburg, gegenüber der immer toller sich gebärdenden *Reaktion* in Musik, wie es der preußische Staat liebt [gemeint sind Reinecke, Bruch und andere] u. gegenüber den *blinden Fortschrittsfanatikern*, Leuten, die nichts können, nichts gelernt haben, sich aber fortschrittswütig gebärden um Aufsehen zu erregen! Hilf der Himmel unserer Musik, wenn diese ‚grünen Jungens‘ einmal die Herrschaft gewinnen sollten!“<sup>6</sup>

Als klare Ansage gegen dieses „Nichts-Können“ und dieses „Nichts-Gelernt-Haben“ war Regers zentrale Forderung im Unterricht die quasi blinde Beherrschung des Kompositionshandwerks zu verstehen: „Begabung ist das wenigste. Arbeit und immer

<sup>4</sup> Max Reger, *Musik und Fortschritt* Schriften A8, *Leipziger Tageblatt* Nr. 165 vom 14. 6. 1907.

<sup>5</sup> Susanne Popp, *Verschüttete Beziehungen – Reger und seine Schüler*, ebdt., S. 194.

<sup>6</sup> Brief Regers an Felix Mottl vom 22. 7. 1905; Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 263.

wieder Arbeit. Schuften muss man, um den Fels immer weiterzuschieben. Da sagen mir die Leute, ich hätte Glück gehabt! Du lieber Gott! Ich habe geschuftet und wieder geschuftet wie keiner! Nur so kann man aus seiner Begabung etwas machen.“<sup>7</sup> „Was er von sich selbst verlangte, das verlangte er auch von seinen Schülern. Er gab ihnen von einem Donnerstag zum andern 50 Menuetts oder Gavotten zu schreiben auf – nicht um der ‚Perfektion‘ zu dienen, sondern weil man eine Form erst dann mit eigenen Gedanken anfüllen könne, wenn man sie in- und auswendig kennt.“<sup>8</sup> Der Reger-Schüler Joseph Haas (1879–1960) berichtet: „In der Ersinnung instruktiver kontrapunktischer Übungen schien Regers Geist unerschöpflich zu sein. Kein Gebiet wurde vergessen. Um das Stilgefühl des Schülers zu wecken und zu beleben, wurden ‚Schreibetüden‘ auf instrumentalem und vokalem, auf weltlichem und geistlichem Gebiete in Fülle erdacht. Fortgeschrittene bekamen auch reichlich Gelegenheit, ihre Kräfte an der Lösung schwieriger kontrapunktischer Probleme zu erproben. (Entwerfen von Präludien im drei- und vierfachen Kontrapunkt, Skizzierung eines Doppelkanons zu einem cantus firmus oder gar zu einem ostinato usw.) Die Krone aller ‚Schreibetüden‘ aber bildete die *Fuge*, und zwar in all ihren Bauarten. [...] Erst wenn etwa hundert Fugen die ‚Absolution‘ des Meisters empfangen hatten, konnte der Schüler erwarten, daß ihm die Zustimmung zur Einstellung der kompositionstechnischen Vorarbeiten nicht verweigert wurde.“<sup>9</sup> Erst danach durfte der Schüler sich in eigenen Kompositionen von Klavierstücken und Liedern über Kammermusik zu größeren Besetzungen vorarbeiten.<sup>10</sup> Der Schüler Witold Friemann (1889–1977) fasst zusammen: „Als Lehrer des Kontrapunkts und der Komposition war Reger meiner Meinung nach unvergleichlich. Er entwickelte nämlich im Schüler Selbstständigkeit, weil er ihn zu bewusster und konzentrierter Arbeit zwang. Anstatt durch Verbesserungen ungeschickte Ideen zu ‚reparieren‘, konnte er den Schüler hervorragend auf den richtigen Weg führen. Die Schärfe seiner Beobachtungen war geradezu unheimlich. Wo ein durchschnittlicher Mensch ein oder zwei Lösungsmöglichkeiten irgendeines technischen Problems sah,

<sup>7</sup> Zitiert nach Joseph Haas, *Das Künstler- und Menschentum Regers im eigenen Wort*, Vortrag Leipzig 1953, in *Joseph Haas. Reden und Aufsätze*, [hrsg. von Karl Gustav Fellerer], Mainz u. a. 1964, S. 106.

