

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



Paul Thissen

Versuch über das Erhaben-Melancholische in der
Musik Max Regers

veröffentlicht 25. Februar 2024

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

PAUL THISSEN

Versuch über das Erhabenen-Melancholische in der Musik Max Regers

Für Michael Heinemann zum 65. Geburtstag

Schon ein relativ oberflächlicher Blick auf die Sekundärliteratur lässt deutlich werden, dass nicht wenige Partien in der Musik Max Regers die Rezipierenden den Begriff „Melancholie“ assoziieren lassen. Ausgehend von den *Variationen und Fuge über ein Originalthema für Orgel* fis-Moll op. 73 und Werkkommentaren Regers möchte ich den Versuch unternehmen, auf der Basis von zwei zitartigen Strukturen – einem Motiv-Zitat und einem Stil-Zitat – das Melancholische im jeweiligen musikalischen Text dingfest zu machen, mithin den doch recht subjektiven Eindruck von Melancholie gleichsam zu objektivieren. Soweit dies aufgrund von Selbstäußerungen des Komponisten und Bemerkungen aus seinem näheren Umfeld möglich ist, soll jedoch zunächst die Frage geklärt werden, inwieweit bereits die Persönlichkeit Regers von Melancholie geprägt war. Im Hinblick auf eine präzisere Klärung des Melancholischen ist dann auch noch eine kurze Erörterung des seit Schillers Tragödientheorie bestehenden Zusammenhangs zwischen Melancholie und dem Begriff des „Erhabenen“ unabdingbar.

*

Die Melancholie wurde um 1800 zu einem Thema, das den Gehalt zahlreicher Instrumentalwerke entscheiden prägen sollte, ein Phänomen, das Melanie Wald-Fuhrmann in einer eindrucksvollen Studie¹ umfassend untersucht hat. Hundert Jahre später, als Max Reger das 27. Lebensjahr erreicht und schon ca. 50 Werke publiziert hatte, avanciert die Melan-

¹ Melanie Wald-Fuhrmann, „*Ein Mittel wider sich selbst*“. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u. a. 2010.

cholie – die sich am ehesten wohl tatsächlich in der Musik künstlerisch gestalten ließ, ist sie doch „die Kunst durch Töne Empfindungen auszudrücken“² – gleichsam zum Stimmungssignet einer ganzen Epoche, die gemeinhin unter dem Begriff *fin de siècle* firmiert. Schon an dieser Stelle ist aber zu konstatieren, dass das Melancholische bei Reger – wie man es auch für Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms annehmen darf – keine Emanation allgemeiner Weltschmerzsentimentalität, keine modische Attitüde ist;³ vielmehr muss dieser Stimmungszustand als ein individualpsychologischer Faktor verstanden werden, für den das unmittelbare Lebensumfeld Regers schon recht früh Indizien liefert. Adalbert Lindner schreibt in der Biographie seines Schülers und Freundes Max Reger:

„Der Tod! – für Reger im Widerstreit der Mächte dieser Welt die einzige reale Größe, die alles niederschmetternde Gewalt. Den Tod in seinem Herannahen, in seinem Wirken zu schildern, wird er nicht müde.“⁴

Das Wissen um die Endlichkeit der menschlichen Existenz – drei seiner Brüder sind bereits im Säuglingsalter verstorben – ist in gleicher Weise das Objekt der Melancholie Regers wie das Leiden, dem ein Mensch ein Leben lang ausgeliefert sein kann. Davon zeugt ein Brief Regers an Hermann Suter, wo er auf dessen Feststellung hin, „so etwas Niederdrückendes“ wie die Musik zum *Symphonischen Prolog* „hält man so lange nicht aus“ meint: „Gestatte: wie viele Menschen müssen nicht ein Leben von 60 Jahren voller Tragik u. schwerstem Seelenleid aushalten [...]“.⁵ Schon in jungen Jahren hat Reger der Melancholie, die sich im Verlauf seines Lebens zu einer Charaktereigenschaft verfestigt hatte, eine eigene Qualität zugesprochen. So meint er in einem Brief aus dem Jahr 1890 an Adalbert Lindner, „die echte Kunst eines Bach, Beethoven und Brahms“ sei „[h]erb, furchtbar herb, melancholisch“.⁶ Eine solche Kennzeichnung „echter Kunst“ lässt an einen Zeitgenossen Regers, den portugiesischen Schriftsteller Fernando Pessoa (1888–1935) denken, der der Überzeugung war, eine „feierliche Traurigkeit“ wohne „allem Großen“ inne, „hohen Bergen wie bedeutenden Leben, tiefen Nächten wie unsterblichen Gedichten“.⁷

Bereits die aus dem Jahr 1893 stammenden ersten Beiträge Regers überhaupt zur Gattung „Choralvorspiel“ – *O Traurigkeit, o Herzeleid* WoO IV/2 und *Komm, süßer Tod*,

² Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Nachdruck Hildesheim 1964, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2001, Sp. 992.

³ Siehe hierzu Wald-Fuhrmann, *Melancholie* (siehe Anm. 1), S. 30 (mit entsprechenden Literaturhinweisen).

⁴ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, S. 145, 3. Aufl. Regensburg 1938 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 27), S. 190.

⁵ Brief Regers an Hermann Suter wahrscheinlich von August 1909, zitiert nach Stefanie Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess von Max Regers Symphonischen Prolog zu einer Tragödie op. 108*, in *Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008*, hrsg. von Susanne Popp u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2010 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXI), S. 123.

⁶ Brief Regers an Adalbert Lindner vom 6. 7. 1890, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XV), S. 68.

⁷ Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, posth. Erstausgabe 1982, Deutsch von Inés Koebel u. d. T. *Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, hrsg. von Richard Zenith, Zürich 2003, S. 233.



Abbildung 1. Max Reger auf dem Balkon sitzend mit Blick in die Ferne, Heidelberg 1911(!)

komm sel'ge Ruh! WoO IV/3 – thematisieren Leid, Tod bzw. Lebenserschöpfung,⁸ und von WoO IV/3 lässt sich inhaltlich umstandslos ein Bogen schlagen zur 22 Jahre später entstandenen Komposition *Der Einsiedler* op. 144a, wo es in der dritten Strophe des Eichendorff'schen Gedicht heißt: „O Trost der Welt, Du stille Nacht! / Der Tag hat mich so müd gemacht [...] Laß ausruhn mich von Lust und Not“. „Der Tod“ sollte, wie Hermann Unger überliefert, auch das „Leitthema“ der „nie vollendeten Jugendsinfonie“⁹ Regers sein. Wie sehr Regers Leben und Schaffen tatsächlich vom Thema „Tod“ beherrscht war, darauf hat u. a. Rainer Cadenbach häufiger hingewiesen.¹⁰ „Weniger als um Leben und

⁸ Siehe Susanne Popp, „alles, alles verdanke ich Joh. Seb. Bach!“ *Der evangelische Choral in Regers Werk*, in *Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers. Kongressbericht Mainz 2012*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXIII), S. 49ff.

⁹ Hermann Unger, *Max Reger*, Bielefeld u. Leipzig 1924 (= Velhagen & Klasings Volksbücher, Nr. 156), S. 70. Zur Problematik von Regers unterschiedlichen Sinfonieprojekten in seinen frühen Jahren siehe *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen (Reger-Werk-Verzeichnis)*, hrsg. von Susanne Popp, München 2010 [2011], Bd. 2, S. 850ff.

¹⁰ Siehe Rainer Cadenbach, *Memento und monumentum. Der Gedanke an den Tod in der Musik Max Regers*, in *Vergänglichkeit und Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur*, hrsg. von Jutta Schuchard u. Horst Claussen, Bonn 1985 (= Schriften des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute, Bd. 4), S. 239–246 und ders., *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 167ff.

Tod“, so Cadenbach, „ging es in Regers Komponieren in erster Linie um den Tod selbst [...]“.“¹¹ Cadenbach untermauert seine These mit Hinweis auf Regers häufiges Zitieren bzw. Vertonen entsprechender Choräle und Liedtexte. In diesem Zusammenhang darf noch einmal an die in einem Brief an Arthur Seidl formulierte, berühmte Bemerkung Regers erinnert werden: „Haben Sie noch nicht bemerkt, wie durch alle meine Sachen der Choral hindurch klingt ‚Wenn ich einmal soll scheiden?‘“¹² Auch das nicht realisierte chorsymphonische Projekt Regers *Ein Hymnus vom Tode und ewigen Leben* WoO V/5 darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.¹³

Als „melancholisch“ kann man, wie schon angedeutet, die Grundbefindlichkeit Regers beschreiben; umso größeres Gewicht kommt dieser Annahme zu, wenn man Elsa Regers besorgte Frage bedenkt: „Aber Max werde ich denn wirklich u. auf die Dauer die trüben Stimmungen aus Deiner Seele scheuchen können?“¹⁴ Dass auch Regers künstlerisches Schaffen zumindest in Teilen die Vorstellung des Melancholischen evoziert, ist, wie bereits angesprochen, gleichsam eine Rezeptionskonstante. So meint Susanne Popp im Hinblick auf das Klarinettenquintett A-Dur op. 146: „Über allem liegt ein abgeklärter, melancholischer Hauch von Weltferne: In dieser Musik der Innerlichkeit errichtet er ästhetische Gegenwelten zum düsteren Tagesgeschehen.“¹⁵ Zugespitzter hat der mit Reger befreundete Geiger Alexander Schmuller die durch die Musik Regers ausgelösten Assoziationen beschrieben: „Bei Reger sind die Adagios eine hoffnungslose pessimistische Eingebung, die Scherzos sind der ‚Witz‘ des Pessimisten.“¹⁶ Und Walter Niemann meinte in einer Rezension der Orgelstücke op. 65 sogar diagnostizieren zu können, am besten gelängen Reger die Stücke, „in welchen er solchen melancholischen, schweren oder grüblerischen Stimmungen nachhängen kann, wie in dem namentlich am Schlusse wunderbar schön und tief empfundenen ‚Moment musical‘, oder in der schwülen, tief-schwermütigen Romanze“.¹⁷ Aber nicht nur die Rezipienten setzten Regers Musik und den Eindruck von Melancholie in eine Beziehung, auch Reger selbst erwähnt Melancholisches in seiner Musik. Zum langsamen Satz des Violinkonzerts A-Dur op. 101 schreibt er: „Der 2. Satz enthält viel ‚Melancholie‘ [...]“.¹⁸

¹¹ Cadenbach, *Reger und seine Zeit* (siehe Anm. 10), Laaber 1991, S. 170.

¹² Brief Regers an Arthur Seidl aus dem Jahr 1913, verschollen, zitiert nach *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 254.

¹³ Siehe u. a. Susanne Popp, *Die ungeschriebenen Oratorien Max Regers*, in *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden u. a. 1993 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. X), S. 274ff. und 289ff.

¹⁴ Brief Elsa von Berckens an Reger vom 6. 7. 1902, zitiert nach Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 167.

¹⁵ Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 452.

¹⁶ Alexander Schmuller, *Herinneringen aan Max Reger*, im Programmheft des Concertgebouw-Orchesters in Den Haag vom 18. 3. 1923, in deutscher Übersetzung zitiert in Susanne Popp, „*Sein Ernst ist schon bizarr genug*“. *Regers musikalischer Humor*, in *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, hrsg. von Alexander Becker, Gabriele Gefäller u. Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XIII), S. 103–119, hier S. 108.

¹⁷ Walter Niemann, *Max Reger in seinen Orgelwerken*, in *Signale für die musikalische Welt* 62. Jg. (1904), 27./28. Heft, S. 445.

¹⁸ Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 5. 10. 1908, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F.*

Nun stellt sich natürlich die Frage, wie Musik denn beschaffen sein müsse, um auf überzeugende Weise einen melancholischen Affekt transportieren zu können. Solche „Topoi und Signaturen musikalischer Melancholiedarstellungen“ hat Melanie Wald-Fuhrmann in der o. g. Studie zur Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts ausführlich dargestellt.¹⁹ Zu den gängigsten zählen das Moll-Geschlecht, Chromatik sowie ein langsames Tempo.²⁰ Allerdings dürfte es unstrittig sein, dass eine spezifische Ausformung musikalischer Parameter nicht automatisch einen intersubjektiv übereinstimmend als melancholisch empfundenen Affektzustand generiert, sondern auch die momentane Befindlichkeit des rezipierenden Individuums von Bedeutung ist. Das scheinen die Worte Hanns-Joseph Ortheils zu bestätigen, der in seinem die einer schweren Herzerkrankung folgende Rekonvaleszenzphase thematisierenden Roman *Ombra* das nächtliche Hören von Musik mit den Worten kommentiert: „Die meisten Stücke ziehen mich in einen Strudel von sentimental oder tieftraurigen Regungen, so dass ich das Hören rasch abbrechen muss.“²¹ Man kann davon ausgehen, dass die momentane Stimmung Ortheils in der von ihm beschriebenen Situation für die emotionale Bewertung des Gehörten von entscheidenderer Bedeutung ist als die Faktur der Musik, auch wenn einzelne Parameter tatsächlich auf eine Melancholie evozierende Wirkung abzielend gestaltet sein sollten. Zudem wird ein eindeutiges Verständnis auch des emotionalen Gehalts erschwert durch die Tatsache, dass es der Musik an distinkten lexikalischen Einheiten mit vergleichsweise stabiler Verknüpfung von Zeichen und Bezeichnetem mangelt. Will man dem Vorwurf der bloßen Spekulation zuvorkommen, ist es deshalb naheliegend, im Hinblick auf die Beantwortung der Frage, auf welche über die o. g. Topoi hinausgehenden musikalischen Mittel Reger zurückgreift, um der von ihm so bezeichneten Melancholie Ausdruck zu verleihen, auf ein Werk oder einen Werkauschnitt zurückzugreifen, zu dessen Gehalt Reger sich möglichst konkret geäußert hat. Sind hier bestimmte Strukturfaktoren dingfest zu machen, die in anderen Werken wiederkehren, für die ein vergleichbarer gehaltlicher Kontext vermutet werden darf, ist es legitim, ihnen eine semantisierende Funktion zuzusprechen.

Abgesehen vom Violinkonzert (siehe oben), spricht Reger unter anderem auch im Kontext der *Variationen und Fuge über ein Originalthema* fis-Moll op. 73 von „Melancholie“. Opus 73, mit dem Reger die Reihe seiner zyklischen Variationswerke mit Schlussfuge (z. B. *Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach* op. 81 für Klavier oder *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* op. 86 für zwei Klaviere) eröffnet, verdankt seine Entstehung bekanntlich der am 14. Juni 1903 geäußerten Bitte Karl Straubes (deshalb die Widmung „Karl Straube zur Erinnerung an den 14. Juni 1903“) – Regers

Peters, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. XIII), S. 255.

¹⁹ Wald-Fuhrmann, *Melancholie* (siehe Anm. 1), S. 259ff.

