

THOMAS SEEDORF (Karlsruhe/Deutschland)

Max Reger und die deutsche Liedtradition

Das klavierbegleitete solistische Kunstlied ist eine Musikgattung, die im deutschsprachigen Raum eine spezifische Ausprägung erfahren hat.¹ Als eindeutig auf seine Herkunft verweisendes Lehnwort ist der Ausdruck ‚Lied‘, der diesen Gattungstypus bezeichnet, auch in anderen europäischen Sprachen als *le lied* (französisch), *il lied* (italienisch) oder *the lied* (englisch) heimisch geworden. Die prägende Kraft des Terminus zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er, zumindest im deutschsprachigen Schrifttum, als Oberbegriff für ganz unterschiedliche nationalsprachliche Ausprägungen vertonter Lyrik bzw. ‚musikalischer Lyrik‘² verwendet wird und die italienische *canzona* ebenso einschließt wie die französische *mélodie* oder *romance* und den englischen *song*.³

Viele Komponisten blieben zeitlebens allein dem deutschen Lied verbunden, andere bewegten sich in mehreren Liedtraditionen, unter ihnen Franz Schubert, der in der traditionellen Liedhistoriografie ausschließlich als Begründer des deutschen romantischen Kunstlieds figuriert, aber auch Gesänge in italienischer Sprache und mit deutlichen Anleihen an den italienischen Opernstil komponierte.⁴ Ein wahrer Kosmopolit – auch als Liedkomponist – war Franz Liszt, der Lieder in sechs Sprachen schuf – vorwiegend Deutsch, Französisch, Italienisch, aber auch Ungarisch, Englisch sowie Russisch sind

¹Zur Komplexität des „Lied“-Begriffs vgl. Peter Jost, Art. „Lied“, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1259–1328.

²Zu dieser von Hermann Danuser zur Diskussion gestellten Alternative zum traditionellen Lied-Begriff vgl. *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), hrsg. von dems., Laaber 2004, S. 11 ff. (Einleitung). Zur Kritik an diesem Alternativbegriff vgl. u. a. Jörg Krämer, „Lied‘ oder ‚Musikalische Lyrik‘? Ein problematischer Versuch, eine Gattung neu zu konzipieren“, in: *Musik & Ästhetik* 10 (2006), H. 39, S. 81–88.

³Das gilt für Konzertführer ebenso wie für gattungsgeschichtliche Handbücher. Vgl. Axel Bauni, *Reclams Liedführer*, 6., völlig neu bearbeitete Aufl., Stuttgart 2008; Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Liedes*, Laaber 2007.

⁴Zu Schuberts Affinität zur italienischen Vokalmusik vgl. Thomas Seedorf, „Deutsche Lyrik und italienische Oper – Goethes *Willkommen und Abschied* in Schuberts Vertonung“, in: *Schubert-Jahrbuch 2000–2002. Bericht über das Schubert-Symposium Düsseldorf 2002: ‚Franz Schubert – Goethe-Vertonungen und ihre Rezeption‘*, hrsg. von Dietrich Berke und Christiane Schumann, Duisburg 2004, S. 15–34.

vertreten⁵ – und dabei Eigenheiten verschiedener nationaler Liedtraditionen aufgriff.⁶ Andere Beispiele für eine solche mit einer stilistischen Pluralität einhergehende Mehrsprachigkeit bieten die Liedœuvres von Edvard Grieg,⁷ Pauline Viardot-Garcia⁸ oder Christian Sinding.⁹

Die Liedtradition, die im Titel dieses Beitrags als ‚deutsche‘ apostrophiert wird, ist eigentlich eine ‚deutsch-österreichische‘. Franz Schubert und Hugo Wolf gelten als Eckpfeiler einer historischen Entwicklung, innerhalb derer das Lied als Gattung eine außergewöhnliche Nobilitierung und Verbreitung erfahren hat. Für diese Entwicklung stehen neben den Namen der schon genannten Komponisten auch jene von Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy oder Johannes Brahms. Sie alle und viele mehr repräsentieren ein Phänomen, das Thomas Mann als „glorreiche Kultur des deutschen Kunstliedes“ charakterisierte.¹⁰

Max Reger wurde schon als junger Musiker mit der deutschen Liedkultur vertraut, die für ihn als Liedkomponisten zeitlebens die einzige von Bedeu-

⁵Vgl. Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 582.

⁶Vgl. Rita Charmin Mueller, „The lieder of Liszt“, in: *The Cambridge companion to the lied*, hrsg. von James Parsons, Cambridge u. a. 2004, S. 168–184, 351–354; Jürgen Thym, „Cosmopolitan infusions: Liszt and the lied“, in: *Flores musicais: A festschrift in honor of Fernando Laires upon his 80th birthday (Journal of the American Liszt Society 54–56 [2003–2005])*, S. 156–170.

⁷Vgl. Hella Brock, „Nationale und internationale Komponenten des Liedschaffens von Edvard Grieg im Spiegel von Selbstzeugnissen des Komponisten“, in: *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900. Referate der 8. Internationalen Musikwissenschaftlichen Tagung ‚Musica Baltica – Interregionale Musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum‘* (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 10), hrsg. von Ekkehard Ochs, Frankfurt am Main 2002, S. 251–261.

⁸Vgl. Beatrix Borchard, *Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens* (Europäische Komponistinnen 9), Köln/Weimar/Wien 2016.

⁹Vgl. Matthias Wiegandt, „Im Nachklang des *Frühlingsrauschens*. Christian Sinding und die deutschsprachige Lyrik seiner Zeit“, in: *Lied und Lyrik um 1900* (Klassische Moderne 16), hrsg. von Dieter Martin und Thomas Seedorf, Würzburg 2010, S. 165–183.

¹⁰Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutsche Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main 1967, S. 110; vgl. Hans Rudolf Vaget, „Die glorreiche Kultur des deutschen Kunstliedes“, in: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2012, S. 48 ff., vor allem S. 59 f.

tung für sein eigenes Schaffen blieb.¹¹ Prägend waren für Reger u. a. Erfahrungen im Haus seines Lehrers Hugo Riemann in Sondershausen, dessen Gattin Elisabeth als begabte Amateurin im privaten Rahmen regelmäßig Kunstlieder vortrug, wie es im bürgerlichen Musikleben dieser Zeit üblich war. In seiner Studienzeit in Wiesbaden hatte Reger die Möglichkeit, sich als Klavierbegleiter ein großes Liedrepertoire anzueignen und die Tradition des deutschen Kunstlieds auch in eigener Musizierpraxis kennenzulernen.¹² Spuren dieser Auseinandersetzung mit der Tradition finden sich in Regers ersten eigenen Liedern zuhauf, etwa in der dezidiert melodischen Gestaltung und weitgehenden Eigenständigkeit der Singstimme und im zwar vielfach ausdifferenzierten, aber stets hinter den Gesang zurücktretenden Klavierpart.¹³

Mit der Veröffentlichung der *Fünf Lieder für hohe Singstimme und Klavier* op. 12 im Jahr 1893 vollzog Reger einen wichtigen Schritt in seiner Entwicklung als Liedkomponist. Die Sammlung „basiert erstmals überwiegend auf zeitgenössischen Texten“¹⁴ und markiert damit die Hinwendung zur Lyrik der Jahrhundertwende, die zur literarischen Hauptquelle für Regers weitere Lieder werden sollte. Im Widerspruch zu dieser Öffnung in Richtung der künstlerischen Moderne seiner Zeit scheint die Dedikation des Opus 12 an jenen Komponisten zu stehen, der traditionell als Ausgangspunkt der modernen Liedgeschichte verstanden wird: „Den Manen Franz Schuberts gewidmet“. Die häufig verwendete Formel „Den Manen ...“ nimmt Bezug auf die in der römischen Antike geläufige Bezeichnung für die „abgeschiedenen Seelen der Verstorbenen“, wie es in *Meyers Konversations-Lexikon*

¹¹Vgl. Thomas Seedorf „Max Reger und die deutsche Liedkultur der Jahrhundertwende“, in: *Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied. Tagungsbericht Karlsruhe 2015* (Schriftenreihe des Max-Regger-Instituts Karlsruhe 24), hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2016, S. 13–28.

¹²Zu den Liedern, die Reger in dieser Zeit kennenlernte, vgl. *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 2. Programme der Konzerte Regers*, hrsg. von Ingeborg Schreiber, Bonn 1981 (Veröffentlichungen des Max-Regger-Instituts 7/2).

¹³Vgl. Alexander Becker, „Zu Regers frühen Liedern“, in: *Max Reger und das Lied* (wie Anm. 11), S. 83–96.

¹⁴*Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, hrsg. von Susanne Popp, München 2011, S. 45.

von 1888 heißt.¹⁵ Bekannt war die Wendung schon im 18. Jahrhundert,¹⁶ gebräuchlich wurde sie aber erst im 19. Jahrhundert. Vor allem in dessen zweiter Hälfte galt sie als „ein bildungsbürgerlich besonders geschätztes Synonym“ für ähnliche Formulierungen wie „Im Andenken“ oder „In memoriam“.¹⁷ Ursprünglich wurde die Widmung „im eigentlichen Wortsinn“ als eine „Opfergabe“ verstanden, als „ein nur indirekt an den Adressaten gerichtete[r] Beitrag zu seinem Seelenheil.“¹⁸ Bei der Übertragung in die bereits weitgehend säkularisierte Welt des 19. Jahrhunderts verblich diese „einstmals religiöse Konnotation“: „Die Totengeister blieben nun in ihrer Funktion als eigentliche Adressaten unbeachtet, ideell galt der Text weiterhin als normale Dedikation, die an die Person des Verstorbenen gerichtet war.“¹⁹

In den meisten Fällen waren die Personen, deren Manen in einer Widmung aufgerufen wurden, erst kürzlich gestorben. So widmete Reger das letzte seiner 1898 entstandenen *Sechs Stücke* für Klavier op. 24 „Den Manen J. Brahms“ – als Hommage auf den großen Komponisten, dessen Tod ein Jahr zuvor Anlass der Dedikation war.²⁰ Anders verhält es sich mit den beiden Zueignungen, die Reger an die Adresse großer Komponisten der Vergangenheit richtete. Indem er die 1894/95 komponierte Suite in e-Moll für Orgel op. 16 „Den Manen Joh. Seb. Bachs“ widmete, verwies Reger in doppelter Hinsicht auf den Thomaskantor: Bach ist einerseits der zentrale Referenzkomponist dieses Werks, das in der Verwendung barocker Formen und Techniken (Fuge, Passacaglia, