

Rainer Cadenbach (Berlin)

Max Regers *Vaterländische Ouvertüre* op. 140 als Paradebeispiel deutscher Musik

Eine kleine und scheinbar unbedeutende orthographische Variante im Programmheft unserer Konferenz scheint ihrem Generalthema wie ein günstiger Zufall entgegenzukommen. Dort steht im Titel meines Vortrags zwar das Wort „Ouverture“, aber nicht in Regers Orthographie, die auch die 1915 bei Simrock erschienene Erstausgabe der großen und kleinen Partitur aufweist, sondern in der korrekten französischen Schreibweise der Reger-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel: ohne die deutschen Umlaut-Punkte auf dem „ü“. Derartiges erscheint uns

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

provided

Pedanterien überhaupt erwähnen sollte. Zum Zeitpunkt der Komposition von Regers op. 140 war das jedoch keineswegs so, und aus kulturhistorischer Sicht führte ein nur allzu kurzer Weg in die schließlich staatlicherseits untersagte Verwendung zwar vertrauter, aber eben „fremder“ Fachtermini, auch wenn sie längst als eingebürgert galten: bezeichnender Weise zunächst aus dem Französischen (wie es etwa auch verpönt wurde, den Vornamen César Francks, seiner flämischen Abstammung wegen, anders als mit „ä“ zu schreiben), bald aber auch aus den alten Sprachen der klassischen Antike und schließlich sogar aus dem Italienischen. Auch Reger'sche Titel wurden in jenen zwölf Jahren der „lingua tertii imperii“ verdeutschend umgeformt, wobei man mit entlarvender Unempfindlichkeit in Fragen des Stils auch unschöne Wortwiederholungen in Kauf nahm. Nach 1933 hieß Regers *Vorspiel zu einer Tragödie* op. 108 „Vorspiel zu einem Trauerspiel“ und seine *Lustspielouvertüre* op. 120 nannte man „Vorspiel zu einem Lustspiel“.

Mag der Hinweis auf derartig Abseitiges heute als abstrus erscheinen, so ist er es doch im Zusammenhang mit unserem Thema umso weniger, als das beschriebene rein sprachliche Problem ja schon ei-

nes im zweiten Deutschen Reich war. Ein schneller Rezensent der Zeitschrift *Die Musik* leitete seine – im Übrigen hoch preisende – Besprechung der Neuerscheinung von Regers *Vaterländischer Ouvertüre* op. 140 mit einigen zwar als Wortwitze reichlich albernen, jedoch die angedeutete Problemlage exakt treffenden Formulierungen ein:

„Dem deutschen Heere“ widmete der Tondichter die ‚Vaterländische Ouvertüre‘. ‚Ouvertüre‘ ... hm, die ‚Türe‘ klingt ja gewiss echtdeutsch [sic, in einem Wort], aber das französische ‚Ouver‘ bei einem ‚vaterländischen‘ Werke will mir’s gar nicht recht erscheinen. Wagner räumte überdies schon lange mit der ‚Ouvertüre‘ auf, er schrieb zu seinen Bühnenwerken ‚Vorspiele‘. Also weg mit dem Fremdwort in deutschempfundene[n] [wieder in einem Wort] Schöpfungen! Abgesehen von dieser Äußerlichkeit ist in dem Werke Regers alles ungetrübt deutsch.¹

Es ist genau diese Einschätzung – sie lag übrigens auf der Linie des auch sonst überwältigend positiven Presseechos auf diese Ouvertüre und stellte keineswegs etwa nur eine persönliche Meinung dar –, die dieses Werk zu einem Beispiel par excellence für das Thema unserer Konferenz macht. Nicht nur in der Intention seines Autors und schon gar nicht eines politisch motivierten Auftraggebers, sondern auch in der völlig ungeteilten Rezeption derer, die es anging, ist dieses Werk tatsächlich als nationales Identifikationsangebot intendiert, und es „stimmt“ in allen seinen inneren wie äußeren Beziehungen, trifft es doch den Kern oder das Wesen eines als „deutsch“, durchaus im Sinne eines nationalen Höchstanspruchs gestalteten symphonischen Musikwerks, und dies in eigentlich allen Hinsichten. Einige sollen im Folgenden zumindest angedeutet und am Werk selbst belegt werden; dabei mag es bei insgesamt sieben bleiben; sie betreffen im Einzelnen:

- (1) den schaffensbiographischen Hintergrund: Anlass und Genese;
- (2) die innere Konsistenz: thematisch-motivische Arbeit;
- (3) den Kontrapunkt: strenge Satzstruktur;
- (4) die Chromatik: harmonisch kühner Tonsatz;
- (5) den Inhalt: poetische Idee und Weltanschauung;

¹Franz Dubitzky, [Rezension von] *Max Reger: Eine vaterländische Ouvertüre für großes Orchester. op. 140. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig*, in: *Die Musik* 14, Nr. 14 (2. Aprilheft 1915), S. 83.

- (6) das Vorbild: Stil und nationale Identifikation und schließlich
 (7) die Rezeption: Ende nach zwei Untergängen.

1. Der schaffensbiographische Hintergrund: Anlass und Genese

Max Reger komponierte das Werk nicht sogleich nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges (die ersten Kriegserklärungen erfolgten bekanntlich am 1. August 1914), sondern erst nach Fertigstellung anderer, bereits in Arbeit befindlicher Werke im August, nämlich des *Hymnus der Liebe* op. 136, der *12 geistlichen Lieder für gemischten Chor* op. 137 und der *8 geistlichen Gesänge für gemischten Chor* op. 138; die Arbeit an der *Vaterländischen Ouvertüre* nahm er Anfang September auf. Die Komposition ging, wie die Skizzen beweisen, sehr rasch von der Hand, denn Ende 1914 hatte Reger dem Verlag noch angekündigt, er werde „für Winter 1915/16 kein neues Orchesterwerk haben“ (das Eingangsdatum des Briefes bei Simrock ist der 9. Dezember 1914). Auch die eigene Konzerttätigkeit werde für das Jahr 1915 – dies ist zumindest Regers eigene Sicht – davon abhängen, ob der Krieg bereits beendet sein werde. Misst man freilich die allgemeine Überzeugung von einem schnellen Sieg an der Intensität der Reger'schen Neujahrswünsche mit stets derselben Bitte um Frieden, so scheint Reger auch hier nicht zu der Mehrheit der deutschen Patrioten gehört zu haben. An den Verlag geht das fertige Manuskript der Ouvertüre am 21. September 1915, und die Uraufführung findet schon am 5. Januar 1916 in einem Zykluskonzert des Wiesbadener Kurorchesters unter dem Gastdirigat des Komponisten statt. Wenig später folgen repräsentativere Aufführungen, ebenfalls unter Regers Leitung, darunter die in der Münchner Tonhalle am 1. Februar, dann vier Tage später im königlichen Opernhaus zu Berlin und nochmals einige Tage danach in Heidelberg. Wie zahlreiche Konzertkritiken und Rezensionen belegen, ist der Erfolg aller dieser Aufführungen gleichermaßen überwältigend.

Besteht für den schaffensbiographischen Hintergrund gar kein Zweifel an der hohen Intention und ihrem überaus positiven Echo, so betrifft dies auch die nationalpatriotische, „vaterländische“ Gesinnung des Autors. Wenige Wochen nach den Kriegserklärungen an

Russland und Frankreich wird auch Reger gemustert; schon Ende August meldet er dem besten Freunde Karl Straube nach Leipzig: „Ich habe mich, als der Landsturm 2. Aufgebots einberufen wurde, zu dem ich gehöre, natürlich sofort gestellt, bin aber sogleich nach ärztlicher Untersuchung nach Hause geschickt worden, sodaß ich *totaler Vaterlandskrüppel* bin“.² So ist es nur zu verständlich, dass der Komponist das neue und hochaktuelle Werk als seinen Beitrag zum „Weltkrieg deutschen Geistes“ versteht und die Ouvertüre op. 140 – konsequent – „Dem deutschen Heere“ widmet.

2. Die innere Konsistenz: thematisch-motivische Arbeit

Fast alle Details des Werks, vor allem aber die thematisch-motivische Substanz tatsächlich aller Hauptgedanken sind nicht nur in Cantus-firmus-Kompositionen Regers aus thematisch passenden Gesängen entwickelt bzw. abgeleitet. Ist dies für Reger eigentlich ein Normalverfahren – die große Bedeutung von evangelischen Chorälen oder auch den Melodien des katholischen Gregorianischen Chorals als vorrangige Inspirationsquelle für die thematisch-motivische Erfindung ist oft beschrieben worden –, so stellt er hier jedoch diese „Quellen“ so deutlich heraus, dass sie schließlich zur Hauptsache der Komposition werden.

Es ist dabei durchaus von Belang, dass der Terminus der „Arbeit“, so wie er schon im 18. Jahrhundert – etwa von Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach oder Leopold Mozart – in der Form des „gearbeiteten“ Stils als Spezifikum besonders für die deutsche Musik angesehen wird, für Reger noch immer das ist, was als untrügliches Kennzeichen deutscher Klassik in der absoluten Instrumentalmusik verstanden wird. Seine Voreinstellung etwa gegen die nationalen Charakteristika der Musik aus Frankreich – Farbe und Effekt, dazu gewiss auch klangliches Raffinement, also ein zutiefst sinnliches Element – oder aus Italien – gesänglich, sogar vokal er-

²Brief vom 24. 8. 1914; zitiert nach *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1982 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts Bonn 10), S. 240.

Aufführungsrecht vorbehalten.

Dem deutschen Heere!

1

Eine vaterländische Ouverture.

Max Reger, Op. 140.

Molto sostenuto. (♩ = 68)

Zwei große Flöten.
Dritte große Flöte.
(auch kleine Flöte)
Zwei Oboen.
Zwei Klarinetten in B.
Zwei Fagotte.
Ein Kontrafagott.
Drei Trompeten in C.
I. II. III.
Vier Hörner in F.
Zwei Tenorposaunen.
Eine Bassposaune.
Eine Bass tuba.
Drei Pauken in F, G, C.
Große Trommel.
Becken.
Triangel.
Violinen. I. II.
Bratschen.
Violoncelli.
Kontrabässe.

Molto sostenuto. (♩ = 68)

Copyright 1914 by H. Starck & Co. H., Berlin.

13654. 13662

Notenbeispiel 1: Max Reger, *Vaterländische Ouverture*, Partitur, S. 1

2

Ob.
Kl.
Fg.
K.Fg.
Tvp.
Hr.
T.P.
E.P.
Fl.
Vln.
Vla.
Vcl.
K.B.

18654

fundene und mithin sozusagen aus der Kehle kommende und insofern gleichsam körperliche Musik – entsprechen dabei bis ins Detail den Überzeugungen des 19. Jahrhunderts, wie sie sich schon bei Schumann, verschärft sogar noch bei Hanslick finden. Dessen Formulierung des „arbeitenden“ Geistes stimmen mit diesem deutlich national konnotierten Begriff von „Durcharbeitung“, thematisch-motivischer wie auch „durchbrochener Arbeit“ überein, die die Hauptcharakteristika des klassischen Stils von Carl Philipp Emanuel Bach und Haydn bis zu Mozart und Beethoven bezeichnen. Reger stellt sich bis in Einzelheiten des Verfahrens in diesen Traditionsbezug, und er tut das ganz bewusst. Die motivische Durcharbeitung „bis ins kleinste Zweiglein“, wie er sie etwa für sein großes Violinkonzert besonders hervorgehoben hat, in dessen Mittelsatz in der Tat kaum ein Takt sich nicht motivisch (oder eben submotivisch) an jene evangelischen Kirchenlieder bände, die hier der Erfindung zugrunde liegen, sie wurde wie von selbst in eine nationale künstlerische Tugend überhöht. Schon 1921 brachte Regers Schüler, Assistent und früher Biograph Hermann Unger das definatorische Aperçu des Kunsthistorikers Henry Thode, eines zu seiner Zeit berühmten Heidelberger Kunsthistorikers, „deutsch sei die Freude am Detail“ mit Regers Lust an der Ausgestaltung „bis ins kleinste Zweiglein“ zusammen.³

Betrachtet man auch nur die ersten beiden Partiturseiten der *Vaterländischen Ouvertüre*, so springt dieses Verfahren der „thematisch-motivischen“ Durcharbeitung ins Auge. Nukleus des thematischen Ganzen wie auch aller seiner Details ist die Melodie des *Deutschlandlieds* und zwar zunächst die erste Zeile. Hier sind es drei submotivische Zellen, die – miteinander kontrastierend, jedoch im Wortsinn „homogen“ – den Tonsatz durchdringen (siehe Notenbeispiel 1):

³Vgl. Hermann Unger, *Max Reger*, München 1921 (Zeitgenössische Komponisten 2), S. 65, mit Bezug auf Regers Orgelmusik und noch deutlicher S. 86, wo es – mit Verweis auf die erste Stelle – heißt: „So erwuchs [...] in Regers Orchesterwerken eine neue Welt, nicht die der äußerlichen Effekte [...], sondern die des ‚Mikrokosmos‘, der Betonung des Einzelnen, des Sonderindividuum, wie sie als typisches Kennzeichen allen Deutschtums in der Kunst nach dem Worte Thodes bereits gekennzeichnet worden ist“.

- (a) der Terzaufgang der ersten drei Töne (Textworte der ersten Strophe, an die man damals natürlich nur dachte: „Deutschland, Deutsch-“);
- (b) die Folge von fallender kleiner Terz samt steigender Sekunde (Textwort „a - les“) in einer „Umspielungsfigur“ und
- (c) diatonisch fallender, dabei meist sogleich sequenzierter Sekundschritt (Textworte: zweites „Deutschland“ bzw. „über“).