²⁰ Vgl. hierzu den Diskurs zu Beethovens op. 10 Nr. 3 und op. 18 Nr. 6: Arno Forchert, *Die Darstellung der Melancholie in Beethovens op. 18/6*, in *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983, S. 212–239; Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel u. a. 2013, S. 95ff.; ders., *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel 2019, S. 66f.

²¹ Hanns-Joseph Ortheil, *Ombra*, München 2021, S. 37.

wohl engstem Freund, Ratgeber und fulminantem Interpreten seiner Kompositionen für Orgel –, ihm „ein Orgelwerk ohne Bezugnahme auf evangelische Choräle“ zu schreiben, damit er „in vorwiegend katholisch orientierten Städten ein nicht kirchlich gebundenes Stück“²² für sein Programm zur Verfügung habe; Straube schlug – gleichsam als Pedant zur Konzeption der Choralfantasien – Variationen und Fuge über ein eigenes Thema vor. Reger realisierte den Vorschlag, als er vom 18. Juli bis zum 27. September 1903 in Berchtesgaden die Sommerferien verbrachte; Op. 73 entstand wahrscheinlich in nur knapp zwei Monaten, und zwar im August und September. Die Uraufführung am 1. März 1905 spielte nicht Straube, sondern der damalige Organist der Berliner Garnisonkirche, Walter Fischer, den Reger neben Otto Becker als seinen Berliner „Apostel“ bezeichnet hat, gleichsam ein Ritterschlag für die beiden Organisten, die sich sehr für das Werk Regers eingesetzt haben. Die Leipziger Erstaufführung erfolgte zwei Tage später durch Straube. Die Reaktionen der Kritik schwankten, wie so oft nach der Uraufführung Reger'scher Schöpfungen, zwischen höchster Anerkennung und rigider Ablehnung. Während z. B. Hugo Leichtentritt meinte, das „Werk gehört zum Großartigsten, womit Reger uns beschenkt hat“;²³ meinte Arthur Smolian, dass „die delirierende Musik des furchtbaren Orgelopus 73 [...] gewiss nicht nur die Unverständigen schon beim ersten Mal endgültig degoutieren musste“.²⁴

Trotz der in zahlreichen Äußerungen sich niederschlagenden Wertschätzung Franz Liszts und Richard Strauss' nahm Reger gegenüber der sog. Programmmusik, nachdem er als Jugendlicher „ein arger Anhänger der symphonischen Dichtung“²⁵ war, bekanntermaßen eine ambivalente, schließlich aber doch eine eher distanziert-kritische Haltung ein,²⁶ die nicht zuletzt auf den Einfluss Hugo Riemanns zurückzuführen sein dürfte, der zumindest für den jungen Reger der nach Rameau einzige Theoretiker war, der es verdiente als solcher bezeichnet zu werden.²⁷ Max Reger, der erst mit der *Romantischen Suite nach Gedichten von J. von Eichendorff* op. 125 und den *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128 unzweifelhaft programmatische Musik schrieb, störte an den Konzepten der Symphonischen Dichtung vor allem das unverzichtbare Junktim zwischen der Kenntnis des außermusikalischen Vorwurfs und dem Verstehen der Musik: „Wenn man sich“, so heißt es in einem Brief an Waldemar Meyer, „bei der Musik einen poetischen Vorwurf oder ein Idee denken muß, um sie zu begreifen – so widerspricht das dem innersten Wesen u. Natur der Musik.“²⁸ Das bedeutet nun natürlich nicht, dass er jedwede semantische Referenz im Grundsatz ablehnte. In einem Brief vom 25. Juni 1904 an Karl

²² Brief Karl Straubes an Hans Klotz vom 25. Februar 1944, zitiert nach *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von Willibald Gurlitt u. Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, S. 172–175, hier S. 173.

²³ Hugo Leichtentritt, *Berlin. – Konzert*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg. (1905), 12. Heft (15. März), S. 252f.

²⁴ Arthur Smolian, *Leipzig*, in *Die Musik* 4. Jg. (1904/05), 13. Heft (April 1905), S. 68.

²⁵ Max Reger, *Offener Brief*, in *Die Musik* 7. Jg. (1907/08), 1. Heft (1907), S. 10–14, hier S. 12.

²⁶ Giseler Schubert, *Max Reger und die Programmmusik*, in *Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Volker Kalisch, Bern u. a. 1983 S. 163–177.

²⁷ Siehe den Brief Regers an Hans Schreyer vom 16. 5. 1900, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Mscr. Dresd. App. 721 V 171.

²⁸ Brief Regers an Waldemar Meyer vom 21. 2. 1894, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 6), S. 176.

Straube, der ihn um eine Erläuterung zu den Variationen fis-Moll gebeten hatte, wagt er deshalb zumindest eine Andeutung:

„[...] ja, was soll ich da angeben: das Werk selbst ist aus einer recht wehmütigen Stimmung heraus geboren; das Thema in seiner Resignation gibt alles an; eine große Rolle spielt im Werke der ‚melancholische‘ Takt 3 aus dem Thema selbst:²⁹ Ich glaube, das wird wohl genügen. Du weißt, ich spreche darüber so furchtbar ungern, weil ich es als ‚Pose‘ empfinde, mit seinen Stimmungen und Empfindungen zu ‚protzen‘.“³⁰

Diese Worte machen unmissverständlich deutlich, dass es Reger um seine subjektive Befindlichkeit geht und es nicht seine Intention ist, eine quasi objektivierende Darstellung von Melancholie zu liefern, wie es z. B. für Werke wie Ignaz Moscheles' *Sonate mélancholique* op. 49 oder Carl Loewes *Grande Sonate élégique* op. 32³¹ gilt. Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle, dass Reger auch zu seiner *Symphonischen Phantasie und Fuge* für Orgel op. 57 einen Hinweis zum Gehalt gegeben hat: „Op. 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno‘! [...] Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir zu sehr widerstrebt ‚Programme‘ zu meinen Sachen zu liefern!“³² Es ist sicher nicht völlig auszuschließen, dass in diesem Fall auch ein wenig Attitüde eine Rolle spielt, erinnert die an dieser Stelle zutage tretende Zurückhaltung doch unmittelbar an Ludwig van Beethoven, der, wie Schindler überliefert, auf die Bitte nach einem „Schlüssel“ zu den Sonaten op. 31 Nr. 2 und op. 57 geäußert habe: „Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm“.³³ Später hob Reger noch einmal hervor, es gehe nicht um eine „spezielle Szenerie“, wichtig sei eher „der allgemeine Gefühlsgehalt“ (ebd.). Im Hinblick auf sein Streichquartett d-Moll op. 74 lehnte Reger eine programmatische Erläuterung allerdings rundweg ab: „Das Werk will nur Musik sein. Es steht jedermann frei, sich dabei etwas zu denken oder nicht.“³⁴ Hier Stelle erweist sich einmal mehr die Richtigkeit der These Susanne Popp, Reger werde Brahms „als Meister des Verschweigens lieben“.³⁵

*

Im Fall der Variationen fis-Moll op. 73 hat Reger, wie oben bereits gesagt, den Schleier ein wenig gelüftet; die o. g. Spur, auf die er selbst hingewiesen hat, soll nun weiterverfolgt werden. Das Thema, dem eine ausgedehntere „Introduziona“ vorausgeht (auf der Basis

²⁹ Hier fügt Reger ein Notenbeispiel ein, das den 3. und den 4. Takt umfasst; tatsächlich bilden der 3. und der 4. Takt des Themas eine untrennbare Einheit, und wahrscheinlich war es eher die Schlussbildung im 4. Takt, die Reger als „melancholisch“ empfand.

³⁰ Brief Regers an Karl Straube vom 25. 6. 1904, zitiert nach Max Reger. Briefe an Karl Straube, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 10), S. 58.

³¹ Wald-Fuhrmann, *Melancholie* (siehe Anm. 1), S. 395.

³² Brief Regers an Gustav Beckmann vom 17. 8. 1904, verschollen, Abschrift Max-Reger-Institut: Ep. As. 9, zitiert nach Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 155.

³³ Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 3. Aufl. Münster 1860, Teil 2, S. 221.

³⁴ Max Reger, „Streichquartett op. 74 in d-Moll“, in *Die Musik* 3 (1903/04), 16. Heft (1904), S. 244–247, hier S. 247.

³⁵ Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 56.

einer detaillierten Analyse lassen sich zwischen Introdution, Thema mit Variationen und Fuge vielfältige motivische Beziehungen nachweisen³⁶), zeigt aufgrund der quasi homophonen Anlage und der klaren Periodisierung nicht nur eine enge Verwandtschaft mit choralartigen Gebilden, sondern – nicht zuletzt aufgrund des in sich gekehrten Charakters – auch eine unverkennbare innere Nähe zu den Themen der langsamen Sätze mancher kammermusikalischen Werke Regers oder dem Mittelsatz z. B. seines Klavierkonzerts f-Moll op. 114. Äußerst charakteristisch für den von Reger erwähnten Takt 3 (= T. 44 in Beispiel 1) und den nahtlos sich anschließenden Takt 4 sind zwei Merkmale (Beispiel 1³⁷):

Beispiel 1. Variationen und Fuge fis-Moll op. 73, T. 41³–45

Das erste ist zu Beginn von Takt 44 ein dreitöniges aufsteigendes Motiv mit der Intervallfolge große Sekunde und kleine Terz. Dieses Motiv, bei dem es sich um das dem dritten und achten Ton der Offiziumspsalmodie gemeinsame Initium handelt, hat Liszt später in der Schlussbemerkung zur *Legende von der heiligen Elisabeth* als „tonisches Symbol des Kreuzes“³⁸ bezeichnet. Zu Anfang seines Testaments hebt Liszt sogar hervor, das Kreuz bedeute für ihn Ausdruck „höchster Seligkeit“ („suprême béatitude“³⁹). Bekanntermaßen wird Wagner es im *Parsifal* mit dem „Dresdner Amen“ verbinden, woraus das sog. „Gralthema“ erwächst. Reger erlebte im August 1888 in Bayreuth eine Aufführung des *Parsifal* unter Felix Mottl, die derart eindrücklich war, dass er, wie Carl Wendling überliefert, später äußerte: „Als ich als 15jähriger Junge zum ersten Mal in Bayreuth den Parsifal gehört habe, habe ich 14 Tage lang geheult, und dann bin ich Musiker gewor-

³⁶ Siehe Martin Weyer, *Die Orgelwerke Max Regers*, Wilhelmshaven 2006, S. 94.

³⁷ Die Hochziffer in den Notenbeispielen verweisen bei Auftakten sowie im Fall von gekürzt abgebildeten Takten auf die Zählzeit, mit der der jeweilige Takt beginnt bzw. endet.

³⁸ Franz Liszt, *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, Leipzig 1869, Nachdruck Westmead u. Farnborough 1971, S. 311.

³⁹ Testament Franz Liszts vom 14. 9. 1860, in Franz Liszt, *Briefe*, hrsg. von La Mara [Maria Lipsius], Leipzig 1920, S. 52.

den.⁴⁰ Dass Liszt selbst, aber auch andere Komponisten wie Bruckner und Mahler das „Kreuzsymbol“ – wie das Motiv nachfolgend genannt werden soll – als musikalische Chiffre mit hohem Symbolgehalt (Hoffnung auf Erlösung) verwendet haben⁴¹, war Reger mit Sicherheit bewusst. In Op. 73 wird das „Kreuzsymbol“ bereits im zweiten Themenakt exponiert, wo es markanter in den Vordergrund tritt als im dritten Themenakt: Ist es hier in eine melodische Phrase eingebunden, so steht es dort am Ende einer melodischen Linie, und zudem ist aufgrund des vorausgehenden fallenden Sextsprungs auch der Motivanfang relativ deutlich markiert. Man ist versucht anzunehmen, Reger wolle das „Kreuzsymbol“ hier bewusst kenntlich machen, damit es im nachfolgenden Kontext nicht unbemerkt bleibt. Am Übergang von Takt 3 zu Takt 4 erscheint das Motiv auch in der Umkehrung. Das „Kreuzsymbol“ ist nun allerdings nicht nur Strukturelement des Themas, sondern wird bereits in der „Introduziona“ mehrmals antizipiert, was sicherlich nicht nur dem Wunsch einer motivischen Verknüpfung von „Introduziona“ und „Thema“, sondern, wie ich versuche, plausibel zu machen, einer semantischen Intention geschuldet ist. Dabei fällt gleich zu Anfang der „Introduziona“, die – selbst im Vergleich zu anderen Kompositionen Regers – überdeutlich exponierte Stellung des Tritonus auf, jenes „Schmerzensintervalls“ schlechthin – Martin Weyer spricht bei seiner Deutung von „Angst und Not [...] Bedrängnis und Ausweglosigkeit“,⁴² das im weiteren Verlauf vier Mal erklingt und die „Introduziona“ auch beschließen wird, wobei die unbegleitete, gleichsam nackte und zumindest bei den ersten Malen durch Pausen vom weiteren Verlauf getrennte Präsentation wie ein Fingerzeig wirkt, der die Vorstellung des „Ecce homo“ zu evozieren vermag. Dass Reger für Op. 73 eine Tonart gewählt hat, die Schubart innerhalb seiner Ausführungen zur Tonartenscharakteristik mit der Assoziation einem „ewig heulenden, klagenden Gräberton“⁴³ verbindet, hat hinsichtlich des Gehalts im Falle Regers sicherlich keine größere Bedeutung, soll aber zumindest nicht unerwähnt bleiben. Innerhalb der „Introduziona“ erklingt das „Kreuzsymbol“ – ähnlich rhythmisiert wie innerhalb des Themas – gleich im 4. Takt mit Auftakt (Beispiel 2), hier nicht in einen melodischen Kontext eingebunden und insofern zitartartig hervorgehoben; seine unmittelbar sich anschließende Wiederholung ist mit einer kurzen melodischen Weiterführung verbunden (Beispiel 2).

⁴⁰ Brief Regers an Carl Wendling, zitiert nach *Max Reger-Brevier*, hrsg. von Adolf Spemann, Stuttgart 1923, S. 34.

⁴¹ Inwiefern das Kreuzsymbol an einer semantisch eindeutigen Realisierung eines außermusikalischen Programms beitragen kann, habe ich an anderer Stelle ausführlicher dargestellt. Siehe Paul Thissen, *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998 (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 5), S. 72ff. und 146ff.

⁴² Weyer, *Die Orgelwerke* (siehe Anm. 36), S. 106.

⁴³ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, in ders., *Gesammelte Schriften und Schicksale*, 8 Bde, Stuttgart 1839, Faks.-Repr. in 4 Bde., Hildesheim u. New York 1972, Bd. 5, S. 290. Hierzu Paul Thissen, *Tradition und Innovation in Schubarts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1784/85)*, in *Die Musikforschung* 67. Jg. (2014), S. 221–238.