<sup>8</sup> Alfred Baresel, *Max Reger als Lehrmeister am Leipziger Konservatorium (1907–1916)*, in *Mitteilungen des Max-Regel-Instituts* 9. Heft (1959), S. 10.

<sup>9</sup> Joseph Haas, *Max Reger als Lehrer*, in *Regers Persönlichkeit*, hrsg. von Richard Würz, München 1921 (= Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, Heft II), S. 55. Zahlreiche weitere Zeugnisse von Regers kompromisslosem Arbeitsethos bietet Stefan König, *Bezugspunkte: Reger als Lehrer am „Europäischen“ Leipziger Konservatorium und der Weg des Sándor (Alexander) Jemnitz*, in *Regel-Studien* 8. *Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, hrsg. von Susanne Popp und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2010 (= Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts, Bd. XXI), S. 188f.

<sup>10</sup> Bei Schülern, die bereits anderswo Kompositionsunterricht gehabt hatten, zeigte Reger zumeist zunächst eine gesunde Skepsis, die aber auch schnell ehrlicher Anerkennung weichen konnte (so berichtet aus eigener Erfahrung etwa Witold Friemann, *Moje wspomnienia o Dr. Maksie Regerze*, [Meine Erinnerungen an Dr. Max Reger] in: *Księga pamiątkowa ku czci profesora dr. Adolfa Chybińskiego: ofiarowana przez uczniów i przyjaciół z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin i dwudziestopiętej rocznicy jego pracy naukowej (1880-1905-1930)* [Festschrift für Dr. Adolf Chybiński zum 50. Geburtstag und 25-jährigen Arbeitsjubiläum, dediziert von seinen Schülern und Freunden (1880-1905-1930)], erschienen im Selbstverlag, Krakau 1930, S. 186, deutsche Übersetzung in *Mitteilungen der Internationalen Max-Regel-Gesellschaft* 18. Heft, 2009, S. 3–4).

schüttelte sich Reger die verschiedensten, manchmal unerwarteten Kombinationen aus dem Ärmel, die einen noch einfallsreicher als die anderen.“<sup>11</sup> Dass Reger in den Arbeiten seiner Schüler eher selten auf Schwächen der formalen Anlage hinwies, sondern vor allem satztechnische Fehler korrigierte,<sup>12</sup> ist vielfach überliefert.<sup>13</sup> So war Regers klar schrittweise aufgebauter Aufbau seines Kompositionsunterrichtes für viele seiner Schüler eine echte Inspiration (natürlich gab es auch andere, die sich entweder an Regers Naturell oder an seiner Unterrichtsmethode stießen). Die Produktivität vieler seiner Schüler zeigt, dass auch das Arbeitsethos, das er vermitteln wollte, auf fruchtbaren Boden fiel. Dass sich unter diesen Früchten in nicht geringer Zahl auch Beiträge „im alten Stil“ finden, kann nicht überraschen; im Max-Regel-Institut bekannt ist wenigstens ein Dutzend an Kompositionen, die allein im Titel den „alten Stil“ erwähnen – von der Klaviersuite bis zum Concertino für Orgel und Streichorchester;<sup>14</sup> und auch wenn einige dieser Werke in engerem Zusammenhang mit Regers Unterricht stehen, etwa Hermann Ungers *Suite im alten Stil* op. 4 für Klavier, Hermann Ernst Kochs *Partita im alten Stile* op. 4 für Klaviertrio, Karl Hasses *Suite in alter Form* op. 11 für großes Orchester oder Hermann Grabners *Konzert im alten Stil* op. 1 für 3 Violinen, so ist doch die Mehrzahl in den Jahrzehnten nach Regers Tod entstanden. Auch ohne im Titel den „alten Stil“ zu erwähnen, finden sich auch bei vielen anderen Reger-Schülern Rückgriffe auf frühere Epochen, etwa bei Rudolf

<sup>11</sup> Witold Friemann, *Moje wspomnienia o Dr. Maksie Regerze*, [Meine Erinnerungen an Dr. Max Reger], ebdt., S. 186 bzw. 5.