Nicht nur die Gedanken von innerer Konsistenz und damit auch von Qualität prägen diese Kategorie der Arbeit, näherhin des „Gearbeiteten“, „Durchgearbeiteten“, „Verarbeiteten“ und auch noch der „Bearbeitung“, sondern ebenso die Idee einer Ökonomisierung des Verfahrens. In diesem Sinne nämlich erschließt Arbeit immer neue Güter aus dem hier wie eine knappe Ressource behandelten thematischen oder motivischen Material. Dies gilt für das vorliegende Stück geradezu exemplarisch, denn das Herausschälen von Motivkernen aus den gegebenen – und nicht selbst komponierten – Themen resultiert in einem Tonsatz, der letztlich überall und restlos zum Substanziellen tendiert. Auch dies ist zumal in der deutschen Ästhetik ein hoher Wert: die „Bearbeitung“, der übrigens das deutsche Urheberrechtsgesetz seit 1901 den nämlichen Schutz gewährt wie dem Originalwerk, stellt sich so gesehen als „verantwortlicher“ Umgang mit den tradierten Gütern dar (zu denen Haydns Hymne in der Musik gewiss zählt). Die künstlerische Maxime, es nicht bei der Kenntnisnahme und Bewahrung des Überkommenen zu belassen, sondern einen durch Weiterbearbeitung erzielten – ästhetischen – Mehrwert anzustreben, findet in den oft zitierten, von Goethes Faust an den Schüler Wagner gerichteten Worten: „Was du ererbt von deinen Vätern hast / erwirb es, um es zu besitzen“ eine geradezu klassische Formulierung, die den zentralen Punkt dieses – typisch deutschen – Kunstverständnisses trifft.

3. Der Kontrapunkt: strenge Satzstruktur

Neben der thematisch-motivischen Bindung, einer Beschränkung, die als Konzentration auf das Wesentliche hier schon an sich – als Ver-

fahren – „Meisterschaft“ signalisiert, ist die eigentliche Werkidee und Pointe der *Vaterländischen Overtüre* ein im Grunde kontrapunktisches und besonders in der deutschen Musikgeschichte traditionsbehaftetes Verfahren, nämlich die quodlibetartige Verbindung aller „thematischen“ Melodien, welche als krönender Schluss des Ganzen fungiert. Im Einzelnen handelt es sich um die Kombination des Siegeschorals *Nun danket alle Gott* mit einigen der bekanntesten Gesänge, wie sie jedes *Allgemeine Deutsche Commersbuch* in seiner ersten Abteilung („Vaterlands- und Heimatlieder“) enthält:⁴ das *Lied der Deutschen* („Deutschland, Deutschland über alles“), die *Wacht am Rhein* („Es braust ein Ruf wie Donnerhall“) und das Studentenlied *Gelübde* („Ich hab mich ergeben / mit Herz und mit Hand“), das übrigens auch Brahms in seiner *Akademischen Festouvertüre* op. 80 zitierte (siehe Notenbeispiel 2).

Reger war auf das Resultat dieses eher kombinatorischen Kunststücks so stolz, dass er einigen seiner nächste Freunde ein eigens zu diesem Zwecke ausgeschriebenes und mehrfach kopiertes Blatt⁵ brieflich übersandte, um sie über diese Form der überhöhenden Themenkombination – Theodor W. Adorno bezeichnete dieses Verfahren respektlos, aber treffend als „Knalleffekt“ – zu informieren. Es scheint fast so, als hätte sich Reger diesen Einfall am liebsten patentrechtlich schützen lassen wollen, beschwört er doch Karl Straube am 21. September 1914: „Aber bitte, zeig niemand, niemand das Blatt, damit mir nicht irgend ein Kerl diese Kombination nachmacht!“⁶ (siehe Notenbeispiel 3).

Die Pointe des Einfalls, auf den Reger so besonders stolz war, liegt natürlich in der kontrapunktischen Verbindung des Siegeschorals *Nun danket alle Gott* mit dem *Deutschlandlied*. Daneben finden sich jedoch ausführliche Kommentierungen, einerseits durch Bei-

⁴Welche Auflage Reger besaß, wurde nicht ermittelt; hier liegt ein biernagelbestücktes Exemplar der 75. Auflage der Ausgabe von Erk und Gruber aus dem Jahre 1909 zugrunde, das in wechselnden häuslichen Akademiker-Bücherschränken zwei Weltkriege überdauerte.

⁵Vgl. vom Verfasser: *Max Reger – Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*, Wiesbaden 1989 (Schriftenreihe des Max Reger-Instituts Bonn 8), Quelle Nr. 62*.

⁶Brief vom 21. 9. 1914, zitiert nach *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, S. 241.



24. Das Lied der Deutschen. (I. 24.)

Nicht zu rasch. Jos. Haydn. 1797.

Musical notation for the first system of 'Das Lied der Deutschen'.

1. Deutschland, Deutschland ü = ber al = les, ü = ber al = les
wenn es heißt zu Schutz und Trutz brü = der = lich zu =

in der Welt, sam = men hält, vom der Maas bis an die Memel, von der

Gisch bis an den Belt = Deutschland, Deutschland ü = ber

al = les, ü = ber al = les in der Welt, Deutschland

Deutschland ü = ber al = les, ü = ber al = les in der Welt.

2. Deutsche Frauen, deutsche Treue, deutscher Wein und deutscher Sang fallen in der Welt behalten ihren alten schönen Klang, uns zu edler That begeistern unter ganzes Leben lang. ; Deutsche Frauen, deutsche Treue, deutscher Wein und deutscher Sang! ;

3. Einigkeit und Recht und Freiheit für das deutsche Vaterland, danach laßt uns alle streben brüderlich mit Herz und Hand! Einigkeit und Recht und Freiheit sind des Glückes Unterpfand. Blüh im Glanze deines Glückes, blühe, deutsches Vaterland!

Hoffmann von Fallersleben. 1841.

35. Die Wacht am Rhein. (I. 74.)

Mäßig und bestimmt. Karl Wilhelm. 1854.

Musical notation for the first system of 'Die Wacht am Rhein'.

1. Es bräuh' ein Ruf wie Don = ner = hall, wie Schwertge = rir und

Wo = gen = rauh': Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein! Wer

will des Stro = mes Hü = ter sein? Lieb Va = terland, magst

ru = hig sein, lieb Va = terland, magst ru = hig sein: Fest steht und

treu die Wacht, die Wacht am Rhein! Fest steht und

treu die Wacht, die Wacht am Rhein!

2. Durch Hunderttausend zukt es schnell, und aller Augen blitzen hell: Der deutsche Jüngling, fromm und stark, beschirmt die heilige Landesmark. Lieb Vaterland x.

3. Er blüht hinauf in Himmelsau, wo Feldengeister niederschauen, und schwebt mit stolzer Kampfeslust: „Du, Rhein, bleibst deutsch wie meine Brust!“

4. „Und ob mein Herz im Tode bricht, wirft du doch drum ein Weisfäher rüht. Reich wie an Wasser deine Hüte ist Deutschland ja an Feldensblut.“

5. „So lang ein Tropfen Blut noch flüht, noch eine Haarf den Degen zieht, und noch ein Arm die Büchse spannt, betriff kein Feind hier deinen Strand.“

6. Der Schwur erschallt, die Woge rinnt, die Föhnen flattern hoch im Wind: Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein! Wir alle wollen Hüter sein! Lieb Vaterland x.

Max Schneckenburger. 1840.

Lager Kommerzbuch. 3

64. Gelübde.

Singw.: Wir hatten gebauet zc. 5/196

1. Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand |: dir, Land voll Lieb und Leben, mein deutsches Vaterland! ;|

2. Mein Herz ist entglommen, die treu zugewandt, du Land der Frein und Frommen, du herrlich Gemüthsland!

3. Will halten und glauben an Gott fromm und frei; will, Vaterland, dir bleiben auf ewig fest und treu!

4. Ach Gott, thu erheben mein jung Herzensblut zum frischen, freubgen Leben, zum freien, frommen Wirt!

5. Laß Kraft mich erwerben in Herz und in Hand, zu leben und zu sterben fürs heilige Vaterland!

H. F. Maßmann. 1820.

The image shows a handwritten musical score for strings, titled "Die Generalbass 3-4 Trompeten". The score is written on ten staves. The first staff has a tempo marking "F. moder." and a dynamic marking "p". The second staff has a tempo marking "2. B-4 Tenorposaunen" and a dynamic marking "p". The third staff has a tempo marking "p". The fourth staff has a tempo marking "p". The fifth staff has a tempo marking "p". The sixth staff has a tempo marking "p". The seventh staff has a tempo marking "p". The eighth staff has a tempo marking "p". The ninth staff has a tempo marking "p". The tenth staff has a tempo marking "p". The score is annotated with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

Notenbeispiel 3: Max Reger, Autographe Partiturauszug für Karl Straube

schriften auch zu anderen Details wie z. B. diesem: „Den Choral blasen 3-4 Trompeten und 3-4 Tenorposaunen außerhalb des Orchesters aufgestellt“ oder unten, beim *Deutschlandlied*: „im Orchester“. Der Siegeschoral selbst wird als Himmelsgesang, räumlich entrückt und möglichst „von oben“ inszeniert. Hierzu merkt Reger in der gedruckten Partitur an: „Diese 3 oder 4 Trompeten in C und 3 oder 4 Tenorposaunen sollen nicht im Orchester plaziert sein, sondern an irgend einem Platz im Saal, oberhalb des Orchesters oder in einer Loge, doch so, dass diese Bläser den Dirigenten gut sehen können“.⁷ Aus einigen eher persönlich adressierten Beischriften geht Regers Stolz auf seine kontrapunktischen Einfälle hervor. Mitte der 5. Akkolade merkt Reger an: „Das ist gut, daß das paßt“ (nämlich zu „Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand“) und in der drittletzten Akkolade: „Daß das paßt, ist ein merkwürdiger Zufall“ (nämlich das vierte Lied bei Buchstabe „c“: „Es braust ein Ruf wie Donnerhall“, auch als *Die Wacht am Rhein* bekannt). Was hier übrigens so klar und übersichtlich dargestellt ist, war in seiner Genese doch sehr komplex, und so lässt Regers Rede vom „Zufall“ den kontrapunktischen Sachverhalt viel einfacher erscheinen, als er tatsächlich ist. Vergleicht man die Skizze des Orchesterstücks mit dieser exzerphtaften Reinschrift, so zeigt sich das ganze Ausmaß kompositorischen Aufwands, der zur Herstellung dieses ganzen vaterländischen „Knalleffekts“ nötig war.

Regers Berufung auf Bach, insbesondere auf dessen Chromatik, aber eben auch auf die nicht zu überbietende Kombinatorik im „strengen Satz“, also die Kunst des linear gebundenen polyphonen Satzes in höchster Vollendung, ist bekannt. Wo sie auch zur Sprache kommt, klingt sie – schon von der Wortwahl her – stets Streitbar und wie eine Herausforderung, und es ist offenbar, dass Reger seine Spezialbegabung für die Kanonkunst und die alten strengen Kontrapunkt- und Fugenkünste immer genau so verstanden hat. Schon in der Studienzeit wird diese Tendenz deutlich, und sie hat sicherlich mit der Gewissheit zu tun, dass er sich noch vor Beginn seiner Studentenzeit bei Hugo Riemann mit großem Aufwand und Fleiß vorbereitet hatte und

⁷Fritz Stein, *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger einschließlich seiner Bearbeitungen und Ausgaben (mit einer Bibliographie des Reger-Schrifttums von Josef Bachmair)*, Leipzig 1953, S. 344.

sich insofern als „wohl gerüstet“ verstand. Hierfür ist jener briefliche Bericht an den ehemaligen Weidener Musik- und Kompositionslehrer Adalbert Lindner ein besonders gutes Beispiel, in dem Reger erzählt, er habe die vornehmen Kommilitonen am Wiesbadener Konservatorium auf Passacaglien und Fugen wie zu einem Duell in Kunstsachen gefordert und dieses dann siegreich bestanden, da die zwar modischen, aber nichts von der Sache verstehenden Widersacher allesamt gekniffen hätten.⁸ Kontrapunkt und die alten kontrapunktischen Formen – das geht schon hieraus hervor – sind für Reger kerndeutsche Identifikationsmusik, und diese kulminiert historisch natürlich im Werk von Johann Sebastian Bach, Regers Schutzheiligem und „Übervater“.⁹ Seine Musik gilt nicht nur Reger, sondern galt immer, spätestens aber seit 1850 – dem Zentennarium des Bach’schen Todesjahrs und dem Jahr der Gründung der ersten deutschen Bach-Gesellschaft samt Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmal und Start der ersten wissenschaftlichen, mit dem Ziel einer restlosen Wiedergewinnung von Bachs Gesamtwerk veranstalteten Bach-Gesamtausgabe – als spezifisch deutsche Gemeinschaftsaufgabe, einschließlich der Rezeption, Wiederaufführung, Edition und „Aneignung“ des nationalen Erbes.

⁸Die bezeichnende Passage im Brief vom 19.5.1896 an Lindner lautet: „Letzthin mal saßen wir zusammen u. da wollten mich so einige Hochnäsige uzen u. meinten also so eine Passacaglia zu schreiben wäre ja gar nicht schwer; man nimmt ein Thema u. macht darüber eben Variationen! Da schlug ich den Herren vor folgendes: ‚Alle Anwesenden Herren sollten zusammenhelfen u. eine Passacaglia schreiben über ein Thema das ich ihnen sogleich aufschrieb, im ganzen nur 20 Variationen binnen 14 Tagen; könnten sie das also alle zusammen helfend, so wollte ich gerne 50 Mark zum Besten der Armen stiften.‘] Die 14 Tage waren jetzt vor 8 Tagen ungefähr vorbei; ich habe *keine* Passacaglia zu sehen bekommen – u. so ist die Gesellschaft reingeflogen“. Zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe 15), S. 267f. – Vgl. dazu auch vom Verfasser *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991, das Kapitel *Sondershausen und Wiesbaden*, S. 78-84.

⁹Zur enormen Bedeutung Bachs als Identifikationsfigur für Reger vgl. Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden u. a. 1982 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn 2), besonders das Kapitel *Tiefenpsychologische Gründe*, S. 40-56.