Beispiel 2. Variationen und Fuge fis-Moll op. 73, Introduzione, T. 3⁶–5³

The musical score consists of three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Bass clef, and the bottom in a lower Bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. The score is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure has a dynamic marking of *pp*. The third measure has a dynamic marking of *ppp*. There are also dynamic markings *p*, *pp*, and *ppp* in the lower Bass staff.

Auf der Basis des Verständnisses Franz Liszts ist die Vermutung naheliegend, dass das „Kreuzsymbol“ gleichsam als Reflex auf die vorgängig mit dem Tritonus angedeutete tragische Situation aufzufassen ist, Transzendierung ermöglichen, Trost spenden soll im Sinne einer vagen Ahnung.⁴⁴ Die immer wieder an die Grenzen der Tonalität gehenden, an den Interpreten allerhöchste technische Ansprüche stellenden Variationen gehören – im Gegensatz zu den Choralphantasien – zum Typus der „freien Variation“, für den die Unabhängigkeit von der Themenstruktur charakteristisch ist. „Variation“ bedeutet für Reger eben auch eine Variierung (nicht substanzielle Veränderung) der mit dem Thema grundgelegten Stimmung, woraus automatisch resultiert, dass ebenso das musikalische Material ein neues wird und so ein Diskurs zwischen den unterschiedlichen Ebenen von Introduzione und Thema entsteht. Am Ende der Variationen bleibt die Melancholie, gibt es doch keinen „gloriose[n] Dur-Jubel nach ausgestandenen Moll-Beschwerden“, wie Wagner es so schön formulierte.⁴⁵ Die Fuge unterscheidet sich auf zweifache Weise von den Variationen: Das bewegte Fugenthema kontrastiert deutlich zum Variationsthema, vor allem aber kehrt Reger hier zur konventionellen Behandlung einer tradierten Form zurück. Ungewöhnlich ist allerdings, dass, im Gegensatz zu allen anderen „Variationen und Fuge über [...]“ überschriebenen Werken (z. B. zu den *Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Ad. Hiller* op. 100 für Orchester oder den *Variationen und Fuge über ein Thema von W. A. Mozart* op. 132 für Orchester), das variierte Thema und das Fugen-Thema nicht zueinander finden, d. h. auf die großartige Apotheosen generierende Verknüpfung von Thema und Fugenthema verzichtet Reger in Op. 73, was so auffällig ist, dass es letztlich

⁴⁴ Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, in ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier*, in ders., *Werke 1814*, hrsg. von Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 1993 (= Sämtliche Werke, Bd. 2/1), S. 52–61, hier S. 53.

⁴⁵ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in ders., *Dichtungen und Schriften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 6 (Reformschriften 1849–1852), Frankfurt a. M. 1983, S. 9–157, S. 65.

einzig programmatisch gesehen werden kann: Die mit dem Thema verbundene melancholisch Stimmung will Reger offenbar hinter sich lassen und mit der Fuge, seit jeher ein Abbild göttlicher Ordnung⁴⁶ und damit eine „Kontrastform zur melancholischen Entgrenzung“⁴⁷ die Utopie eines gelungenen Lebens entwerfen.

Das zweite Merkmal des von Reger so bezeichneten „melancholischen Takts“ ist die modal fundierte Harmonik, die den entsprechenden Takten in den dem Thema nahe stehenden Variationen 4, 10 und 13 einen hohen Wiedererkennungswert verleiht. Mit der Kirchentonart bzw. den modalen harmonischen Wendungen, die man unbesehen zu dem „unendliche[n] Reich der Möglichkeiten“ rechnen darf, die laut Reger beherrscht werden müssen, „um eine Idee auszubreiten“,⁴⁸ kam Reger bewusst offenbar erstmals in den Sommerferien 1887 bei Gottesdienstbesuchen im Regensburger Dom in Kontakt.⁴⁹ Theodor Kroyer erklärte er manche seiner Harmoniefolgen damit, dass er als „Bengel“ beim „Organistendienst“ schon früh „mit der ‚Existenz‘, der ‚Wirkung‘ der Kirchentöne“ bekannt wurde.⁵⁰ Im Hinblick auf die Violinsonate D-Dur op. 3, deren Mittelsatz tatsächlich mit einer phrygisch zu verstehenden Folge cis-Moll–D-Dur anhebt, schrieb Reger an Lindner, er studiere „sehr fleißig alte Kirchentonarten“ und bringe dabei in seine „Komposition so manche Wendung“ hinein, „die auf unserm tonalen Erfindungsfeld nicht wächst.“⁵¹ Als rein historisierendes Stilzitat begegnet Kirchentonart bereits in *Lacrima Christi* WoO VI/5 (nach einem humoristischen Gedicht von Rudolf Baumbach), das 1898 auf Bitten Adalbert Lindners entstand, für den Weidener Liederkranz ein Chorwerk zu schreiben, vor der Aufführung aber von Reger zurückgezogen wurde. Lindner schien, „vor allem der alttümelige Charakter des Gedichtes“ sei „trefflich wiedergegeben [...] durch Verwendung der alten Kirchentonarten, namentlich des Dorischen und Phrygischen.“⁵² Die Beschäftigung mit der Musik Franz Liszts, den Reger – im Gegensatz zu seinem Lehrer Hugo Riemann, der, so Reger, Liszt „jede schöpferische Begabung abspricht, welchen Glauben u. welche Ansicht ich nie geteilt habe u. auch nie teilen werde“⁵³ – zu den „großen Meister[n]“⁵⁴ zählt, dürfte Reger dann in besonderer Weise für modale Strukturen sensibilisiert haben. Nachdem er 1895 Ferruccio Busoni gegenüber hervorgehoben hatte, er habe sehr genau auch Liszt studiert, heißt es 1902 in einem Brief an den Verleger Constantin Sander: „Ich verfolge den Lisztschen Satz: ‚Auf jeden Akkord kann jeder Ak-

⁴⁶ Michael Gerhard Kaufmann, *Max Reger und seine Fugen – Sehnsucht nach einer gefügten Weltordnung*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt u. Jürgen Schaarwächter (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVII), S. 111–122, hier S. 114.

⁴⁷ Wald-Fuhrmann, *Melancholie* (siehe Anm. 1), S. 371.

⁴⁸ Bericht von Hermann Unger, zitiert nach Lindner, *Max Reger* (siehe Anm. 4), S. 257 bzw. S. 334.

⁴⁹ Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 35.

⁵⁰ Brief Regers an Theodor Kroyer vom 9. 4. 1902, Staatliche Bibliothek Regensburg; IP/4Art.714, zitiert nach Popp, *Max Reger* (siehe Anm. 14), S. 159.

⁵¹ Brief Regers an Adalbert Lindner vom 21. 4. 1893, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 6), S. 145.

⁵² Lindner, *Max Reger* (siehe Anm. 4), S. 132 bzw. 172.

⁵³ Brief Regers an Ferruccio Busoni vom 6. 9. 1895, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 6), S. 254.

⁵⁴ Brief Regers an Adolf Wach vom 21. 6. 1907, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: N.Mus. ep. 1369, in *Reger. Briefe eines deutschen Meisters* (siehe Anm. 12), S. 167.

kord folgen‘, ebenso konsequent.“⁵⁵ So ist die Vermutung naheliegend, dass es Liszt ist, bei dem Reger die auffällige Akkordfolge – Dur-Schluss mit vorausgehender V. Stufe in Moll –, die den vierten Takt des Themas der Variationen fis-Moll harmonisch konstituiert, entdeckt hat. Liszt hat diese Harmonisierung seinerseits Johann Georg Mettenleiters *Enchiridion chorale* entnommen. Wiewohl die Wendung durchaus archaisch wirkt, ist sie letztlich ahistorisch, weil ein „funktionsharmonisch ‚Molldominante‘ genannter Akkord [...] innerhalb einer Schlusswendung undenkbar“ ist, „da Klauselbildungen immer mit Leittonchromatik verbunden waren“.⁵⁶ Hier in den Variationen op. 73 ist die modale Wendung nun aber sicherlich nicht bloß historisierendes Stilelement. Dann stellt sich aber die Frage, welche Funktion der Modalität zukommt? Es dürfte unzweifelhaft sein, dass die leittonfreie Verbindung von einem „Dur“- und einem „Moll“-Akkord es ist, die Reger eine melancholische Stimmung assoziieren lässt. Darüber hinaus vermag die Modalität in einem chromatischen Umfeld in idealer Weise jene, über eine bloße „religiöse Anspielung“⁵⁷ hinausgehende Erhabenheit und Nachdrücklichkeit zu vermitteln, die Johann Adolph Scheibe im *Critischen Musicus* fordert: „[...] je erhabener und wichtiger die Sachen und Dinge sind“, die der Komponist sagen möchte, „desto erhabener und nachdrücklicher müssen“, neben den melodischen, auch die „harmonischen Sätze seyn“.⁵⁸ *Exemplum classicum* dieses Sachverhalts ist der „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart“ überschriebene langsame Satz aus Ludwig van Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132, wo die Kirchentonart außerhalb des Dur-Moll-Kontrasts steht und so auf etwas jenseits der Empirie Liegendes zu verweisen vermag.

*

Für eine präzisere Beschreibung der semantischen Funktion des „Kreuzsymbols“ und der Modalität ist nun der Hinweis unverzichtbar, dass Regers resignativ-melancholischer Habitus nicht absolut, sondern durchaus auch von einer Hoffnung fundiert war, die ihren Grund hatte in einer religiös-transzendenten oder, wenn man es noch neutraler formulieren will, spirituellen Dimension; davon mögen drei Briefausschnitte Zeugnis ablegen. Der Tod der Mutter seines Freundes Fritz Stein veranlasst Reger, seinen „warmen Antheil“ am Verlust auszudrücken:

„Nachdem uns Sterblichen allen dasselbe Los beschieden ist, kann ich Dir nur sagen, daß der Tod für Deine Frau Mutter eine Erlösung gewesen ist! [...] die Erde sei ihr leicht, u. lasse sie ausruhen. [...] Laß die teure Verstorbene Dich als von Erden schwere Erlöste umschweben [...].“⁵⁹

⁵⁵ Brief Regers an Constantin Sander (Verlag F. E. C. Leuckart) vom 17. 7. 1902, verschollen, zitiert nach *Reger. Briefe eines deutschen Meisters* (siehe Anm. 12), S. 94.

⁵⁶ Thissen, *Zitattechniken* (siehe Anm. 41), S. 7.

⁵⁷ Øyvind Dybsand, *Regers Klaviertrio op. 102 – eine Komposition „der Nase nach, ohne Inspiration, ohne wesentlichen Plan, ohne Pointen und erkennbare Ziele“?*, in *Reger-Studien 5* (siehe Anm. 13), S. 189–218, hier S. 215.

⁵⁸ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musicus*, 11. Stück vom 11. 6. 1737, Hamburg 1738, S. 61.

⁵⁹ Brief Regers an Fritz Stein vom 13. 7. 1909, zitiert nach *Briefe an Fritz Stein*, hrsg. von Susanne Popp (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. VIII), Bonn 1982, S. 58.

Nachdem Reger vom hoffnungslosen Gesundheitszustand des jüngsten Kindes der Eheleute Stein erfahren hatte, schrieb er an Margarete Stein:

„Wie die Erkrankung bei dem Kindchen nun mal liegt, so ist wohl keine Besserung mehr zu erwarten u. so müssen Sie es als Erlösung für sich u. das Kleine betrachten [...]. Richten Sie sich an dem Gedanken auf: [...] Was er thut, das ist wohlgethan. [...] Und erinnern Sie sich unseres Gespräches gelegentlich eines Abendspazierganges in Meran: was ist der Mensch? Gar nichts, gar nichts! [...] Beten Sie, daß der Allmächtige die Leidenszeit des Kleinen nicht allzulange ausdehnt – denn wenn Menschenhilfe zu Ende ist, ist jedem Sterblichen nur herzlichst zu wünschen, daß ihn Gott bald erlöse.“⁶⁰

Auch der Brief, den Reger schlussendlich nach dem Tod des Kindes verfasst, zeugt von einem Einfühlungsvermögen, das man dem häufig auf sein Ich, seine Karriere und seinen Erfolg konzentrierten Reger zunächst vielleicht nicht zugetraut hätte:

„Die wahre Demut, die tiefinnerste Unterwerfung unter den Willen desjenigen, den wir ahnen, wird Euch den so herben Verlust jetzt leichter tragen lassen! [...] Im Geiste bin ich bei Euch u. geleite das Kleine mit zu Grabe, zu seinem Erlösungsasyl.“⁶¹

Es wäre allerdings eine eher vorschnelle Reaktion, Reger aufgrund solcher Texte gänzlich christlich oder gar konfessionell zu vereinnahmen. Dagegen spricht nicht zuletzt die nachfolgende Aussage Regers, die Friedrich Schleiermacher, der bekanntlich den Begriff „Kunstreligion“ prägte und Ludwig Tieck, der Musik als „durchaus geoffenbarte Religion“ verstand, sehr nahe steht:

„Und wenn es uns gelingt, ein schmerzestartetes 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!“⁶²

Allerdings darf auch nicht verschwiegen werden, dass Elsa Reger in einem Brief feststellte, Max habe sie „zur felsenfesten Gläubigkeit an Jesum Christum geführt“.⁶³ Dennoch ist nicht zuletzt aufgrund Regers kritischer Haltung dem institutionalisierten Christentum gegenüber die Annahme nicht abwegig, die religiöse Heimat des Katholiken Reger sei weniger eine Konfession, sondern am ehesten das Reich der Kunst gewesen.⁶⁴

⁶⁰ Brief Regers an Margarete Stein vom 2. 5. 1914, zitiert nach ebdt., S. 148f.

⁶¹ Brief Regers an die Eheleute Stein vom 18. 5. 1914, zitiert nach ebdt., S. 159. Dass Reger „die Bestrebungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Bach für die Kirche zurückzugewinnen und seine Werke als theologische Kommentare zu begreifen, ablehnte“ Dass Reger „die Bestrebungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Bach für die Kirche zurückzugewinnen und seine Werke als theologische Kommentare zu begreifen, ablehnte“ (Susanne Popp, *Der evangelische Choral*, siehe Anm. 8, S. 56), mag diese Annahme stützen.

⁶² Brief Regers an Herzog Georg II. vom 6. 1. 1912, in *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Meiningen*, hrsg. von Hedwig u. Erich Hermann Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 86.

⁶³ Brief Elsa Regers an Frieda Kwast-Hodapp vom 14. 5. 1910, verschollen, Abschrift Max-Regel-Institut: Ep. As. 1419; zitiert nach Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 337.

⁶⁴ Dass Reger „die Bestrebungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Bach für die Kirche zurückzugewinnen und seine Werke als theologische Kommentare zu begreifen, ablehnte“ (Susanne Popp, *Der evangelische Choral*, siehe Anm. 8, S. 56), mag diese Annahme stützen.

Insofern konnte seine religiöse Haltung sich keineswegs nur im Verfertigen geistlicher Musik niederschlagen, vielmehr war das Komponieren überhaupt für Reger ein kunstreligiöser Akt, der deshalb dann schließlich auch die These aufstellen konnte: „Nur ein wahrhaft frommer Mensch vermag echte Musik zu schreiben.“⁶⁵ Die wenigen vorgenannten Worte aus der Feder des Komponisten mögen einmal mehr bestätigen, wie angemessen auch im Hinblick auf den Menschen Max Reger Kants Bestreben gesehen werden muss, „[t]opische Negativ-Vorstellungen über den habituellen Melancholiker“⁶⁶ zu korrigieren. „Der, dessen Gefühl ins Melancholische einschlägt“, so Kant, „wird nicht darum so genannt, weil er, der Freuden des Lebens beraubt, sich in finsterner Schwermut härmet [...]“, vielmehr hat er „vorzüglich ein Gefühl vor das Erhabene“⁶⁷. Gleichzeitig hat er, so Kant, „ein hohes Gefühl von der Würde der menschlichen Natur“ und ist „nicht selten seiner sowohl als der Welt überdrüssig.“⁶⁸ Ein wichtiges Stichwort ist hier nun das alles andere als eindeutig zu definierende „Erhabene“. Petra Zimmermann bringt die von Reger häufig verwandten Adjektive, mit denen er seine Komposition oder Kompositionsvorhaben beschreibt („kolossal“, „grandios“ oder „pompös“) mit dem Begriff des Erhabenen in Verbindung,⁶⁹ was auf dem Hintergrund des mit der Vorstellung des vor allem Natur-Majestätischen verbundenen Erhabenheitsbegriffs⁷⁰ bei Pseudo-Longinos (*Peri hypsous*⁷¹) und Edmund Burke⁷² zwar treffend ist, aber eine Verkürzung bedeutet, denn unter dem Einfluss Immanuel Kants verändert sich in Friedrich Schillers Theorie der Tragödie die Vorstellung des Erhabenen grundlegend insofern, als es mit dem Begriff des „Pathos“ verbunden und nachfolgend zu einem wichtigen Kriterium innerhalb ästhetischer Werturteile wird.⁷³ Beide Termini, das Erhabene und das Pathos, sind nunmehr „funktional aufeinander angewiesen“⁷⁴ und bilden einen „Wirkmechanismus“, d. h. „Pathos“ ist die Darstellung des Leidens, das zum „Erhabenen“ wird durch die Darstellung des „moralischen Widerstandes“,⁷⁵ wobei der „moralische Widerstand“ eine bestimmte Idee darstellt,

⁶⁵ Gespräch Max Regers mit Elsa Reger, zitiert nach *Max Reger-Brevier*, hrsg. von Adolf Spemann, Stuttgart 1923, S. 99.

⁶⁶ Wald-Fuhrmann, *Melancholie* (siehe Anm. 1), S. 158.

⁶⁷ Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764, in ders., *Vorkritische Schriften bis 1768*, Bd. 2, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1977 (= ders., Werkausgabe, Bd. 2), S. 821–884, hier S. 840.

⁶⁸ Ebdt., S. 842.

⁶⁹ Petra Zimmermann, *Musik und Text in Max Regers Chorwerken „großen Stils“*, Wiesbaden 1997 u. a. (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XII), S. 161ff.

⁷⁰ Siehe hierzu ausführlich Martin Fritz, *Vom Erhabenen*, Tübingen 2011.

⁷¹ Reinhard Brandt, *Pseudo-Longinos. Vom Erhabenen*, Darmstadt 1966, Nachdruck 1983.

⁷² Edmund Burke, *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful; with an introductory discourse concerning taste*, London 1757, Deutsch von Friedrich Bassenge *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Übersetzung, neu hrsg. von Werner Strube, Hamburg 1989.

⁷³ Albrecht Riethmüller, *Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert*, in *Archiv für Musikwissenschaft* 40. Jg. (1983), 1. Heft, S. 38–49.

⁷⁴ Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, 2. Aufl. München 2004 (1. Aufl. 2000), S. 92.

⁷⁵ Friedrich Schiller, *Über das Pathetische*, in ders., *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd. 5, hrsg. von Wolfgang Riedel, München u. Wien 2004, S. 512–537, hier S. 515.

die im hier darzustellenden Kontext der Musik Max Regers im weitesten Sinn religiöser Natur ist. In seiner Schrift *Über das Erhabene* konnte Schiller quasi definieren, „[d]as Gefühl des Erhabenen“ sei „ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von *Wehsein*, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von *Frohsein*, das bis zum Entzücken steigern kann [...]“.⁷⁶ Im Hinblick auf die *Variationen* op. 73, aber auch auf mehrere andere Werke Max Regers soll nun folgende These formuliert werden: Während das Kreuzsymbol als zitatarige⁷⁷ melodische Struktur auf denkbar engstem Raum die in den o. g. Briefen Regers zum Ausdruck gebrachte Hoffnung auf eine andere Welt (das „Moralische“ oder das „Frohsein“) inmitten von Leiderfahrung (das „pathos“ oder das „Wehsein“) repräsentiert, vermittelt die stilzitatartige Modalität eine mit einer quasi religiösen Sphäre verbundene melancholische Stimmung, die aber nicht aus dem Verlust von Transzendenz resultiert,⁷⁸ sondern, wie Kant es gesagt hat (siehe oben), für das über verzweifelte, weltverneinende Melancholie hinausweisende „Erhabene“ empfänglich macht. Der erste Satz der *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128, „Der geigende Eremit“, kann als geradezu idealtypisches Beispiel einer solchermaßen „Erhabenheit“ vermittelnden Musik gesehen werden. Die in diesem Stück weithin dominierende Modalität vermittelt die mit der Einsamkeit des Eremiten verbundene Melancholie, die jedoch gleichzeitig in einem religiösen Kontext zu sehen ist, dem Hoffnung inkorporiert ist, die das „Kreuzsymbol“ unterstreicht, das als Anfang einer fünftönigen Wendung, als Oberstimme des den ersten gleichsam kommentierenden zweiten Streicherchors (T. 10f.) erklingt – die Parallelstelle in Takt 6 arbeitet mit dem Krebs des Motivs – und im späteren Verlauf, zu Beginn des Blechbläsersatzes in Takt 78, nochmals als klar erkennbar dreitöniges Motiv erscheint.

*

Damit ist nun die Basis gegeben für einen Blick auf andere Werke Regers, für die zu fragen wäre, inwiefern „Kreuzsymbol“ und Modalität vokabelartige Strukturen sind, mit denen Reger dem Sinnkomplex von Erhabenheit und Melancholie Ausdruck verleiht.

Das Klaviertrio e-Moll op. 102 entstand im Winter 1907/08, im zeitlichen Umfeld der nach dem Tod des Vaters einsetzenden psychischen Erkrankung der Mutter Regers und einer Unterleibserkrankung Elsa Regers, deren Behandlung (Entfernung von Eierstöcken

⁷⁶ Friedrich Schiller, *Über das Erhabene*, ebdt., S. 792–808, hier S. 796.

⁷⁷ Es ist hier nicht der Ort und auch nicht zwingend notwendig, den Zitat-Begriff zu diskutieren. Entscheidender ist vielmehr, wenn Einigkeit darüber besteht, dass die „semantische Intention als eine Konstituente des Zitatbegriffs“ (Thissen, *Zitatechniken*, siehe Anm. 41, S. 18) anzusehen ist, die dann aber durchaus, wie Cadenbach es im Hinblick auf manche „Zitate“ im Werk Regers es so treffend formuliert hat, auf einen „ganz verstohlen aus dem Hintergrund“ gegebenen „Wink“ reduziert sein kann. Rainer Cadenbach, „*Das Werk will nur Musik sein*“ – Zitate in Max Regers Kompositionen, in *Reger-Studien 2. Neue Aspekte der Regersforschung*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden u. a. 1986 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. V), S. 73–104, hier S. 73.

⁷⁸ Siehe Eberhard Haas, *Transzendenzverlust und Melancholie. Depression und Sucht im Schatten der Aufklärung*, Gießen 2006.

und Gebärmutter) mit schwerwiegenden Komplikationen verbunden war, die schlussendlich einen längeren Sanatoriumsaufenthalt erforderten. Hierzu schreibt Reger in einem Brief:

„Das Schicksal sorgt immer dafür, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen! Gerade jetzt, wo meine musikalischen ‚Unthaten‘ immer mehr Verbreitung u. so viele Aufführungen erfahren [...] – nun gerade jetzt kommen die alltäglichen Sorgen u. Kümernisse um die Gesundheit meiner Frau u. meiner Mutter!“⁷⁹

Das Werk entstand also zweifellos in einer existentiellen Grenzsituation, an denen es in Regers Leben wahrlich nicht mangelte. Elsa Reger beschreibt ihre erste Hörbegegnung mit dem Werk in bewegenden Worten:

„Als ich es später auch hörte, war ich direkt erschüttert von dem Largo. Als Reger dies bemerkte, sagte er mir, dies sei sein Gebet zu Gott um mein Leben gewesen, es war in jener schweren Zeit entstanden.“⁸⁰

Nimmt man die Äußerungen der Uraufführungs-Rezensenten in den Blick, kann man nur schlussfolgern, dass es Reger durchaus gelungen ist, in der Musik seine damals aktuelle Befindlichkeit deutlich werden zu lassen. Arthur Smolian spricht von einem „andauernden Wechsel von düster-heroischem Aufbegehren und melancholischem Sinnieren“⁸¹ und Walter Niemann, der das gesamte Werk „unter dem Banne eines heimlichen Programms“ stehend sah, hörte den langsamen Satz als „ein Streiten zwischen den Grundfesten des Glaubens“ und dem „Zweifeln des modernen Menschen“.⁸² Vor allem die in den Sätzen I, III und IV auftauchenden, mit choralähnlicher Satztechnik verbundenen modalen Wendungen sind es, die Exegeten einen „religiösen Gehalt“⁸³ vermuten lassen. Als weitere semantisierende Struktur begegnet auch im Klaviertrio op. 102 das „Kreuzsymbol“, das nicht als in der Vereinzelung bleibendes Element erscheint, sondern zu den zentralen „satzübergreifenden Verflechtungen“⁸⁴ gezählt werden muss. Eingebunden in eine modale Harmonik und in doppelter Folge erklingt das „Kreuzsymbol“ in der Originalgestalt erstmals im Kopfsatz innerhalb der Durchführung in der Seitensatzpassage (T. 173f. mit Auftakt, I. Violine, Beispiel 3), wie in der ganz überwiegenden Zahl der Kontexte im *pianissimo* und mit der Spielanweisung *espressivo* versehen sowie aufgrund der Punktierung der dritten Note als dreitöniges Motiv innerhalb eines vier Töne umfassenden Motivs kenntlich gemacht. Für die Seitensatzthematik (T. 82f., Beispiel 4) ist das „Kreuzsymbol“ sogar eine, wenn auch metrisch verschleierte (der Taktschwerpunkt auf dem zweiten Motivton und der unbetonte dritte Motivton lassen das „Zitat“ ganz im Kontext aufgehen) Konstituente.

⁷⁹ Brief Max Regers an Adolf Wach vom 23. 2. 1908, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, N.Mus.ep.1380; zitiert nach Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 298.

⁸⁰ Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 77.

⁸¹ Arthur Smolian, *Leipzig*, in *Leipziger Zeitung* Nr. 68 vom 23. 3. 1908, 1. Beilage.

⁸² Walter Niemann, *Theater und Musik*, in *Leipziger Neueste Nachrichten* vom 24. 3. 1908.

⁸³ Øyvind Dybsand, *Regers Klaviertrio op. 102* (siehe Anm. 57), S. 216.

⁸⁴ Lukas Haselböck, *Ein Humor, der ‚selbst von Besten oft nicht erkannt wird‘? – ‚Affront‘ und ‚Verrätselung‘ in Regers Klaviertrio e-Moll op. 102*, in *Reger-Studien* 7 (siehe Anm. 46), S. 301.

Beispiel 3. Klaviertrio e-Moll op. 102, I. Satz, T. 172–174, Violine



Beispiel 4. Klaviertrio e-Moll op. 102, I. Satz, T. 82–84, Violoncello



Susanne Popp hat darauf hingewiesen, dass der erste Gedanke des Hauptsatzes, ein kreisendes Motiv (Beispiel 5), eine große Nähe zum Kopfmotiv des zweiten Kyrie aus Bachs *h-Moll-Messe* zeigt und bereits als Kerngedanke in Antonín Dvořáks *Requiem*, aber auch in dessen Ouvertüre *Othello* erscheint. Dvořáks Schwiegersohn Josef Suk hat es als „Todesmotiv“ in seiner *Asrael-Sinfonie* verwendet.⁸⁵ Das mit dem Assoziationshorizont „Hoffnung“ verbundene „Kreuzsymbol“ fungiert also nicht nur als motivisch-thematischer, sondern darüber hinaus ebenso als gehaltlicher Gegenpol zum Hauptsatz. Bemerkenswert ist nun, dass auch der der Eröffnung des Hauptsatzes folgenden, aufwärts strebenden Linie das Motiv inhärent (T. 9–12, Beispiel 6) ist, hier verdunkelt einzig durch den nach dem zweiten Motivton interpolierten Halbtonschritt, der allerdings die Brücke zum Anfangsmotiv bildet.

Beispiel 5. Klaviertrio e-Moll op. 102, I. Satz, T. 1–2, Violine oktaviert mit Violoncello



Beispiel 6. Klaviertrio e-Moll op. 102, I. Satz, T. 9–12, Violoncello oktaviert mit Violine



Diese relativ dichte motivische Kontingenz zwischen Haupt- und Seitensatz überlässt auch den zunächst antipodisch zum Seitensatz erscheinenden Hauptsatz also nicht gänz-

⁸⁵ Susanne Popp, *Leipziger Reifestil? Max Regers Klaviertrio e-Moll, op. 102*, in *Reger-Studien* 8 (siehe Anm. 5), S. 152f.

lich der Düsternis von Angst und Tod.

Auf der Ebene des Parameters Rhythmus den Takten 173f. vergleichbar kenntlich gemacht (die beiden Viertelnoten sind auf Achtel verkürzt) und ebenfalls in eine modale harmonische Faktur eingebunden, die für den dritten Satz als Ganzem bedeutsam ist, findet sich das „Kreuzsymbol“ im *Largo* in Takt 20 (Violoncello, Beispiel 7) und wird in Takt 21 wiederholt (Violoncello). Bereits in den Verlauf der Klavier-Oberstimme der choralen Anfangstakte ist das Motiv eingewoben, allerdings aufgrund der Längung des zweiten Motivtons und des mit einem neuen Phrasenbeginn verbundenen dritten Motivtons rhythmisch-metrisch stark verschleiert (Klavier, Beispiel 8). Eine ähnlich Konstellation begegnet am Satzende in den Takten 113–115 (Klavier, Beispiel 9), wobei das Motiv hier nun etwas weniger stark kaschiert ist: Lediglich die Kürze des dritten Tons und seine rasche Weiterführung zum *f* bewirken an dieser Stelle die Verschleierung, die übrigens ganz ähnlich auch im Kontext des wiederholt auftauchenden B-A-C-H-Motivs begegnet (z. B. *Largo*, T. 39f., Violine, Beispiel 10). Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass man aus dem Oberstimmenverlauf der Takte 113–115 auch die Verschränkung von „Keuzsymbol“ und „Te Deum“-Initium zu lesen vermag⁸⁶ (siehe Beispiel 9), dem aufgrund der deutlichen rhythmischen Analogie zwischen nicht-mensuraler und mensuraler Notation (Länge, raschere Ligatur, Länge) sogar eine Primärfunktion zugesprochen werden kann – hier am Schluss des Satzes aufgrund der gänzlich zurückgenommenen Dynamik verstehbar als das ganz im Innern verhaftet bleibende und vielleicht auch zurückhaltende Lob desjenigen, auf den der Komponist seine Hoffnung setzt.

Beispiel 7. Klaviertrio e-Moll op. 102, III. Satz, T. 20–21, Violoncello



Beispiel 8. Klaviertrio e-Moll op. 102, III. Satz, T. 108–110, Klavier

⁸⁶ Insofern ist Susanne Popp's Feststellung, im „*Klaviertrio e-moll* op. 102 und der *Cellosonate a-moll* op. 116 [...] aber auch in vielen anderen Werken [...] tauchen dagegen choralartige Akkordfolgen auf, die keiner speziellen Melodievorlage zuzuordnen sind“ (Popp, *Der evangelische Choral*, siehe Anm. 8, S. 62), im Hinblick auf das Klaviertrio e-Moll op. 102 ein wenig zu relativieren, wohingegen ihre Annahme, solche Akkordfolgen „scheinen als Metapher für Hoffnung oder resignierende Ergebenheit angesichts der fragilen Existenz des Menschen zu stehen“ (ebdt.), durch den Zitatbefund eine Bestätigung erfährt.

Beispiel 9. Klaviertrio e-Moll op. 102, III. Satz, T. 113–115³, Klavier

Beispiel 10. Klaviertrio e-Moll op. 102, III. Satz, T. 39–40, Violine

Im Finalsatz tritt das „Kreuzsymbol“ am deutlichsten in Erscheinung, und zwar innerhalb des Seitensatzes viermal in der Violine (T. 29–32, Beispiel 11), wobei die Diatonik und Viertelbewegung des Kreuzsymbols krass kontrastiert zu den chromatisch auf- und absteigenden Achteln und Triolen sowie der Punktierungsfigur im Klavier. Bei der Wiederholung im weiteren Verlauf des Seitensatzes (T. 45–48) ist mit der Diatonik des Klaviersatzes dieser scharfe Gegensatz zweier unterschiedlicher Ausdruckssphären aufgehoben. Hier im Finalsatz kann das „Kreuzsymbol“ als leichte diastematische Variante der nunmehr diatonisch-kreisenden Bewegung am Satzanfang (Beispiel 12) gedeutet werden, wobei die die Mitte des Schlusssatzes bildenden Takte 317–324 (Beispiel 13) – die wiederholte Sequenzierung einer Variante der beiden Anfangstakte – eine vermittelnde Funktion einnehmen, insofern die beiden ersten Töne sowie der Zielton der Klavier-Oberstimme bzw. der Violine die Diastematik des „Kreuzsymbols“ spiegeln. Bemerkenswert ist, dass die aufgrund der melodischen Kontextualisierung nicht auf Anhub als Varianten des „Kreuzsymbols“ zu identifizierenden Motive es sind (T. 1 und 2 sowie 317ff.), die in eine modale Harmonik eingebettet erklingen, in eine Harmonik also, deren Verweischarakter, wie dargestellt, in engem Zusammenhang mit dem des „Kreuzsymbols“ steht. Eine modale Struktur bildet schließlich auch die Klammer der Exposition des vierten Satzes, mündet sie doch in ein gleichsam extraterritoriales Gebilde (T. 87ff., Beispiel 14), eine choraliter-Passage mit „quasi phrygische[r] Harmonik“, ⁸⁷ an deren Anfang in der Oberstimme des Klaviers abermals das „Kreuzsymbol“ steht, mit dessen Krebs (T. 93f., Violoncello) die Exposition endet. Diese choraliter-Phase innerhalb des *Allegro con moto*-Schlusssatzes erscheint mir als ein höchst sinnfälliger Kunstgriff Regers, um die ausgeprägte *religioso*-Sphäre des dritten Satzes nicht vergessen zu machen durch ein beschwingtes Kehraus-Finale. Eine martellatoartig zu spielende Variante des „Kreuzsymbols“ – mit kontraktiertem Anfangsintervall, eine Variante der im *Symphonischen*

⁸⁷ Haselböck, „Affront‘ und ‚Verrätselung‘ (siehe Anm. 84), S. 301.

Prolog op. 108 eine bedeutsame Rolle zukommt (siehe unten) – erklingt innerhalb der Durchführung (T. 144ff., Beispiel 15) dreimal im Klavier, jeweils gefolgt von Moll-Akkord-Schlägen, womit noch einmal die Takte 9–12 des Kopfsatzes und die mit ihnen verbundene Ausdruckssphäre in Erinnerung gerufen werden.

Beispiel 11. Klaviertrio e-Moll op. 102, IV. Satz, T. 29–32, Violine



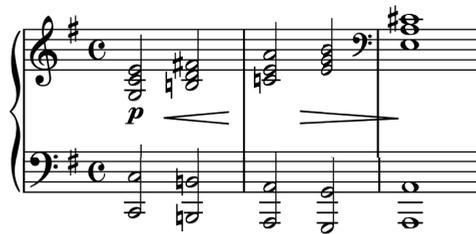
Beispiel 12. Klaviertrio e-Moll op. 102, IV. Satz, T. 1–2, Violine mit Klavier



Beispiel 13. Klaviertrio e-Moll op. 102, IV. Satz, T. 317–318, Klavier r. H.



Beispiel 14. Klaviertrio e-Moll op. 102, IV. Satz, T. 87–89, Klavier



Beispiel 15. Klaviertrio e-Moll op. 102, IV. Satz, T. 144²–145¹, Klavier



Lukas Haselböck hat angesichts des gegenüber Regers zyklischen Werken verbreiteten Vorwurfs „disparater Satzcharaktere“ die Frage nach einer Einheit fördernden, satzübergreifenden „narrativen“ Ebene gestellt.⁸⁸ Als solche fungiert im Klaviertrio op. 102 offenbar die zentrale Idee des Melancholisch-Erhabenen, die gleichsam aufgehoben ist in den modal konzipierten Takten sowie im Zitat des „Kreuzsymbols“. Dabei führt die tief in der Struktur des Klaviertrios verankerte Realisierung der außermusikalischen Vorstellung Regers die Worte aus einer Konzertbesprechung des Berliner Kritikers Carl Krebs, die Øyvind Dybsand seiner Studie vorangestellt hat,⁸⁹ ad absurdum, zumal der Komposition eine – auf der Oberfläche allerdings tatsächlich kaum greifbare – teleologische Anlage zugrunde liegt, da im Finalsatz das „Kreuzsymbol“ als Hoffnungsschiffre nunmehr gänzlich unverfälscht aufscheint.

Der *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108 ist nicht auf eine bestimmte Tragödie hin ausgerichtet, sondern scheint, wie bereits mehrfach festgestellt wurde, das „Prinzip des Tragischen an sich“⁹⁰ zu thematisieren, das die Musik „in breitem Ausdrucksspektrum zwischen düsterer Verzweiflung, wildem Aufbegehren, Zuspitzen zur Katastrophe und gläubiger Resignation widerspiegelt“.⁹¹ Während die Unisono-Figur in Takten 2–4 (Beispiel 16) mitunter als „Schicksals-Symbol“ verstanden, von Danuser aber zurückhaltender als „Motto“ des Werks bezeichnet wird,⁹² empfindet Danuser den Schlusssatz⁹³ (T. 167–182 bzw. 413–432; Beispiel 17) als „choralartig verklärt“.⁹⁴ Diese Assoziation einer religiösen Aura kann fundiert werden, wenn man, wie es in diesem Text geschieht, die dreitönige Figur in Klarinette und I. Violinen, die im Verlauf des Schlusssatzes eine durchaus prominente Rolle einnimmt – sie erklingt in der Mitte der ersten viertaktigen choralartigen (T. 168⁵ bis T. 169¹) und anschließend mit figurierten Innenstimmen wiederholten Phrase – als „Kreuzsymbol“ versteht. Ist die Harmonik dieses Formteils bereits deutlich kontrastierend zu der des Hauptsatzes, nämlich eher diatonisch als chromatisch, so bedeutet der mit dem Einsatz des Kreuzsymbols verbundene Rekurs auf eine modale Struktur eine nochmalige semantische Akzentuierung. Dem Kreuzsymbol schließt sich eine harmonische Schlusswendung (T. 169^{3 u. 5}) an, die funktionsharmonisch als die Folge Molldominante/Durtonika beschrieben werden kann, wie sie ganz ähnlich auch in den *Variationen* op. 73 vorzufinden war. Einmal mehr manifestiert sich mit der Verbindung von Motiv- und Stilzitat hier also die Ausdruckssphäre des Erhabenen, von mit Hoffnung

⁸⁸ Ebdt., S. 288.

⁸⁹ Øyvind Dybsand, *Regers Klaviertrio op. 102* (siehe Anm. 57), S. 189.

⁹⁰ Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess* (siehe Anm. 5), S. 122.

⁹¹ Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 308.

⁹² Hermann Danuser, *Max Regers Symphonischer Prolog zu einer Tragödie im Kontext der Weltanschauungsmusik der Moderne*, in *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongreßbericht*, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 395–414, hier S. 404.

⁹³ Ich orientiere mich am Formschema Danusers: Danuser, *Regers Symphonischer Prolog* (siehe Anm. 92), S. 401.

⁹⁴ Ebdt., S. 405.

verbundener Melancholie. Sowohl Danuser⁹⁵ als auch Bittmann⁹⁶ haben schon darauf hingewiesen, dass die hier „Kreuzsymbol“ genannte Tonfolge bereits innerhalb des einleitenden Abschnitts in den Takten 9/10 erscheint (Beispiel 18), wo sie kontrastierend hervorgehoben ist – Antonius Bittmann spricht den entsprechenden Takten deshalb „the character of a quotation“⁹⁷ zu – durch einen choralartigen, Originalgestalt und Krebs verknüpfenden Hörnersatz mit einem „Nachhall“ des Motivs in der großen Flöte (T. 10) und in den Klarinetten (T. 11), dem in Takt 13 die Umkehrung des Motivs, wiederum als Hörnersatz, folgt. Sechs Takte vor Beginn des Hauptsatzes (ab T. 29) wird diese Konstellation wiederholt, allerdings erklingt das Motiv hier nun nicht als Echo, sondern wird zweimal in der großen Flöte (T. 27f.) eher unauffällig antizipiert. Bittmann vergleicht den Hörnersatz mit einer „psychic premonition“; er wirft, so führt Bittmann aus, „a glimpse at the ending of the work, where Christian redemption emerges as a foregone conclusion, a force that from the very beginning of the piece has been certain to defeat death.“⁹⁸ Wenn man es aus dem – im Fall der Person Reger sicherlich nicht unangemessenen – Blickwinkel religiös-christlichen Denkens sehen will, kann man die Aussage Bittmanns dahingehend präzisieren, dass der Vorstellung des Todes immer schon ein eschatologisches Hoffnungsmoment eingeschrieben ist. Diese Idee hat Albert Vögele in folgende Worte gekleidet: Scheint aber „das Leben eines edlen und erhabenen Menschen gar zu freudeleer, und erscheinen die Schicksalsschläge, die er erfahren hat, gar zu hart und niederschmetternd, als daß die angedeuteten Punkte einer Versöhnung genügen und befriedigen könnten, dann deutet der Dichter zuweilen an, daß seinem Helden nach dem Tode ein schöneres freudenreicheres Leben erblühe“.⁹⁹ Die von Vögele erwähnte Andeutung will Reger offenbar mit dem Rekurs auf das „Kreuzsymbol“ vollziehen, das erneut mit der aus den Takten 9/10 bekannten Harmonisierung zweimal vor Beginn des dritten Durchführungsteils zitiert (T. 240ff.) wird, hier nun aber eine „Störung“ erfährt durch einen auf dem Zielakkord einsetzenden chromatischen Gang in den I. Violinen (T. 241f.) bzw. in der großen Flöte (T. 244), wobei die Chromatik auf die semantisch kontrastierende einstimmige Linie des Anfangs der Komposition verweist, die den zweiten Durchführungsabschnitt beschließt.

Beispiel 16. *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* op. 108, T. 2–4, Fagotte und Streicher unisono



⁹⁵ Ebdt.

⁹⁶ 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 (siehe Anm. 46), S. 371–390, hier S. 390.

⁹⁷ Ebdt.

⁹⁸ Ebdt.

⁹⁹ Albert Vögele, *Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben*, 2. bedeutend vermehrte Ausg., Freiburg i. Br. 1910, S. 203, zitiert nach Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess* (siehe Anm. 5), S. 121.

Beispiel 17. *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* op. 108, T. 167–169, Streicher

The musical score for strings in measures 167-169 of the *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The tempo/mood marking is *sempre sonore ed espress.*. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) in measures 167 and 168, and *molto* in measure 169. The score shows a melodic line in the upper strings and a more rhythmic, harmonic line in the lower strings, with various articulations and phrasing slurs.