<sup>12</sup> Hermann Keller, *Erinnerungen an Max Reger*, in *Mitteilungen der Max-Regel-Gesellschaft* 17. Heft (1941), S. 8.

<sup>13</sup> Nur in jenen Fällen, in denen an eine Aufführung oder Veröffentlichung gedacht wurde, betonte er auch nach abgeschlossener Komposition problematische Stellen oder Schwächen, etwa im Falle von Karl Hasses *Suite in alter Form* op. 11 für großes Orchester, deren Uraufführung in Eisenach für den 21. März 1914 angesetzt war: „Sie müssen die Partitur auf höchstens 90 Seiten zusammenstreichen! Das muß sein! Die Trompetenstelle im langsamen Satz ist sehr gefährlich; ‚gemacht‘ kann sie natürlich werden; ob sie aber immer *nobel* wirkt, ist sehr die Frage; ich warne sehr vor ‚ungedeckten‘ *espressivo* Trompeten; (*Gartenmusik mit Pistonsolo*)!!!!!!!!!!!!!! Je kürzer u. knapper, desto **besser!**“ (Postkarte Regers an Karl Hasse vom 11. 5. 1913; Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 815.) Und angesichts praktischer Erprobung schrieb er ergänzend: „Das Werk ist, wie ich von Anfang an fürchtete, *viel zu dick* instrumentiert. Das Blech, zum Beispiel, dürfte nur den 3<sup>ten</sup> Teil blasen von dem was dasteht. Sie werden mit dem Werk immer große Schwierigkeiten haben bei Aufführungen, denn die 1. Hornstimme ist *derart hoch*, daß kein Bläser sie blasen kann.“ (diktiert Brief Regers an Karl Hasse vom 5. 3. 1914; Max-Regel-Institut: Ep. Ms. 820.) Siehe auch Susanne Popp, *Handwerk und Inspiration. Reger lernt und lehrt*, Druck i.V.

<sup>14</sup> Erich Anders (1883–1955), *Tanzsuite im alten Stil* op. 64 für Flöte und Violine (um 1936); Witold Friemann (1889–1977), *Suita staroświecka [Suite im alten Stil]* für Klavier (1927); Hermann Grabner (1886–1969), *Konzert im alten Stil d-Moll* op. 1 für 3 Violinen (Klett 1915); Karl Hasse (1883–1960), *Suite in alter Form* op. 11 für großes Orchester; Karl Hoyer (1891–1936), *Concertino im alten Stil* op. 20 für Orgel und Streichorchester (Uraufführung 15. 2. 1922); *Suite im alten Stil* op. 63 für Flöte, Violine und Klavier A-Dur (Portius); Hermann Ernst Koch (1885–1963), *Partita im alten Stile* op. 4 für Klavier, Violine und Violoncello G-Dur (veröffentlicht 1911); Wilhelm Rettich (1892–1988), *Suite im alten Stil* für Streicher op. 40 (1932–48, rev. 1950; Novello 1951/2, heute Schott) – von dem Werk gibt es eine Reihe Fassungen für abweichende Besetzung sowohl mit Solostreichinstrument als auch für großes Orchester; Johanna Senfter (1879–1961), *Drei alte Tänze* op. 25 für Violoncello und Klavier (vor 1920); *Zehn alte Tänze* op. 91 für 2 Violinen (datiert 11. 1. 1941); Hermann Unger (1886–1958), *Ballett im alten Stil* op. 127 für 3 Mundharmonikas sowie *Suite im alten Stil* op. 4 für Klavier (1914).

Moser (1892–1960) oder Gottfried Rüdinger (1886–1946); selbst Ervín Schulhoff (1894–1942) nutzt in seinen *Variationen über ein eigenes dorisches Thema* op. 10 für Klavier (1913) zweimal die Vortragsanweisung „zopfig“.<sup>15</sup> Hans Stadler betont Regers Offenheit dem Stilpluralismus seiner Schüler gegenüber: „Es gibt wohl keine Kühnheit, die er nicht gut heissen würde, wenn sie logisch motiviert ist, aber auch keine, noch so geringe Unregelmässigkeit, die er unbeanstandet liesse, wenn ihr die Begründung fehlt.“<sup>16</sup> Bedenkt man, dass zu Regers Schülern neben den bereits Genannten nicht nur Wilhelm Rettich (1892–1988), Sándór Jemnitz (1890–1963) oder Aarre Merikanto (1893–1958) zählten, sondern auch Oscar Esplá (1886–1976), Othmar Schoeck (1886–1957) und Jaromír Weinberger (1896–1967), so wird offenbar, dass Reger, auch wenn dies in Einzelfällen wohl unvermeidbar war, keineswegs Stilkopien seiner selbst heranziehen wollte, vielmehr eher im Denken als im Stil verwandte, sich keinem Diktat unterwerfende Geister.

Wie stark aber auch aus der Distanz Regers Einfluss noch sein konnte, zeigt Wilhelm Rettichs *Suite im alten Stil [d-Moll]* op. 40 für Streicher (1932–48, rev. 1950), für das in seiner Verbindung von alten „neutralen“ (Präludium, Fuge) und Tanz-Formen Regers *Sechs Vortragsstücken (Suite a-Moll)* op. 103a Vorbild gewesen sein mag.

#### Reger

- I. Präludium. Grave
- II. Gavotte. Allegretto
- III. Aria. Adagissimo
- IV. Burleske. Allegro
- V. Menuett. Moderato
- VI. Gigue. Allegro

#### Rettich

- I. Sarabande. Lento assai
- II. Bourrée. Allegro energico
- III. Menuett. Allegretto grazioso
- IV. Canon. Andantino tranquillo
- V. Air. Adagio con gran espressione
- VI. Gigue. Allegro non tanto

Dass in beiden Werken der Kopfsatz mit großer Geste beginnt, der zweite Satz aufschlagig und der Schlusssatz in beiden Sätzen eine Gigue ist, mag einer gewissen Konvention folgen, und dass Menuett und Air/Aria in beiden Werken in der Reihenfolge vertauscht werden (dritter bzw. fünfter Satz), könnte noch Zufall sein. Da aber selbst die Form des Canons in Regers Schaffen nicht selten anzutreffen ist (sein Werkverzeichnis verzeichnet mehr als 130 entsprechende Stücke) und die Vortragsangabe *Adagio con gran espressione* eindeutig auf die langsamen Sätze von Regers großen „Herzblutwerken“ verweist, die nicht selten *Largo con gran espressione* überschrieben sind (etwa im Violinkonzert A-Dur op. 101, dem Klavierkonzert f-Moll op. 114, Streichsextett F-Dur op. 118), ist die Zufallsvermutung zumindest skeptisch zu betrachten. Bedenkt man, dass selbst Regers Burleske und Rettichs Canon beide den Dreiertakt verwenden (3/4 bzw. 3/8), so ist die Referenz und/oder Reverenz an Reger wohl kaum noch von der Hand zu weisen (bei allen Unterschieden in der musikalischen Ausarbeitung). Selbst eine weitere Gemeinsamkeit

<sup>15</sup> Vgl. Susanne Popp, *Verschüttete Beziehungen – Reger und seine Schüler*, ebdt., S. 204.