4. Die Chromatik: harmonisch kühner Tonsatz

Geht es um die Frage der deutschen Musik und eines ureigen deutschen Stils, so verbindet sich dies für Reger und seine Zeit mit einer stilistischen Entwicklungslinie „Bach – Beethoven – Brahms“; unter ihr verstand Reger so etwas wie als Rückgrat der Musikgeschichte überhaupt. „Bachisch‘ sein heißt: *urgermanisch, unbeugsam* sein“,¹⁰ so formulierte er in seiner persönlichen Antwort auf eine Bach-Umfrage der vielleicht deutschesten aller deutschen Musikzeitschriften aus dem Jahre 1905, und in den frühen Besprechungen neuerer Musikalien, die Reger für verschiedene Zeitschriften verfasste, kommt immer einmal wieder ein Ausfall gegen französische oder gegen englische Musik mit ihrem „diatonischen Geklingel“ vor. Was gerade unserer neueren deutschen Musik wirklich Not tue – diese Überzeugung bewahrte sich Reger Zeit seines Lebens und bis zuletzt – sei chromatisch-kühne Musik, ein „Stahlbad“ in B-A-C-H, dem Signier des Vaters aller Chromatik. Die durchchromatisierte Sprache aller Harmonik und Melodik betrachtet Reger mit Bezug auf seine Kunst und auch auf die anderer als typisch deutsch; ebenso eine Kompositionsweise, die unter der Idee der absoluten Musik eher am Kunstideal des Tonmaterials als solchem orientiert ist als an den Bedeutungsbeziehungen populärer Singkultur und den Tendenzen zum Folklorismus etwa in England, in Frankreich oder auch – ganz besonders – in Osteuropa diametral entgegengesetzt ist. Das so desavouierte Ausland sah das in der Sache übrigens gar nicht anders, wenn auch unter Umkehrung der Vorzeichen. Hierfür lässt sich etwa Edvard Grieg als Beleg anführen, der Regers Kompositionen in ihrem wirr-überladenen und von Kontrapunkt überwuchertem, eigentlich jeglicher „Harmonik“ im strengen Sinn entbehrenden Stil insgesamt als „typisch deutschen Plumpudding“ verspottete.

¹⁰Es handelte sich um die im ersten Oktoberheft 1905 der Zeitschrift *Die Musik* öffentlich ausgeschriebene Frage: „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“ Zitiert nach Hermann Wilske, *Max Reger. Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden u. a. 1995 (Schriftenreihe des Max-Regers-Instituts Bonn 11), S. 355.

Ein zweites kommt für Reger hinzu: Chromatik bedeutet ihm nicht nur Bachs „wohltemperiertes“ Dodekachordon – womit die umfassende Nutzung des ganzen halbtönigen Stufenvorrats gemeint ist –, sondern auch Wagners neue, total durchchromatisierte Harmonik. Zwar war Ernst Kurths Buch *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* noch nicht geschrieben (es erschien erst 1920), jedoch handelt es von genau dem Punkt, an dem Reger selbst seinen eigenen Stil bestimmte und wieder als in einer spezifisch deutschen Tradition stehend bewertete. Das vollständige System so zu benutzen, dass zu jedem Zeitpunkt alles möglich bleibt, und zudem eine „harmonische Melodik“ (Regers eigene Formulierung) zu etablieren, die virtuell die Vorherrschaft der syntaktischen Hauptfunktionen – wenn nicht von harmonischer Funktionalität überhaupt – bereits hinter sich gelassen hat: dies ist ihm Einlösung der aus vor allem deutschen Traditionslinien herrührenden Verfahrensweisen. Hier – in diesem speziellen Zusammenhang – bekommt die zum Prinzip erhobene Chromatisierung jedoch auch aus ganz anderer Perspektive etwas spezifisch Deutsches: Regers Harmonik bildet in dieser Beziehung, pointiert gesagt, das verbindende Glied zwischen Bach und Schönberg, so wie ja auch Thomas Mann die Idee des chromatischen Totals mit Dürers „magischen“ Zahlenquadraten verbunden hat: Der idealtypisch für einen deutschen Tonsetzer erdichtete Adrian Leverkühn erfindet fiktional Schönbergs Verfahren der Komposition mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen, ein Verfahren, mit dem sein realer Erfinder die „Vorherrschaft deutscher Musik“ für zumindest ein weiteres Jahrhundert gesichert zu haben glaubte.

5. Der Inhalt: poetische Idee und Weltanschauung

Bei der Frage nach dem Inhalt, einerlei ob man ihn als weltanschaulichen Ideengehalt, „Wesenssinn“ oder als poetische Idee auffasst, muss es unweigerlich zu einer Bewertung des „deutschen Wesens“ dieser Musik kommen, dieses nämlich ist das eigentliche Thema des Werks, nicht in seiner aktuellen Pragmatik, sondern auch ästhetisch und sogar musikalisch. Der eingangs zitierte Rezensent äußerte sich hierzu in

heute befremdlicher Klarheit, vor allem, was das im 19. Jahrhundert ausgebildete Bewusstsein einer deutschen Hegemonie in der Musik betrifft, die sich dann als Gewissheit des spezifisch deutschen Vorrangs in der Entwicklung der modernen Musik im 20. Jahrhunderts bis in die 1930er-Jahre erhielt – wohlgermerkt, nachdem man die gesamte atonale Musik etwa Schönbergs und seines Kreises bereits „ausgemerzt“ wusste. „Die Komposition erzählt in edlem Tone von Deutschlands Erwachen“ – so hieß es 1915 – „von Deutschlands Größe, von der Trauer über soviel Verkennen und Bosheit, von Deutschlands Sieg“ – dem voreilig angenommenen freilich, so muss man hinzufügen, an dem jedoch im ersten Jahr des Krieges kein Deutscher zweifelte, ebensowenig wie an der ästhetischen Überlegenheit deutscher Tonkunst überhaupt. „Grobe Effekte“ – so fuhr der Rezensent fort, und er dachte hier natürlich an frühere Exempla nationaler Siegesmusiken wie der von Beethoven oder Tschaikowsky über Napoleon, wo die Signale ebenso real klingen wie der Donner der Geschütze – „wie sie Schlachtenschilderungen und dergl. mit sich brächten, sind der Schöpfung Regers fern. Auch das Verbinden und das Zusammenschweißen mehrerer und aller obengenannten Themen hat nichts Sensationelles, Gesuchtes und rein äußerlich Prunkhaftes an sich; unter der Meisterhand des Kontrapunktikers ergibt sich alles in Natürlichkeit, Ungezwungenheit, ja als Notwendigkeit“.¹¹

Gleichzeitig mit der kleinen Partitur erschien, damaliger Erwartung entsprechend, ein für das breitere Konzertpublikum verfasster „Konzertführer“ mit einer ausführlichen und auf jedes kleine Detail der Komposition eingehenden Würdigung des Werks.¹² Man nannte diese Form sozusagen zwischen poetischer Paraphrase und musikalischer Inhaltsschilderung angesiedelter popularisierender Werkbetrachtung „Analyse“, auch wenn sie weniger auf die musikalischen Details, innere kompositorische Maßnahmen oder Verfahrensweisen abzielte als – in hermeneutischer Orientierung – vor allem darauf, was die Musik dem Hörer zu sagen habe. Im vorliegenden Fall konnte sich dieser Text einer besonderen Authentizität erfreuen, stammte er

¹¹Dubitzky, [Rezension] (wie Anm. 1).

¹²Hermann Poppen, *Max Reger op. 140, Eine vaterländische Ouvertüre für großes Orchester. Dem deutschen Heere!*, Berlin/Leipzig 1915.

doch von einem Autor aus Regers allernächstem Umkreis, nämlich aus der Feder von Regers Schüler Hermann Meinrad Poppen.¹³

Hier wird der musikalische Verlauf wie die Entwicklung eines Gedankengangs beschrieben, von der Themenaufstellung und ihrer motivischen Genese über die Intensivierung in einer ersten Steigerungspartie mit motivischen Anspielungen auf das Studentenlied „Ich hab mich ergeben / mit Herz und mit Hand“, das die emphatisch aufsteigende große Sexte über die kleine Septime bis zur Oktav in „Hall und Widerhall“ aussingt, die auch schon das *Deutschlandlied* – in freilich verborgenerer Form – motivisch enthalten hatte, bis hin zu einer lyrischen Partie, die formal als Seitensatz fungiert. Hier wird – zunächst aufsteigend, dann aber auch „von oben“ ein neues Motiv eingeführt, welches offenbar nicht aus den Melodien der Themenlieder abgeleitet wurde, jedoch ebenso sanglich und vor allem einprägsam erscheint wie diese; Poppen nennt es ein „Friedensmotiv“ bzw. – in bedeutsamer Präzisierung – das „Motiv des inneren Friedens“. In der weiteren Beschreibung und Inhaltsdeutung gewinnt dieses Motiv eine immer stärkere Bedeutung, steht es doch für ein subjektives Moment, ein individuell erwähltes Ideal oder, wie die Zeit es nannte, für ein Zeichen persönlicher Weltanschauung. Anders als die bekannten vaterländischen Gesänge, deren Vorbereitung bis zum „Einsatz“ Poppen nachvollziehend beschreibt – indem er etwa auch auf nicht thematische und insofern „unspezifische“ Überleitungen und Steigerungen eingeht, die, sogar unter Verwendung von Anklängen an Feldsignale, der motivierenden Vorbereitung des Schlachtgesangs „Es braust ein Ruf wie Donnerhall“ dienen, – steht das genannte Seitensatz-Motiv für ein Abstandnehmen, das schon zuvor, im ersten Einleitungsteil,

¹³In ihrem Erinnerungsbuch *Mein Leben mit und für Max Reger* – es erschien 1930 in Leipzig – hat Regers Witwe Elsa von dem freundschaftlichen, sogar innigen Verhältnis zu Poppen und seiner Familie berichtet; Reger übernahm die Patenschaft von Poppens erstem Sohn und Poppen wurde Nachfolger von Fritz Stein als Universitätsmusikdirektor in Jena. Dort entstand auch der – ebenfalls typisch deutsche – Plan eines Jenaer „Musterorchesters“ mit Poppen als Dirigent, jedoch unter Regers „Oberleitung“, wie die Witwe Elsa formulierte (als ob Leitung nicht genügt hätte). Nach dem Krieg ging Hermann Poppen 1918 als Kirchenmusikdirektor nach Karlsruhe (vgl. Elsa Reger, *Mein Leben*, S. 172), kehrte aber später wieder nach Heidelberg zurück.

angelegt war: „Ruhig in Frieden hatte die Einleitung geträumt und von ihren Liedern gelebt, ohne rechten Ernst mit ihnen zu machen. Jetzt aber gilt's!“¹⁴ – so formulierte es Poppen dort. Als entscheidende Stelle aber vor dem Kulminationspunkt der kontrapunktischen Überhöhung hebt Poppen ein retardierendes Moment hervor, aus dem ebenfalls das deutsche Wesen der Musik zu sprechen scheint: „Die Wogen glätten sich“, die „Erregung ebbt ab“ und es erklingt das „zweite Thema“, der „Sang de[s] sich sehnenen und hoffenden, des dichtenen und träumenden Gemütes, das Thema des ‚idealen Sinns‘“.¹⁵

Auch das ist deutsch: nicht nur das Dichten und Denken, sondern auch das Gemüt mitsamt jener spezifisch deutschen „Gemütlichkeit“, der das bekannte Prosit gilt, der Traum, auch das deutsche Lied, die deutsche Romantik, jene blaue Blume, deren Verbreitungsgebiet Deutschland immer für sich selbst reklamierte als die Felder des „echten Gefühls“, der „Tiefe“ oder „Gefühlstiefe“ bzw. des „tief Gefühlten“. Es wäre einer eigenen Untersuchung wert, der Frage einmal nachzugehen, welche beherrschende Rolle die Träume der Kunstprogramme (und nicht nur die der Künste) in der deutschen Vergangenheit spielten – sozusagen seit der Mystik Meister Eckharts bis zur Romantik der Eichendorff und Novalis. Ganz im Gegensatz hierzu stehen Goyas Caprichos: Der Traum der Vernunft lässt Monstren entstehen, und so kam es ja dann auch in Wirklichkeit.

6. Das Vorbild: Stil und nationale Identifikation

Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen nationaler und politischer Musik. Steht diese im Dienste einer unmittelbaren, konkreten Zwecksetzung, so bildet jene eher ein Identifikationsangebot und wirkt insofern gemeinschaftsfördernd oder sogar -bildend. Regers *Vaterländische Ouvertüre* erfüllt eigentlich beide Bedingungen, denn politisch ist der Anlass, die Genese, besonders die Widmung, sind aber auch die konkreten musikalischen Situationen und Gegebenheiten, an die sich ihre späteren und auch die viel späteren Aufführungen

¹⁴Poppen, *Max Reger op. 140*, S. 6.

¹⁵Ebd., S. 8.

binden. National aber ist sie als symphonisches Werk in der Tradition deutscher Staatsmusiken für Feste und Feiern großen Stils. Beides – diesen Charakter und auch diese Pragmatik – teilt sie mit ihrem unmittelbaren Vorbild und Modell: der *Akademischen Festouvertüre* op. 80 von Johannes Brahms. Auch für dieses Werk gab es eine konkrete Veranlassung, die freilich zu persönlich war, als dass sie politisch genannt werden könnte, handelte es sich doch um den Doktorgrad honoris causa, für den sich Brahms bei der Universität Breslau zu bedanken hatte. Die Minimalbedingungen nationaler Musik allerdings erscheinen insofern erfüllt, als – dort eben für gehobene akademische Kreise – auch hier deutsche Identifikationsmusik entstand, nämlich symphonische Musik für akademische Feste und Feiern großen Stils wie z. B. Universitätsjubiläen, Feierliche Immatrikulationen, Rektorsratsübergaben, Stiftungstage studentischer Verbindungen oder eben Staatsakte der Universität wie besonders wichtige Ehrenpromotionen.¹⁶ Möglicherweise war es also ganz passend, dass auch Reger sich für eine solche, und zwar zum Dr. med. h. c., mit einer Festkomposition bedankte, die eher als staatstragend denn als progressiv oder künstlerisch ambitioniert bezeichnet werden muss; es handelt sich hier um jenen *Römischen Triumphgesang* von Hermann Lingg (mit dem Textbeginn „Jo Triumphhe! Heil dir, Caesar, Heil!“) für Männerchor und Orchester op. 126, den Reger 1913 „Einer hohen Medizinischen Fakultät der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin in Dankbarkeit und Verehrung“ zugeeignet hatte.

Regers Bewunderung und seine Verehrung für Johannes Brahms, für den jungen Reger „der einzige, von dem man in unsrer Zeit [. . .] etwas lernen kann“¹⁷, sind bekannt. Jedoch auch die angedeutete Nähe der akademischen Festmusiken beider Komponisten zueinander betrifft eine Facette des „deutschen Wesens“ in Regers Persönlichkeit und seiner nationalen, gelegentlich auch zum Nationalismus tendie-

¹⁶Zu den weltanschaulichen und auch politischen Implikationen der Brahms'schen Akademischen Festouvertüre vgl. auch die gerade erschienene Studie von Albrecht Riethmüller, *Wagner, Brahms und die Akademische Fest-Ouverture*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61, Nr. 2 (2004), im Druck.

¹⁷Brief an Lindner vom 21.4.1893; zitiert nach: *Der junge Reger* (wie Anm. 8), S. 145.

renden Welt- und Kunstanschauung. Es ist unter diesem Aspekt bezeichnend, dass Reger auch für seine Parteinahme für Brahms (und das hieß implizit zu jener Zeit: gegen Wagner) die Assoziation des „Germanischen“ für angebracht hielt. Anfang Februar 1912 schreibt er an den zeitgemäß nicht minder patriotisch gesinnten – aber wer wäre das in der deutschen Vorkriegseuphorie nicht gewesen? – Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, der ja Brahms noch persönlich gekannt hatte und sich immer wieder gern der Uraufführung so wichtiger Werke wie der Vierten Symphonie unter Hans von Bülow in Meiningen erinnerte, zu der entscheidenden Bedeutung einer spezifisch deutschen Interpretationstradition, die eben nur dem reinen Kunstwerk ideal absoluter Musik gilt und nur mit gleichsam priesterlicher Gesinnung bloßen Nachschaffens im Dienste des Kunstwerks zustande gebracht werden kann, die auf alle Effekte (nach Wagners bekanntem Aperçu: „Wirkungen ohne Ursache“) gänzlich verzichtet:

Auch sind Brahms' Haydn-Variationen viel zu keusch, echt germanisch tief und abgeklärt, als daß da ein blindwütiges Drauflosgehen ‚à la russe‘ angebracht wäre. Solch unendlich feine Federzeichnungen, wie Brahms' Variationen gegenüber dem modernen glitzernden und schillernden Orchesterkolorit sind, kann man nicht à la Makart behandeln, sondern hier heißt es die Linie zuerst klarlegen. [...] Grell und wüste drauflosgehend kann jeder Taktschläger sein Orchester musizieren lassen; das ist *à la Meyerbeer!* **Meine** Art ist das nicht! Zuerst muß der musikalische Gehalt klar gelegt werden[,] immer die Grenzen des schönen Klanges als Richtpunkt vor Augen! Und gar unsere Klassiker und Brahms auf diese marktschreierische Art der Verblüffung, womit man echt, echt musikalische Menschen nur beleidigt – nein, diese Art von Dirigieren und Pose werde ich nie lernen.¹⁸

Ein letztes noch zu der Frage, auf wen sich Reger berief und ob es sinnvoll oder überhaupt möglich erscheint, aus seiner musikgeschichtlichen Orientierung als solcher einen chauvinistisch verengten Nationalismus abzuleiten. Gewiss, für Reger ist die musikgeschichtliche Identifikation nicht anders denn als nationale denkbar. Auch das hat-

¹⁸Brief vom 2.2.1912 an Herzog Georg, zitiert nach: Hedwig und E. H. Müller von Asow (Hrsg.), *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, Weimar 1949, S. 119f.

te Rezeptionsfolgen, am deutlichsten bei solchen Berichten seines – ebenfalls vor allem deutsch gesinnten – Umkreises, die zum Zwecke eines ganz bestimmten Regerbildes besonders in den Jahren der unmittelbar bevorstehenden deutschen Diktatur gezeichnet wurden. Zu diesem Bild gehörte natürlich auch die antisemitische Tendenz ebenso wie die gegen jede Form internationalistisch gesinnter Weltoffenheit eingestellte. Hierzu gibt es eine Kolportage von dem Reger-Schüler Hermann Unger, der für ein im Auftrag der Max Reger-Gesellschaft erstelltes *Max-Reger-Brevier* 1923 zu Protokoll gab, Reger sei ein entschiedener Gegner des „Internationalismus“ gewesen und habe dies immer besonders gegen Mahler und Schönberg vorgebracht. Unger habe in genau dieser Konsequenz Reger mit der These zitiert, Franz Liszt habe „an der vollen Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten der Umstand“ gehindert, „dass er künstlerisch international empfand“.¹⁹ Wenn man hiergegen die tiefe Liszt-Verehrung Regers bedenkt, die er wohl aus einem gleichsam sezessionistischen Oppositionsbedürfnis gegen den Riemann'schen Akademismus vor allem in den Wiesbadener Jahren immer wieder geäußert hatte, möchte man an der Authentizität gerade dieses Zeugnisses zweifeln, und dieser Zweifel wird zur Gewissheit, wenn man an die Entschiedenheit erinnert, mit der sich Reger – sogar als Publizist – für die Kunst ausgerechnet Felix Mendelssohn Bartholdys ausgesprochen und eingesetzt hat.²⁰

7. Die Rezeption: Ende nach zwei Untergängen

Auch für diesen abschließenden Aspekt ist nochmals auf die eingangs zitierte Rezension zurückzukommen: „Gelegenheitswerke erweisen sich meist in späteren Zeiten als – ungelegen; Regers ‚Vaterländische Ouvertüre‘ wird die Kriegszeit überdauern; sie ist auf

¹⁹*Max-Reger-Brevier*, im Auftrag der Max-Reger-Gesellschaft hrsg. von Adolf Spemann, Stuttgart 1923, S. 34.

²⁰Vgl. z. B. Max Reger, *Felix Mendelssohn Bartholdy's ‚Lieder ohne Worte‘ – Zum 100. Geburtstag am 5. Februar 1909*, in: *Leipziger illustrierte Zeitung*, 28.1.1909, Neudruck in Wilske, *Max Reger* (wie Anm. 10), S. 366f.

inneren Ruf entstanden“.²¹ Dies wurde 1915 gesagt, aber es kam – wie man weiß – alles ganz anders. Die Rezeption der Musik Regers setzt 1916, gleich nach Regers Tod, besonders heftig ein, und dies in bezeichnender Gegenposition gegen die „auflösenden“ Tendenzen einer „internationalistischen“ Moderne, die auch dort, wo sie die ästhetischen Grundüberzeugungen des 19. Jahrhunderts ganz ungebrochen übernahm, doch als aggressive Destruktion alles dessen, was heilig in der Kunst, empfunden und insofern als nihilistisch-umstürzlerische „Entkunstung“ zunächst gebrandmarkt und wenig später ausgemerzt wurde.

Mit Blick auf die nämliche Zeit hat Regers Intimus Karl Straube die Großtaten seines Komponistenfreundes und vor allem dessen Schaffensschübe und seine Arbeitsexzesse nach Regers Tod, aber noch vor dem Ende des Krieges mit – wie er meinte – „vergleichbaren“ militärischen Großtaten parallelisiert, vielleicht sogar im Sinne eines „Weltkrieges deutschen Geistes“ sub specie einer „unmittelbaren Energieäußerung einer außerordentlichen Begabung“. Im Kriegsjahr 1917 schrieb Straube an einen ehemaligen Schüler²² – und diese Briefstelle gibt den Zeitgeist wie in einer Momentaufnahme sehr viel treffender wieder als ausführliche Umschreibungen: „Bei mir war es in friedlichen Zeiten das Schaffen Max Regers, Sie selber erleben die Genialität der strategischen Leistung eines der deutschen Generäle“ – die Rede ist von General Erich von Falkenhayn im Feldzug der 9. Armee 1916-1917 gegen Rumänien und Russland. „Im Grunde“ – so fährt Straube fort,

²¹Dubitzky, [Rezension] (wie Anm. 1).

²²Es handelt sich hier um Erwin Zillinger aus Dresden, Jahrgang 1893, der 1913-1916 bei Straube studiert hatte. Als Kriegsteilnehmer von Anfang an und bis zum Ende wurde er 1919 Domorganist in Schleswig, 1930 Landeskirchenmusikdirektor für Schleswig-Holstein und krönte seine Laufbahn 1939 mit der Berufung auf die Stelle des Lübecker Domorganisten. Unter seinen Chorwerken a cappella wurde eine *Deutsche Messe* für Soli, drei Chöre und Orchester bekannter sowie das ebenfalls oratorisch besetzte Chorwerk *Mensch und Schicksal* (vgl. Hans Joachim Moser, *Musik-Lexikon*, 2. völlig umgearbeitete Auflage, Berlin 1943, S. 1071f.).

ist es genau dasselbe, nämlich Äußerungen einer menschlichen Natur zu einem Punkte hin, – äußerste Konzentration des Geistes, die durch die Kraft der Persönlichkeit eine völlige Veränderung der Umwelt herbeiführt. Mit jedem Schritt vorwärts bei unseren Armeen tritt eine Veränderung der gesamten Weltlage ein, jedes neugeschaffene große Kunstwerk gibt ein verändertes Bild der Weltauffassung. – Zum Schluß behält der alte Goethe immer wieder recht: ‚Höchstes Glück – Persönlichkeit‘.²³

Dies freilich ist bezeichnend für ein höchst zweifelhaftes Bild für „Größe“, das zwar – leider – deutsch sein mag, im Falle Regers aber gewiss nicht zutrifft und insofern zumindest als Missverständnis gewertet werden muss, gerade weil es freilich nachhaltige Rezeptionsfolgen zeitigte. Eine Bearbeitung der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 für Militärmusik aus der Feder eines ungewissen Hermann Schmid erschien in Partitur und Stimmen bei Simrock, sozusagen als Paradebeispiel eines verlegerischen Flops, nämlich 1919. Da war der Bedarf an derartiger Musik – gemeint ist die, welche eigentlich nur in Uniform zu spielen ist –, auf dem Nullpunkt. Wenig später freilich kam es dann doch zur Verwertung. In den zwölf Jahren des so genannten Drittes Reiches wurde Regers *Vaterländische Ouvertüre* so oft gespielt – in der Originalversion, in der genannten militärischen Fassung, jedoch auch für ein und zwei Klaviere (mit Ferntrompeten, falls verfügbar), dass das Werk nach 1945 überhaupt nicht mehr erklingen konnte, da es als nicht mehr tragbar empfunden wurde. Es verschwand sogar aus den Archiven. So ist es heute völlig unbekannt: vergessen nämlich und insofern eigentlich ein komplizierter Fall für das, was man in den 1950er-Jahren „Wiedergutmachung“ nannte. Für das Leipziger Symposium gelang es immerhin, im Frankfurter Rundfunkarchiv eine Kopie einer Aufführung mit dem Orchester des Deutschlandsenders Berlin unter Alois Melichar ausfindig zu machen, die am 19. September 1939 in der Berliner Singakademie aufgenommen worden war.²⁴

²³Wilibald Gurlitt/H. O. Hudemann (Hrsg.), *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, Stuttgart 1952, S. 31.

²⁴Herzlich bedanke ich mich bei Herrn Kollegen Clemens Goldberg, der mir eine Kopie zugänglich machen konnte und damit auch den Teilnehmern des Symposiums einen Klangeindruck dieses vergessenen Werkes ermöglichte.

Die Rezeption von Regers *Vaterländischer Ouvertüre* endete nach zwei nationalen Untergängen. Selbst der nachdrückliche Versuch, eine Wiederaufführung mit einem hervorragenden Jugendorchester zu wagen, schien Martin Stephani – einem Reger-Dirigenten par excellence – als nicht riskierbar. Es ging damals – um 1975 – um das Landesjugendorchester Nordrhein-Westfalen und um eine Schallplattenaufnahme in Kombination mit den beiden von Reger zustande gebrachten Sätzen aus dem unvollendeten *Lateinischen Requiem* – also der im Oktober und November 1914 fast fertig gewordenen ersten beiden Sätze *Requiem aeternam* und *Dies irae* –, ein Werk, das Regers engster Familien- und Freundeskreis – also seine Frau und vor allem Freund Straube – aus Sorge um Regers psychische Befindlichkeit ihn nicht hatte weiterschreiben lassen. Regers anderer Intimus, Fritz Stein, brachte übrigens im Rahmen eines Berliner Regerfestes vom Mai 1938 – inzwischen als Leiter und Nachfolger von Georg Schünemann an der dortigen Musikhochschule – eben diese Teile von Regers (nun nicht mehr lateinischem) *Requiem* zur ersten Aufführung, und zwar – gemäß den inzwischen verschärften Üblichkeiten jener anfangs thematisierten „Deutscher-sprich-deutsch-Haltung“ mit einem deutschen Text (übrigens aus der Feder von Hellmuth von Hase, dem neben seinen Brüdern langjährigen Leiter des Reger-Verlags Breitkopf & Härtel) und unter dem Titel *Totenfeier* – so hieß das damals.

Diese letzte Abschweifung ist keine. Das gewählte Musterbeispiel für Nationalismus in der Musik des 20. Jahrhunderts weist nämlich einen ebenso direkten wie unerwarteten Bezug auf genau dieses lateinische Requiem auf, an versteckter Stelle zwar und in der schaffensbiographischen Spannung der beiden fast gleichzeitig entstandenen Werke geradezu kryptisch – sollte die *Vaterländische Ouvertüre* doch das von Reger als nicht minder dringlich empfundene *Lateinische Requiem* gleichsam kompensieren –, jedoch anhand des überlieferten Skizzenmaterials einwandfrei zu rekonstruieren.²⁵ Auch eine Widmungsformulierung seiner einzigen Totenmesse hatte Reger, nach

²⁵Vgl. dazu vom Verfasser: ‚Das Werk will nur Musik sein‘ – Zitate in *Max Regers Kompositionen*, in: *Reger-Studien II. Neue Aspekte der Regerforschung*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden 1986 (Schriftenreihe des Max-Reger-

dem Zeugnis Fritz Steins, Anfang 1915 schon formuliert; sie lautete: „Dem Andenken der im Kriege 1914/15 gefallenen deutschen Helden“.

Instituts Bonn 5), S. 73-104, zu op. 140 bes. S. 96-104 (mit einigen Abbildungen aus den Skizzen und Entwürfen).