Beispiel 18. *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* op. 108, T. 9^a-10, Hörner

The musical score for horns in measures 9-10 of the *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* is written for three staves: Horn I, Horn II, and Trompete. The dynamic marking is *sempre pp* (pianissimo) throughout. The score features a complex melodic line with chromaticism and a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Eine ganz zentrale Rolle übernimmt das „Kreuzsymbol“ dann in der dem dritten Durchführungsteil folgenden Rückführungspartie (T. 266ff.), in der die aus der Motivik des Dramatik und Tragik spiegelnden Hauptsatzes gewonnene, chromatisch geprägte und vorwärts drängende Unisono-Linie dreimal alterniert mit einem das „Kreuzsymbol“ präsentierenden Blechbläusersatz, der beim dritten Mal zudem wiederholt wird (T. 277f.) und damit ein besonderes Gewicht erhält. Sowohl im Schlusssatz als auch in der Rückführungspassage wird das „Kreuzsymbol“ also deutlich exponiert, einmal eher verinnerlicht, gleichsam ein extraterritoriales, eine sakrale Aura evozierendes Gebilde, das andere Mal von der unmittelbaren Umgebung markant isoliert und vor allem extrovertiert gleich einem Siegessymbol. Danuser hat „nach dem Sinn der Dramatisierung der einzelnen Elemente“ gefragt:

„Was bedeutet sie? Sind die Elemente semantisch besetzt wie bei Ives' *The Unanswered Question*? Sind sie es nicht? Wer diese Fragen zu beantworten vermöchte, dem ginge wohl das Geheimnis von Regers *Symphonischem Prolog* auf. Aber ich denke, wir können es nicht. So bleibt der *Prolog* ein Geheimnis.“¹⁰⁰

Ich möchte eine Antwort wagen. Dass den beiden Elementen (also der Triolenbewegung und dem „Kreuzsymbol“) ein außermusikalischer Gehalt eignet, dürfte common sense sein. Hier, quasi in der Mitte der Komposition, werden die beiden inhaltlichen Schwerpunkte („tragischer Kampf“ bzw. „Erlösungszuversicht“) mit einer Dominanz des Erlösungsgedankens gleichsam unverborgten antithetisch gegenübergestellt, und zwar genau in dem Augenblick, bevor die Reprise einsetzt, die ganze „Geschichte“ also nochmals „erzählt“ wird gleich einem „doppelten Cursus“ (Peter Raabe), der bereits im Fall von Franz Liszts sog. *Bergsymphonie* Anlass zur Kritik bot¹⁰¹ und auch Regers *Symphonischen Prolog*, als, wie es in der Uraufführungsrezension heißt, „viel zu lang“¹⁰² erscheinen ließ. Tatsächlich ist im Hinblick auf das außermusikalische Programm das Problem in der Komposition Liszts, trotz der Umstellung der Themen innerhalb der Wiederholung, noch gravierender, weil die Musik nicht nur den in der Hugo'schen Dichtung greifbaren Konflikt, sondern auch das von Liszt als die Vorlage ergänzendes christliches Hoffnungselement gedachte „Andante religioso“ wiederholt, somit also „nach jenem erlösenden Gebet noch einmal alle Klagen auftauchen“¹⁰³ und erneut mit dem „Gebet“ schließen, was die Frage nach dem Sinn der Wiederholung nahe legt. Die verschiedenen rezeptionsästhetischen Bedenken hinsichtlich der Länge der Komposition¹⁰⁴ haben Reger, „der sich anfangs noch jeder Kürzung des Prologs verweigerte“¹⁰⁵ bewogen, zumindest temporär Kürzungen zuzulassen, die schlussendlich sogar – vom Schlusssatz abgesehen – die ganze Reprise umfassen.¹⁰⁶ Trotzdem ist nicht anzunehmen, dass die Reprise lediglich als eine „leere[...] Wiederholung“¹⁰⁷ gedacht war. Nicht umsonst sympathisierte Reger längere Zeit mit der Langfassung: „In einigen Jahren“, so schrieb er an Henri Hinrichsen, „wird man sich [...] wundern, daß man im *Prolog* ‚mal‘ einen ‚Sprung‘ machte.“¹⁰⁸ Es dürfte kaum in Zweifel gezogen werden, dass es Reger klar war, dass eine – wenn auch nur vage angedeutete – Narration nicht mit der der Sonatenform eigenen Reprise, auf der Ebene des Programmatischen also mit der Wiederholung des schon Erzählten in Übereinstimmung zu bringen ist. Was aber mag Reger zur Wiederholung des Ablaufs bewegt und sein an-

¹⁰⁰ Danuser, *Regers Symphonischer Prolog* (siehe Anm. 92), S. 407.

¹⁰¹ Hierzu vor allem Carl Dahlhaus, *Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung*, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 1975, Berlin 1975, S. 96–128.

¹⁰² Otto Neitzel, *Theater und Musik*, in *Kölnische Zeitung* vom 10. 3. 1909, 2. Morgenausgabe, S. 2.

¹⁰³ Peter Raabe, *Franz Liszt*, Bd. 2, Stuttgart u. Berlin 1931, S. 94f.

¹⁰⁴ Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess* (siehe Anm. 5), S. 113ff.

¹⁰⁵ Ebdt., S. 118.

¹⁰⁶ Danuser, *Regers Symphonischer Prolog* (siehe Anm. 92), S. 409ff. und vor allem Steiner, *Zum Kompositions- und Rezeptionsprozess* (siehe Anm. 5), S. 118f.

¹⁰⁷ Danuser, *Regers Symphonischer Prolog* (siehe Anm. 92), S. 414.

¹⁰⁸ Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 13. März 1909, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* (siehe Anm. 18), S. 309–310.

fängliches und überzeugtes Festhalten an der Reprise motiviert haben? Ein Schreiben an Alexander Wilhelm Gottschalg von Dezember 1899 mag auf eine Fährte führen:

„Wie sehr hatte Liszt recht mit diesem Ausspruch:

Jeder Gedanke schafft sich selbst die Form!

Das ist echt Liszt! Echt, die vornehme, in sich selbst gefestigte, weit u. weitschauende Natur Liszt's!“¹⁰⁹

Folgt man diesen Worten, muss angenommen werden, dass dem ursprünglichen formalen Konzept der eine Reprise einschließende Sonatenform durchaus ein außermusikalischer „Gedanke“ zugrunde lag, der eben nicht im Konflikt mit der äußeren musikalischen Form steht. Die Möglichkeit der Dechiffrierung dieses „Gedankens“ bietet das „Kreuzsymbol“. Angesichts seines Gehalts ist es sicherlich nicht abwegig, dass mit der äußerst markanten und ausführlichen Präsentation des Motivzitats vor Beginn der Reprise die „Tragödie“ zwar erneut, aber eben nicht als bloßer „doppelter Cursus“, sondern nunmehr ganz und gar unter den Auspizien eines erlösungsorientierten Denkens abgehandelt werden soll. Das heißt Erlösung ist nicht nur ein im Verlauf der Komposition aufscheinendes, mit dem Erschütternden alternierendes Hoffnungselement (1. Durchgang), sondern vielmehr ein dem Tragischen an sich inhärenter Gedanke (2. Durchgang). Mit der letztgültigen Streichung wird das Hoffen auf Überwindung des Tragischen, einmal heroisch (T. 266ff.) und schlussendlich gläubig-demütig (Schlussatz) als nicht hinterfragbares Endziel formuliert. Der dem Werk eigene Gehalt wird auf diese Weise der ursprünglichen Fassung gegenüber nicht grundsätzlich infrage gestellt, erfährt aber eine deutlich ausgeprägtere teleologische Umformung. Spätestens an dieser Stelle ist zu konstatieren, dass das „Kreuzsymbol“ (samt modaler Harmonik) den gehaltlichen Kern der Komposition repräsentiert, was bedeutet, dass das „Kreuzsymbol“ nicht ein „Derivat“¹¹⁰ des „Mottos“ der Komposition ist, sondern vielmehr als ursprüngliche und gehaltstiftende Idee gedeutet werden muss. Von dieser Annahme ausgehend kann die sechs Töne umfassende Unisono-Figur dann als eine Verschränkung von Originalgestalt und Umkehrung darstellende diastematische Variante des „Kreuzsymbols“ (die große Sekunde wird zur kleinen Sekunde gestaucht) verstanden werden und fungiert insofern nur äußerlich als gehaltlicher Gegenspieler zum „Kreuzsymbol“. Vielmehr ist selbst mit dem „Motto“ gleich zu Beginn in nuce angedeutet, dass dem Tragischen, dem Leiden schon Hoffnung eingeschrieben ist. Diese Vorstellung, die zudem auch ein rein strukturelles Verständnis des Motivzusammenhangs¹¹¹ als zu kurz gegriffen erscheinen lässt, mag zudem angedeutet sein durch den abermaligen, nun aber dynamisch gänzlich zurückgenommenen Rekurs auf das „Kreuzsymbol“ am Ende des das „Tragische“ assoziierenden Hauptsatzes (T. 102, Flöte, Klarinette und Fagott). Die von Reger hier angewandte, in programmatisch orientierter Musik beheimatete Technik der Motivmetamorphose, also die Stauchung des Anfangsintervalls,

¹⁰⁹ Brief Regers an Alexander Wilhelm Gottschalg vom 3. 12. 1899, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 6), S. 473.

¹¹⁰ Danuser, *Regers Symphonischer Prolog* (siehe Anm. 92), S. 407.

¹¹¹ Ebdt., S. 403.

lässt übrigens an den bereits auf dem Titelblatt des Hamburger Autographs „Dall’ Inferno al Paradiso“ überschriebenen Finalsatz¹¹² aus Gustav Mahlers Erster Sinfonie D-Dur denken, wo das Kreuzsymbol ebenfalls „in zwei Versionen“¹¹³ erscheint, die denen in Regers Op. 108 exakt entsprechen. Hier wie dort repräsentiert die Originalgestalt – auch bei Mahler zunächst in einen dynamisch zurückgenommenen Blechbläsersatz gekleidet (T. 297f. mit Auftakt) – einen positiven Zielzustand und die Variante ein „Noch nicht“, ein Moment der Hoffnung inmitten tragischer Umstände.

Das Klarinettenquintett A-Dur op. 146 ist Regers letztes mit einer Opus-Zahl versehenes Werk. Wenn es zu dessen möglichem Gehalt ebenso wenig auktoriale Aussagen gibt wie im zeitlichen Umfeld der Entstehung eine besonders belastende Lebenssituation bekannt ist, eignet dem Werk offenbar ein dem Thema der Variationen op. 73 vergleichbares Ausdrucksmoment, was schon ein erster Höreindruck zu bestätigen scheint, den Susanne Popp mit – oben schon zitierten – eindrucksvollen Worten beschreibt:

„Über allem liegt ein abgeklärter, melancholischer Hauch von Weltferne: In dieser Musik der Innerlichkeit erichtet er ästhetische Gegenwelten zum düsteren Tagesgeschehen.“¹¹⁴

Tatsächlich liefert der musikalische Text für den angesprochenen Ausdrucksgelhalt strukturell fassbare Indizien, von denen zuerst die Modalität zu nennen ist. Rainer Cadenbach hat bereits darauf hingewiesen, dass die im von Reger so genannten „melancholischen“ Takt (bzw. im folgenden Takt, siehe oben) von Op. 73 und ebenso in Op. 108 erklingende modale Wendung (siehe oben) in Op. 146 mehrfach wiederkehrt.¹¹⁵ Zunächst spielt sie für den in 5+4+5 Takte gegliederten „Hauptkern des Seitensatzes“¹¹⁶ eine wichtige Rolle und taucht im jeweils dritten Takt (T. 45 [Beispiel 19] und T. 54) der beiden 5-Takter auf, also genau in deren Mitte. Unterscheiden sich bereits die 14 Takte des Seitensatzes aufgrund der Diatonik vom übrigen Verlauf, so tritt mit der modalen Wendung, wie ähnlich auch im Seitensatz des *Symphonischen Prologs* (siehe oben), nochmals eine eigene Färbung zutage, die aufhorchen lässt und einen Verstehenshorizont zu eröffnen vermag. Dies gilt in gleicher Weise für die viermalige die „großformalen Abschnitte“¹¹⁷ gliedernde, durch eine metrische Variante auf 2 Takte mit Auftakt verkürzte Reminiszenz im langsamen Satz (T. 16f. mit Auftakt; Beispiel 20), die Susanne Popp „ein[en] Traum“ assoziieren lässt, „der nicht zu fassen ist“.¹¹⁸

¹¹² Später zog Mahler das dem Werk beigegebene Programm und die programmatischen Überschriften zurück. Zu den verschiedenen Fassungen siehe Constantin Floros, *Gustav Mahler. Bd. III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 21ff.

¹¹³ Thissen, *Zitattechniken* (siehe Anm. 41), S. 147ff.

¹¹⁴ Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 452.

¹¹⁵ Cadenbach, „*Das Werk will nur Musik sein*“ (siehe Anm. 77), S. 103.

¹¹⁶ Roman Brotbeck, *Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse*, Wiesbaden 1988 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VIII), S. 53.

¹¹⁷ Ebdt., S. 57.

¹¹⁸ Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 134), S. 452.

Beispiel 19. Klarinettenquintett A-Dur op. 146, I. Satz, T. 45, Streicher

Musical score for Example 19, showing four staves of music in A major, 3/4 time. The first three staves are marked *mp* and feature a melodic line with a slur and a breath mark. The fourth staff is a bass line with a slur and a breath mark.

Beispiel 20. Klarinettenquintett A-Dur op. 146, III. Satz, T. 17, Streicher

Musical score for Example 20, showing four staves of music in A major, 3/4 time. The first three staves are marked *p* and feature a melodic line with a slur and a breath mark. The fourth staff is a bass line with a slur and a breath mark.

Roman Brotbeck erschien das „aus kleinen Partikeln“¹¹⁹ konstruierte Hauptthema des Kopfsatzes als „etwas Zitathaftes“.¹²⁰ Und tatsächlich sind zumindest die drei Anfangstöne, die Brotbeck als „Krebsfigur“ des Themenkopfes des I. Satzes von Mozarts Klarinettenquintett A-Dur KV 581 deutet,¹²¹ nicht nur „zitathaft“, sondern – und damit liegt ein zweites Indiz vor – ein reales Zitat, nämlich das des „Kreuzsymbols“ (Beispiel 21).

¹¹⁹ Brotbeck, *Zum Spätwerk* (siehe Anm. 116), S. 50.

¹²⁰ Ebdt., S. 48.

¹²¹ Ebdt., S. 42.

Beispiel 21. Klarinettenquintett A-Dur op. 146, I. Satz, T. 1–3

The musical score for Example 21 consists of five staves in 3/4 time, A major. The top staff (Soprano) begins with a half note G4, followed by a slur over a quarter note G4 and a half note G4. The second staff (Treble) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff (Treble) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with a trill (tr) over the final C5. The fourth staff (Bass) starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The fifth staff (Bass) starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Dynamics include *p*, *p dolce*, and *tr*.

Dieser gleich zu Beginn der Komposition auftretenden Präsentation des in einen quasi homophonen Satz eingebundenen und von der Chromatik der Streicher sich deutlich abhebenden Motivs in der Klarinette eine Funktion zuzusprechen, die zeichenhaft gleich zu Beginn des Werks ein Hoffnungsmoment aufscheinen lässt, ist sicherlich nicht abwegig, dies umso mehr, als zumindest die Originalgestalt der ersten drei Töne des Themas im Verlauf des Satzes keine Rolle mehr spielt, was den zitat- und mottoartigen Charakter des Motivs hervorhebt. Würde man, wie Hinrichsen es im Hinblick auf die Liedzitate in Regers Klavierkonzert f-Moll op. 114 tut, auch noch die freie Permutation¹²² der Motivintervalle berücksichtigen, könnten (und das gilt nicht nur für das Zitat des „Kreuzsymbol“ hier im Klarinettenquintett) allerdings deutlich mehr Motive auf das „Kreuzsymbol“ bezogen werden¹²³, auch im zweiten und vierten Satz, wo das Motiv wörtlich, wenn auch nur äußerst transitorisch, am Übergang von Takt 73 nach Takt 74 in Klarinette und Bratsche erklingt (Beispiel 22).