<sup>16</sup> Hans Stadler, *Max Reger als Lehrer. Ein Fingerzeig für solche, die Reger-Schüler werden wollen*, in *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 18. Jg. (1913), Nr. 3, S. 39f.

ist auffallend: Rettich erstellte von seinem Werk eine größere Anzahl unterschiedlicher Fassungen seiner Suite, darunter auch solche für Violine und Kammer- bzw. Streichorchester (op. 40b) – umgekehrt bearbeitete Reger immerhin vier seiner sechs Sätze für unterschiedliche Besetzungen (den dritten Satz für Violoncello und Klavier sowie für Violine und kleines Orchester sowie die letzten drei Sätze für Flöte und Klavier). Ein derartiges Werk-Verständnis ist sonst bei wenigen Reger-Schülern in dieser Form zu finden.

Von besonderem Interesse mag für uns hier aber auch Hermann Grabners im November 1915 komponiertes *Konzert im alten Stil* op. 1 für drei Violinen sein, in dem er, so hat es Stefan König formuliert, „einen durch Reger gefilterten Bach“ imitiert; das Aufbauen auf dem Vorhandenen ist zentrales Gestaltungselement und „[s]owohl die Adaption der rhythmischen Spielfiguren, das dynamische Abebben und Steigern statt authentischer barocker Terrassendynamik und auch die Tempovorstellung verweisen auf das offenkundige Vorbild. Walter Niemanns bissig gemeinte Bemerkung, man würde die Reger-Schule unter anderem ‚an Eigenheiten der Schreibweise im äußeren Notenbild, an der Pflege älterer, teilweise vergessener Formen‘<sup>17</sup> erkennen, lässt sich hier gut illustrieren.“<sup>18</sup> Die Satzfolge (Präludium, Adagio und Fuge) ebenso wie teilweise gar die melodische Faktur besonders des ersten Satzes weisen frappante Ähnlichkeiten zwischen Reger und Grabner auf, die abermals beim besten Willen kein Zufall sein können, zumal wenn man bedenkt, dass Grabner in seiner Frühzeit Reger sogar im Äußeren imitierte (siehe Abb. 2, S. 9).<sup>19</sup>

Beispiel 2a. Max Reger, *Suite im alten Stil* op. 93 für Violine und Klavier, I. Satz, T. 1–5

**Allegro comodo (non troppo vivace). (♩ = 96-108)**

Violine.

PIANOFORTE.

<sup>17</sup> Walter Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin und Leipzig 1913, S. 209.

<sup>18</sup> Stefan König, *Bezugspunkte: Reger als Lehrer am „Europäischen“ Leipziger Konservatorium und der Weg des Sándor (Alexander) Jemnitz*, in *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, hrsg. von Susanne Popp und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2010 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXI), S. 193f.

<sup>19</sup> Elsa Troxler, *Persönliche Erinnerungen an Max Reger*, in *Festschrift für Elsa Reger anlässlich ihres 80. Geburtstages am 25. Oktober 1950. Erinnerungen und Beiträge persönlicher Reger-Freunde*, Bonn 1950 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 2), S. 21, nachgedruckt in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 13. Heft (2006), S. 7.

Beispiel 2b. Hermann Grabner, *Konzert im alten Stil* op. 1 für 3 Violinen, I. Satz, T. 1–6

**Mäßig bewegt, kraftvoll.**

Bereits hier ist der „lineare Satz“, der so zentral für bestimmte Schaffensphasen Grabners werden sollte, klar ausgeprägt erkennbar – der Verzicht auf das Orchester ist keineswegs bloße ökonomische Maßnahme, sondern vielmehr zentrales Nutzungskonzept mit der kontrapunktischen Struktur im Fokus.

Immer wieder in ihrer langen kompositorischen Karriere finden wir bei Johanna Senfter (1879–1961) eindeutige Bezüge zur Musik Regers – etwa in der Art der Kontrapunktik, der Harmonik und des Scherzocharakters in den während des Ersten Weltkriegs entstandenen Sonaten A-Dur op. 26 und g-Moll op. 32 für Violine und Klavier. Auch in den während des Zweiten Weltkriegs entstandenen Veränderungen op. 94 für Viola und Klavier, die mit gleichem Recht als Variationen und Fuge über ein eigenes Thema hätte bezeichnet werden können und gerade in der Fuge Reger eindeutig die Reverenz erweisen (handelt es sich möglicherweise um eine Komposition, die anlässlich Regers 70. Geburtstag 1943 entstand?). Auch in Senfters *Zehn alte Tänzen* op. 91 für zwei Violinen, die im Januar 1941 abgeschlossen wurden, ist Regers Erbe unüberhörbar (nicht zuletzt durch stark aus-



Abbildung 2. Max Reger und Hermann Grabner, Bachstraße Karlsruhe November 1912. Max-Reger-Institut: Ft. 1912/7

geprägte kanonische Momente, die aber immer nur Ausgangspunkt für kontrapunktische Entwicklungen sind; Senfter hat nunmehr eine stark bitonal geprägte Klangsprache entwickelt, die etwa auch den Kompositionen des Reger-Freundes Adolf Busch nicht fern steht und die gleichzeitig das Spannungsfeld zwischen historischen Formgestalten und zeitgemäßer Harmonik besonders nachdrücklich bewusst macht.

Beispiel 3. Johanna Senfter, *Zehn alte Tänze* op. 91 für zwei Violinen, Nr. 2. Courante, T. 1–7

Mit seiner Chormusik verfolgte Joseph Haas (1879–1960) einen ganz anderen Aspekt von Regers musikalischem Denken „im alten Stil“, nämlich jenen der generationenübergreifenden christlichen Andacht. Haas' geistliche Chorwerke bauen sozusagen auf Regers Choralkantaten WoO V/4 auf und weiten nicht selten kompositorisch moderat den Blick in die damalige Gegenwart. Haas wurde einerseits durch seinen tiefen Katholizismus, andererseits aber auch durch sein tiefes Verständnis von Musik als unmittelbarem Dienst an und für den Menschen geprägt. Die *Tanzliedsuite nach altdeutschen Reimen* op. 63 für Männerchor a cappella (veröff. 1924) oder die *Hymnen an den Frohsinn. Rondos* op. 73 für Frauenchor und Klavier (1930) heben auf den in den 1920er-Jahren so wichtigen Bereich der „Gebrauchsmusik“ ab, der dann schon bald nicht selten politisch aufgeladen wurde. Haas' so betitelt Volksoratorium *Die heilige Elisabeth* op. 84 belegt aber ebenso des Komponisten gänzlich anders gelagerte Disposition wie die Oratorien *Das Lebensbuch Gottes* op. 87 (1934) und *Die Seligen. Variationen über die Bergpredigt* op. 106 (1956), die sich als jenem Projekt verwandt verstehen lassen, das bei Max Reger unausgeführt blieb: der *Hymnus vom Tode und ewigen Leben* nach Worten der Heiligen Schrift WoO V/5 (1906). Es ist wahrscheinlich, dass Haas, der Ende 1903 Regers Privatschüler in München wurde, von diesem Projekt gewusst haben mag, wenn sich auch weitere Informationen hierzu (etwa das auch heute noch vollständig erhaltene Libretto<sup>20</sup>) seiner Kenntnis entzogen haben werden.