Beispiel 22. Klarinettenquintett A-Dur op. 146, IV. Satz, T. 73–74³, Klarinette in A

poco espressivo

The musical score for Example 22 is a single staff in 2/4 time, A major. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The dynamic is *pp*.

¹²² Hans-Joachim Hinrichsen, „... eine Art Brahms Dmoll Concert ins Moderne übertragen“. *Das Klavierkonzert op. 114 und Max Regers „neuer Weg“*, in *Reger-Studien 8* (siehe Anm. 5), S. 19.

¹²³ Zum Geflecht der motivischen Bezüge siehe Roland Häfner, *Max Reger. Klarinettenquintett op. 146*, München 1982 (= Meisterwerke der Musik, Heft 30).

Dass das „Kreuzsymbol“ in Regers Klarinettenquintett op. 146 nicht als isolierte Struktur in Erscheinung tritt, sondern melodisch frei weitergeführt wird, verschleiert natürlich den Zitatcharakter, ist aber ein Verfahren, das Reger auch bei anderen Übernahmen sehr häufig anwendet, z. B. im Fall des „Hinweises“ auf die Melodien von *O Welt, ich muss dich lassen* und *Vom Himmel hoch* im langsamen Satz seines Klavierkonzerts op. 114. Der mit den zitierten Elementen angedeutete semantische Kern des Klarinettenquintetts bestätigt den auditiven Eindruck, scheint dem der Variationen op. 73 oder des *Symphonischen Prologs* op. 108 durchaus nahe zu stehen und ebenfalls mit erhabener Melancholie oder melancholischer Erhabenheit umschreibbar zu sein. Auf diesem Hintergrund ist die Annahme Brotbecks, das musikalische Material sei im Klarinettenquintett „sprachlos“¹²⁴ geworden, zu relativieren.

In *Der 100. Psalm* für gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 106 eröffnet das „Kreuzsymbol“ im ersten Teil der Komposition als „wörtliches“ Zitat den „Sostenuato“-Abschnitt (T. 26, 1. Tenor, Beispiel 23), ist nachfolgend Teil des Melismas in Takt 30 (Alt, Beispiel 24) zu Beginn des zweiten Vokaleinsatzes und kehrt innerhalb des dritten Vokaleinsatzes wieder, und zwar sowohl in der Originalgestalt (T. 38, Alt) als auch in der Umkehrung (Sopran, T. 42f.). Schließlich konstituiert das Motiv auch den ersten Takt des zunächst im Tenor erklingenden Themas der in Takt 361 einsetzenden Doppelfuge (Beispiel 25). Nach der Aufforderung des Psalmisten „Gehet zu seinen Toren ein“ bildet das aufgrund der Takt 26 korrespondierenden rhythmisch-metrischen Anlage deutlich identifizierbare, bis dahin immer einer der Vokalstimmen zugewiesene „Kreuzsymbol“ schließlich die von den Trompeten verstärkte Oberstimme des der Orgel zugewiesenen „Hymnus“ (T. 290³–T. 291², Beispiel 26, mit transponierter Wiederholung in T. 295f.).

Beispiel 23. *Der 100. Psalm* op. 106, T. 25, Tenor

espress.

Die - net

pp

Beispiel 24. *Der 100. Psalm* op. 106, T. 30–31, Alt

espress.

die - - - net dem

pp

¹²⁴ Brotbeck, *Zum Spätwerk* (siehe Anm. 116), S. 50.

Beispiel 25. *Der 100. Psalm* op. 106, T. 361, Tenor

ben marcato il tema

Denn der Herr - ist

f

Beispiel 26. *Der 100. Psalm* op. 106, T. 290–291, Orgel

Die „Harmonik der Sostenuto“-Abschnitte (T. 25–43 und T. 82–88) kennzeichnet eine modale Anlage, wobei den Folgen reiner Dur- und Moll-Akkorde für Regers Tonsprache eher ungewöhnliche ajoutierte Formen vorausgehen. *Der 100. Psalm* ist ein Werk, dem zunächst einmal kein melancholisch-erhabener Gehalt attestiert werden kann. Die Tatsache, dass Reger nun aber auch in diesem eher vom Gotteslob beherrschten Werk auf Modalität samt dem „melancholischen“ Takt aus dem Thema von Op. 73 (z. B. T. 36) sowie auf das „Kreuzsymbol“ zurückgreift, ist auf den ersten Blick natürlich geeignet, alles bisher Gesagte zu relativieren oder sogar grundsätzlich in Frage zu stellen. Dem steht allerdings entgegen, dass in jedem der bisher vorgestellten Fälle ein, wie ich meine, kaum von der Hand zu weisender Zusammenhang von Gehalt und vokabelartiger Struktur herzustellen war. Für den *100. Psalm* ist nun zu konstatieren, dass es zweifellos nicht Regers Intention war, ein rein affirmatives Jubelwerk zu schaffen, als welches die Komposition von der mit Reger an und für sich nicht zimperlich umgehende Kritik tatsächlich auch – zumindest in weiten Teilen – nicht wahrgenommen wurde. So zählte Ernst Isler Op. 106 „zu den ergreifendsten religiösen Musikschöpfungen aller Zeiten“,¹²⁵ und Alfred Heuß spricht von „Effekte[n]“ und „Stellen in diesem größtenteils echt innerlichen Werke, die man zu den großen Eingebungen in der Musikliteratur zählen darf“.¹²⁶ Zu den von Heuß genannten „Effekten“ und „Stellen“ dürfte nicht zuletzt der radikale Kontrast von dyna-

¹²⁵ Ernst Isler, *Tonkünstlerfest in Zürich. I. Orchesterkonzert (27. Mai)*, in *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 146 vom 29. 5. 1910, 2. Blatt.

¹²⁶ Alfred Heuß, Über das 46. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich 25.–31. Mai 1910, in *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* 11. Jg. (1910), 10/11. Heft, S. 331; zitiert nach Popp, *Max Reger* (wie in Anm. 14), S. 336

misch extrovertierten Passagen oder kunstvollem Kontrapunkt und völlig verinnerlichten und schlichten modalen Partien zählen, wie sie in den oben schon genannten Takten 25–36 begegnen. Dass das „Kreuzsymbol“ als Chiffre für Erlösungshoffnung in Regers Psalmvertonung eine bedeutende Rolle einnimmt, bedarf keiner gesonderten Begründung, sondern fügt sich problemlos in den Kontext. Aber auch die Modalität als Zeichen des Melancholisch-Erhabenen ist dem jeweiligen Zusammenhang völlig angemessen. Der ersten modalen Passage liegt der Text „Dienet dem Herrn mit Freuden“ zugrunde. Diese Aufforderung des Psalmisten wird in der Komposition gleichsam von unterschiedlicher Warte aus betrachtet: Einerseits nimmt sie den Menschen im Hier und Jetzt in den Blick, der Leiden und Tod ausgeliefert ist – ein untrügliches Kennzeichen für die semantische „Anwesenheit“ des Todes sind die „Begräbnispauken“ in Takt 24, die sich auch z. B. im *Symphonischen Prolog* op. 108 finden¹²⁷ –, was die Modalität inklusive des „melancholischen Takts“ erklärt, gleichzeitig darf sich der „dem Herrn mit Freuden dienende Mensch“ der Gnade Gottes, die „währet für und für“, sicher sein, was im „Kreuzsymbol“ einen zeichenhaften Ausdruck erfährt.

Vielleicht etwas weniger eindeutig als in den vorgenannten Werken stellt sich die Situation im „Notturmo“ aus *Eine romantische Suite* für Orchester op. 125 dar. Das „Kreuzsymbol“ tritt hier in T. 14f. als klar umrissene und wiederholte Gestalt in den I. Violinen in Erscheinung (Beispiel 27), und in den T. 27f. erklingt es dann, eingebunden in eine fünftönige aufsteigende Achtelbewegung und deshalb weniger auffällig, in Oboe I und Klarinette I (hier mit der Spielanweisung „*espress. ben marc.*“; Beispiel 28).

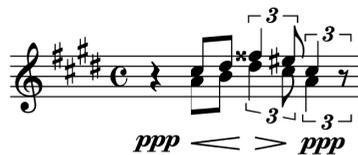
Beispiel 27. *Eine romantische Suite* op. 125, I. Satz, T. 14–15, Violine I

Beispiel 28. *Eine romantische Suite* op. 125, I. Satz, T. 27–28, Oboe I und Klarinette I

¹²⁷ Siehe Cadenbach, *Memento und monumentum* (siehe Anm. 10), S. 242.

Das Vorkommen des Motivs ist eventuell mit dem Inhalt der dem Satz zugeordneten ersten Strophe des Gedichts *Nachtzauber* von Joseph von Eichendorff begründbar, die Nacht, Einsamkeit und Traum als zumindest temporäre Erlösung vom Liebesleid darzustellen sucht, das in der zweiten Strophe dann ganz im Vordergrund steht. Zieht man in Betracht, dass Reger, wie Hermann Unger überliefert, die Absicht hegte, das „Notturmo“ mit dem Abendlied *Nun ruhen alle Wälder* aus der Feder Paul Gerhards als Cantus firmus zu verknüpfen,¹²⁸ tut sich eine über „bloßes“ Liebesleid hinausgehende, Todessehnsucht artikulierende religiöse Dimension auf – am Ende der dritten Strophe heißt es: „Also werd ich auch stehen / Wann mich wird heißen gehen / Mein Gott aus diesem Jammertal“ –, die einen bewussten Rekurs auf das „Kreuzsymbol“ als Erlösungsschiffre umso wahrscheinlicher macht. Von dieser Annahme ausgehend kann dann, ähnlich wie im Fall des *Symphonischen Prologs*, das zuerst in Takt 2 (Flöten) erklingende Motiv (Beispiel 29) – auch hier eine kreisende Bewegung – aus dem „Kreuzsymbol“ abgeleitet werden. War im *Symphonischen Prolog* die große Sekunde zu Beginn des Motivs gestauch, so ist hier im „Notturmo“ die abschließende kleine Terz gespreizt. Bemerkenswert dürfte sein, dass die variierte Fassung nach dem Auftreten der Originalgestalt des Motivs nicht mehr erklingt, womit das Überwinden eines „Noch-nicht“ (vgl. oben) angedeutet zu sein scheint. Auch auf die für den Kontext von erhabener Melancholie bedeutsame Modalität greift Reger im „Notturmo“ zurück und bringt sie mit sogar einem seiner Lieblingsmotive, dem mehrmals in Posaunen und Tuba zitierten, auf die Kunst des Kontrapunkts verweisendes B-A-C-H-Motiv in Verbindung,¹²⁹ was dem Satz eine besondere Dignität zu verleihen vermag.

Beispiel 29. *Eine romantische Suite* op. 125, I. Satz, T. 2, Flöten



Im Fall der *Nonnen* op. 112 auf einen Text aus der Feder des mit Reger befreundeten Autors Martin Boelitz¹³⁰ (1874–1918) greift Reger ebenfalls auf das „Kreuzsymbol“ und die Modalität zurück, wobei weniger dem „Kreuzsymbol“ als der Modalität in weiten Teilen eine Funktion zukommt, die sich von der in den bisher besprochenen Kompositionen deutlich unterscheidet. Der Komponist schreibt in einem Brief an den Verlag Bote & Bock:

¹²⁸ Hermann Unger, *Max Reger*, Bielefeld u. Leipzig 1924, S. 90. Siehe Susanne Popp, *Max Regers Romantische Suite op. 125*, in *Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist?*, hrsg. von Helmut Loos, Klaus-Peter Koch u. Susanne Popp, Leipzig 2017 (= Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, Heft 18), S. 353–377, hier S. 370.

¹²⁹ Siehe Popp, *Max Regers Romantische Suite op. 125*, ebdt., S. 368.

¹³⁰ Siehe Michael Kube, Überlegungen zu einem Schlüsselwerk: *Max Regers Nonnen op. 112*, in *Reger-Studien 6* (siehe Anm. 16), S. 273–286, hier S. 276ff.

„Der Gesang der Nonnen wird im Gegensatz zu dem mystisch-sinnlichen Stimmungsgehalt des übrigen Gedichtes in bewusst ganz alter Art so z. B. in einer alten Kirchentonart im Style des 14-15. Jahrhunderts gehalten, was dem Werke einen ganz aparten Reiz geben wird und muss!“¹³¹

Die die beiden Frauenchor-Abschnitte (T. 85–128 sowie T. 176–217) gänzlich beherrschende Modalität (in T. 89/90 mit der aus den Variationen op. 73 usw. bekannten Kadenzformel V. Stufe in Moll / I. Stufe in Dur), die in Regers Werk allerdings keinesfalls, wie aus den obigen Ausführungen ersichtlich wurde, „neu“¹³² ist, soll offensichtlich eher eine entsprechende, gleichsam objektive *couleur locale* generieren als dass sie, wie es für die vorgenannten Kompositionen festzustellen war, dem Ausdruck eines subjektiven Gemütszustands dient. Der Eindruck „alt“ der ganz bewusst zweimal großflächig eingesetzten, sakrale Würde repräsentierenden Faktur resultiert allerdings nicht einzig aus einer strengen Kopie eines modal zu nennenden Stils, sondern aus der Verwendung verschiedener „topischer Versatzstück[e]“,¹³³ zu denen neben der Modalität der einstimmige, gregorianisch anmutenden Appendix und nicht zuletzt eine archaische Unterterz- oder Landini-Klausel zählen. Der heute zweifellos befremdlich wirkende Text ist Ausdruck intensiver Jesus-Minne. Reger sprach dem Gedicht „eine solch tristan-übersinnlich-religiös sinnliche Stimmung“¹³⁴ zu, wie sie auch z. B. die Dichtungen des Angelus Silesius geprägt hat: Die Nonnen beten zu Jesus und erhoffen von ihm, dem am Kreuz Gestorbenen also, um den sie geweint haben, Erlösung, die ihnen schließlich auch in der Gestalt des Auferstandenen zuteil wird („[...] aus dem goldnen Rahmen tritt der Heiland“). Es bedarf keiner gesonderten Erklärung, dass angesichts dieses Kontexts in den einleitenden rein instrumentalen Takten das „Kreuzsymbol“ als semantisierendes Element auftaucht. In der Originalgestalt – mit vorangestelltem Quartsprung – erklingt es erstmals in Takt 23f. in Hörnern, Fagott und tiefen Streichern im *ppp*, aber mit der Spielanweisung *poco marcato* (Hörner) und *espressivo marcato* (tiefe Streicher), wobei die Punktierung des ersten Tons den Beginn des „Zitats“ markiert (Beispiel 30); eine Wiederholung in den I. Violinen und in den Oboen schließt sich unmittelbar an. Ab Takt 41 erscheint das „Kreuzsymbol“, viermal wiederholt, in den tiefen Streichern (Beispiel 31); die einzelnen Wiederholungen sind jeweils durch eine große fallende Sekunde miteinander verbunden, woraus sich eine Verschränkung von Originalgestalt und Umkehrung ergibt. Die vierte Wiederholung lässt schlussendlich einzig das dreitönige Motiv erklingen. Takt 16 präsentiert das „Kreuzsymbol“, eingebunden in ein acht Töne umfassendes Motiv, als bekannte charakteristische Variante, die den ersten Ganzton auf einen Halbton reduziert (Beispiel 32). In den Takten 24ff. (I. Violinen) erklingen Originalgestalt und Variante sukzessive (Beispiel 33), was einmal mehr ihre innere Zusammengehörigkeit anzuzeigen vermag. Im ersten der Frauen-

¹³¹ Brief Regers an Hugo Bock vom 28. 5. 1909, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXII), S. 84–86, hier S. 84f.

¹³² Kube, *Max Regers Nonnen* (siehe Anm. 130), S. 281.

¹³³ Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, S. 212.

¹³⁴ Brief Regers an Martin Boelitz vom 8. 6. 1901, verschollen, Abschrift Meininger Museen: Br 514/19.

chorabschnitte wird das Kreuzsymbol (T. 91/92) in Verbindung mit dem Text „um den wir beten und weinen“ gebraucht (Beispiel 34), auch hier also auf dem Hintergrund einer durchaus melancholisch zu bezeichnenden Grundstimmung.

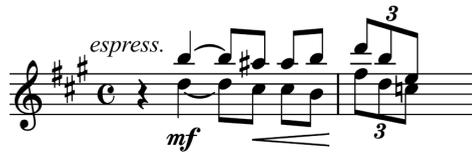
Beispiel 30. *Die Nonnen* op. 112, T. 23–24, Violoncelli und Hörner



Beispiel 31. *Die Nonnen* op. 112, T. 40–44, Violoncelli



Beispiel 32. *Die Nonnen* op. 112, T. 16–17¹, Violine I, 1. Pult



Beispiel 33. *Die Nonnen* op. 112, T. 24–26¹, Violine I



Beispiel 34. *Die Nonnen* op. 112, T. 90³–93², Sopran



Nicht unerwähnt bleiben sollen Werke Regers, in denen das „Kreuzsymbol“ isoliert, d. h. unabhängig von modalen Kontexten auftritt. Es sind dies Kompositionen, die zweifelsfrei ein aus Überschrift, Spielanweisung etc. ableitbarer melancholischer Gehalt dominiert, der nach einer wie auch immer gearteten Erlösung ruft, aber nicht primär als „erhaben“ charakterisiert werden soll, was den Verzicht auf die Modalität erklären würde. Im fünften, *Resignation* (– 3. April 1897 – J. Brahms †) (auf Brahms nimmt Reger am Schluss der Komposition nochmals mit einem Motivzitat Bezug) überschriebenen Stück

der *Sieben Fantasiestücke* für Klavier op. 26 scheint es nahe liegend, bei der gleich zu Anfang erklingenden Tonfolge (der Satz ist „Andante espressivo“ überschrieben und bewegt sich im *pp*-Bereich) von einem bewussten Zeichen zu sprechen. Ähnliches darf für den Anfang der Singstimme im Lied *Aus den Himmelsaugen* op. 98 Nr. 1 mit der Spielanweisung „Tief bewegt, ziemlich langsam“ sowie „espressivo“ angenommen werden. In *Chant de la nuit*, der Nr. 5 aus *Six Morceaux* für Klavier op. 24, bildet das Kreuzsymbol gleich zu Beginn den Anfang eines viertönigen Motivs (mit der Spielanweisung *p ma sonore ed espressivo*), erklingt dann aber gegen Ende in einem „Poco adagio“ überschriebenen Takt 41 als isoliertes Motiv, um gleich anschließend noch einmal in der anfänglichen Konstellation wiederholt zu werden. Mit der das Stück einleitenden isolierten Präsentation dürfte der Hinweis intendiert sein, dass hier nicht eine willkürliche Verbindung von vier Tönen gemeint ist, deren Anfang zufällig das „Kreuzsymbol“ ergibt, sondern tatsächlich ein Zeichen gemeint ist. Im Fall der Romanze D-Dur für Violine und Orchester op. 50 Nr. 2 („Larghetto“) ist das „Kreuzsymbol“ das Initialmotiv der führenden, von der Oboe im *pp* und *espressivo* zu spielenden Stimme. Im den Anfang aufgreifenden Schlussteil ist das Motiv den I. Violinen zugewiesen (T. 78) und wird später, zu Beginn einer neuen Phrase (T. 96), dann auch von der Solo-Violine aufgegriffen. Vor dem Kulminationspunkt der Komposition, dem „Più Allegro“-Abschnitt partizipiert das „Kreuzsymbol“ – die Originalgestalt in Takt 56 (Fagott und tiefe Streicher) ist umgeben von diastematischen Varianten – an einer dynamischen Steigerung, was eines der ganz wenigen Beispiele ist, die das Motiv in einem extrovertierter erscheinenden Zusammenhang zeigt. Der Grund für die Verwendung des „Kreuzsymbols“ als musikalisches Zeichen könnte in einer persönlichen Situation Regers gründen. Das im Sommer 1900 entstandene Werk ist Dr. Berthold Rebitzer gewidmet, der Reger zwei Jahre zuvor erfolgreich an einer Geschwulst am Hals operiert hatte.¹³⁵ Das „Kreuzsymbol“ hier nicht zuletzt auch in religiöser Hinsicht als Ausdruck des Dankes zu verstehen, dürfte nicht abwegig sein. Im *Gesang der Verklärten* op. 71 erscheint die melodische Formel innerhalb des Vokalparts nur ein einziges Mal, und zwar exakt dort, wo im Text von den „Strömen der Gnade“ die Rede ist, und zwar in Takt 90 im Tenor.

In den Sonaten-Kompositionen Regers wirken die Trio-Teile der schnellen Sätze nicht selten wie ein – mitunter sogar, wie im Fall der Klarinettensonate B-Dur op. 107 – resignativer¹³⁶ Rückzug aus dem pulsierenden Leben ins Innere, in die Idylle. Im Fall der Klarinettensonate fis-Moll op. 49 Nr. 2 ist für den „Sostenuto“-Abschnitt des zweiten Satzes („Vivacissimo“, ab. T. 49) das Kreuzsymbol substantziell, bildet es hier doch den Anfang kurzer Motiveinheiten in Klarinette oder Klavier. Bemerkenswert ist das Vorkommen des Motivs in der achten Variation der *Mozart-Variationen* op. 132, die durchaus dem

¹³⁵ *Reger-Werk-Verzeichnis* (siehe Anm. 9), S. 210.

¹³⁶ Im Fall der Klarinettensonate B-Dur op. 107 bildet Reger aus dem Material des Trio-Abschnitts eine Coda, die Michaels „den resignativen Ausdruck tiefsten einsamen Schmerzes“ assoziieren lässt. Jost Michaels, *Die kompositorische Entwicklung von Max Reger. Dargelegt an einem Vergleich zwischen seinen Klarinettensonaten op. 49, Nr. 1 und op. 107*, in *Reger-Studien 5* (siehe Anm. 13), S. 123–151, hier S. 141.

affectus tristitiae zuzuordnen ist. Das in Klarinetten und Violinen erklingende Seufzermotiv (T. 12–14, jeweils sechste Zählzeit) lässt an die entsprechende Figur in den Takten 4 und 5 der Motette *O Tod, wie bitter bist du* op. 110 Nr. 3 denken. Zu Beginn von Takt 16 (Flöte und Oboe I) folgt dann mit der Spielanweisung *espressivo* das „Kreuzsymbol“ als wörtliches Zitat, das wiederholt wird einmal in T. 35 in Oboe, Klarinette und I. Violine, hier mit der Spielanweisung *molto espressivo*, sowie im vorletzten Takt mit *portato*-Strichen und der Spielanweisung *marcato* in den II. Violinen und den Celli. Hier liegt die Vermutung nahe, dass Reger in dieser Variation, die eben über die in Variationsreihen gängige Moll-Variation hinaus weist, dem Gedanken an den Tod Raum gibt. Ob damit Mozarts eigener früher Tod oder aber der im Kontext der Klaviersonate A-Dur KV 331 bedeutsame Tod der Mutter Mozarts gemeint ist, wird nicht zu entscheiden sein, ist aber letztlich auch bedeutungslos. In der eben erwähnte Motette op. 110 Nr. 3 greift Reger ebenfalls auf das „Kreuzsymbol“ zurück. In den Takten 26/27 wird der Klageruf „wie bitter“ bei seiner vierten und fünften Wiederholung nunmehr im *Unisono* des Chors skandiert, wobei die vierte Wiederholung mit dem „Kreuzsymbol“ vertont ist, das im melodischen Kontext aufgrund der Rhythmisierung wieder klar als dreitöniges Motiv erkennbar bleibt. Die Parallelstelle begegnet in den Takten 50/51, wo das „Kreuzsymbol“ mit einem fallenden, Gehalt stiftenden Tritonus erreicht wird.

Dann gibt es selbstverständlich auch Beispiele, wo die Verwendung des Motivs eher Zufall oder aber die geheime Botschaft nicht zuletzt aufgrund nicht nachvollziehbarer Bezüge zur persönlichen Situation Regers zur Zeit der Entstehung nicht entschlüsselbar ist. Es fällt allerdings auf, dass auch in diesen Fällen das Motiv zumeist in ein relativ langsames Tempo mit reduzierter Dynamik eingebunden und eine „*espressivo*“-Ausführung gefordert ist, das „Kreuzsymbol“ also aufführungsrelevante Charakteristika aufweist, die für die Fälle mit sicherer semantischer Funktion ganz typisch sind. Genannt seien die 5. Variation (T. 1, I. Violinen; T. 34, I. Violinen und Celli) der *Hiller-Variationen* op. 100, der Anfang des „*tranquillo*“-Abschnitts in der „Fuge“ (T. 109ff.) der *Telemann-Variationen* op. 134 oder T. 29 des Finalsatzes der Sonate F-Dur op. 78 für Violoncello und Klavier, wo das Motiv im Klavier als Oberstimme innerhalb eines quasi homophonen, aber nicht modalen Satzes erklingt. Im ersten Satz des Violinkonzerts op. 101 (T. 206 und 294, I. Violinen, und T. 405, Oboe) dagegen geht das Motiv ganz im melodischen Kontext auf. Vergleichbares gilt für die schlichten, quasi homophonen Chorsätze Nr. 4 (T. 1f., Sopran) und 7 (T. 1f., Sopran) aus *Acht Marienlieder* op. 61d sowie für die Nr. 4 („Unser lieben Frauen Traum“) aus *Acht geistliche Gesänge* op. 138, wo das Motiv im Rahmen des ausgeprägt diatonischen Verlaufs kaum einen Zeichencharakter entfalten kann.

Zu den gänzlich untypischen Kontexten gehören allein schon aufgrund des Tempos z. B. der zweite Thementakt der „Fuge“ aus der *Phantasie über den Choral „Wie schön leucht‘t uns der Morgenstern“* op. 40 Nr. 1, der Anfang des „*Vivace*“ (Nr. 1) aus der Sammlung *Aus meinem Tagebuch* op. 82 sowie der Takt 139 im „*Vivace*“ der Violinsonate c-Moll op. 139; hier ist das Motiv jeweils ein kurzes, melodisches Einzelphänomen mit ausgeprägt transitorischem Charakter, das keine Verweisfunktion erfüllen kann und mit Sicherheit auch nicht will.

*

Reger machte sich zwar über „Reminiscenzenjäger[n] und ähnliche[n] Fexen“¹³⁷ lustig, „zitiert“ aber, wie sein Schüler Hermann Poppen mitteilte, „gern und viel“.¹³⁸ Dabei zeigt das entlehnte Material auch hinsichtlich des Umfangs große Unterschiede: Es reicht von ganzen Chormelodien bis hin zu kurzen Motiven wie dem B-A-C-H-Motiv. Es konnte gezeigt werden, dass das „Kreuzsymbol“ gleichermaßen wie die Modalität zu den Elementen gerechnet werden dürfen, die Reger „immer wieder“ verwendet, „so dass sie sich gewissermaßen zu musikalischen Vokabeln verselbständigen“,¹³⁹ innerhalb des Gesamtwerks Regers also genauso bedeutsame Semanteme darstellen wie das B-A-C-H-Motiv und der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“. Wie Cadenbach es ähnlich für das B-A-C-H-Motiv festgestellt hat,¹⁴⁰ erscheinen auch Motiv- und Stilzitat an zu vielen exponierten Stellen, als dass man generell von Zufall sprechen kann. Wenn Cadenbach gleichzeitig konzidiert, dass „die Wahrscheinlichkeit wirklich zufälliger Viertonkonstellationen, deren Spezifikum in zwei durch eine kleine Terz getrennten fallenden Halbtonschritten besteht, zu groß ist, als daß jede Stelle irgend [sic] Bedeutsamkeit für sich beanspruchen könnte“¹⁴¹, so gilt das im Hinblick auf die hier diskutierten Strukturen ähnlich vor allem für das „Kreuzsymbol“, wiewohl es aufgrund seiner diatonischen Struktur eher aus der in Regers Werk häufig vorzufindenden durchchromatisierten Umgebung heraussticht als das B-A-C-H-Motiv.

Die Allgegenwart zeichenhafter Strukturen mag Adornos These unterstützen, Reger sei der „größte Repräsentant“ eines Komponistentyps, der „eigentlich gar nicht in einzelnen Werken, sondern in einer Art klingendem monologue intérieur“¹⁴² denkt. Dass das Erhaben-Melancholische hierbei eine nicht unbedeutende Rolle spielt, ist nunmehr nicht nur aus einem auditiven Eindruck – mehr oder weniger vage – ableitbar, sondern darf angesichts des recht intensiven Rekurses Regers auf das „Kreuzsymbol“ sowie auf die Modalität als vokabelartige Strukturen als gegeben angesehen werden, womit nicht zuletzt auch die Voraussetzung geschaffen ist, die eine oder andere Partie in den Kompositionen Max Regers mit neuen Ohren zu hören, mithin den ihr eingeschriebenen Sinn konkreter zu erfassen.

¹³⁷ Cadenbach, „*Das Werk will nur Musik sein*“ (siehe Anm. 77), S. 73.

¹³⁸ Hermann Poppen, *Max Reger*, Leipzig 1918, S. 75.

¹³⁹ Cadenbach, „*Das Werk will nur Musik sein*“ (siehe Anm. 77), S. 73.

¹⁴⁰ Ebdt., S. 94.

¹⁴¹ Ebdt., S. 95.

¹⁴² Theodor W. Adorno, *Winfried Zillig. Möglichkeit und Wirklichkeit*, in ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 17 (= Musikalische Schriften IV), Frankfurt a. M. 1997, S. 318–326, hier S. 325.