\*

Worin nun (wenn überhaupt) unterscheiden sich Reger und sein Kreis von vielen ihrer Zeitgenossen, die auf die eine oder andere Weise auf Musik der Vergangenheit zurückgriffen? Der Unterschied lässt sich hier einfach auf den Punkt bringen: Während andere Komponisten Musik der Vergangenheit als „exotisches Material“ verstanden, durchaus vergleichbar mit pentatonischen, modalen oder indischen Rāga-Skalen, die neue Farben bereitstellen sollten, so war für Reger der Rückgriff auf Musik etwa des Barock durchaus ernsterer Natur. Wo Strauss oder Stravinsky Musik des Barock oder des Rokoko sozusagen als Zitat nutzen, ist Regers Zugang ein tiefgründigerer (ihm nicht ganz unähnlich sind etwa, auf ihre ganz eigenen Weisen, Ottorino Respighi oder Ralph Vaughan Williams). Ihm geht es nicht um die Evokation vergangener Epochen – gerade mit Blick auf die Bühne ist dies für Strauss, Stravinsky oder auch Massenet wichtiges Gestaltungselement –, sondern ihm geht es darum, die Vergangenheit als Reservoir an Kompositions- und Gestaltungstechniken zu verstehen, aus dem heraus Neues geschaffen werden kann. So kann man vielleicht – ein wenig überspitzt formuliert – zwischen den „historischen Exotisten“, die „Greise Priester und griechische Könige aus grauer Vorzeit, Druiden, Propheten“<sup>21</sup> auf die Bühne bringen, und den „Traditionalisten“ unterscheiden, die Musik vergangener

<sup>20</sup> Das Libretto ist enthalten in einem Brief Regers an Fritz Steinbach vom 26. 10. 1906, Max-Reger-Institut: Ep. Ms. 1446.

<sup>21</sup> Richard Strauss u.a., Libretto zu *Capriccio* op. 85, 1934–1941.

Epochen nicht als „Dekoration“, sondern in ihrer „Essenz“ „weiterverwerten“ und vor allem weiterentwickeln wollen. Gerade bei der Behandlung von Kontrapunkt lässt sich dies in vielfacher Weise feststellen – es gibt genügend Beispiele, wo Kontrapunkt eher als Effekt denn als substanzieller, auch die Form bestimmender Bestandteil einer Komposition eingesetzt wird.

Aus all diesem erhellt allerdings auch eine weit tiefer liegende Frage, die sich nicht auf Reger und sein Umfeld beschränkt: Ist der „musikalische Historismus“, die kreative Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit nicht ebenso wie der architektonische und bildnerische Historismus, wie er seit (grob gesagt) der Mitte des 19. Jahrhunderts allenthalben zu beobachten war, nicht vielleicht eine Folge des zeitgleich erfolgenden „Musealismus“ des Lebens? So wie Museen verstärkt dem Bildungsbürgertum die Künste der Vergangenheit vermittelten, so wie Komponisten-Gesamtausgaben erstellt und in Konzertprogrammen stets vermehrt Werke „jener ‚von gestern‘“ oder sogar „jener ‚von vorgestern‘“ in den Fokus rückten, so ergab sich als quasi unmittelbare Gegenbewegung der – wie ich es nennen möchte – unbedingte Wille zum Modernismus. Wir haben so gleichzeitig eine historistische und eine modernistische Linie, die eine die andere bedingend und befördernd.

Nicht selten wurde dieser unbedingte Wille zum Modernismus gekoppelt mit der bewussten, teilweise mehr oder weniger verfremdenden Aufnahme des Historischen, wurde Altes und Neues in möglichst vielfältiger Weise verbunden – dann aber eben wieder vielfach unter dem Aspekt des „Effektes“, der Nutzung als „exotisches Material“. Was unter den Schlagwörtern „Neobarock“ oder „Neoklassizismus“ an Tendenzen in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts zusammengefasst wird, ist in seiner Substanz vielfach viel zu disparat, als dass kurz greifende Etikettierungen tatsächlich zum Kern der Sache durchgreifen könnten. Wenn Reger und seine Schüler also Werke „im alten Styl“ komponieren, so sei hier eine oberflächliche Kategorisierung ebenso vermieden wie bei all den anderen Bereichen zeitgenössischer Musikgeschichte, die viel zu häufig eine komplexe Situation unangemessen simplifizieren.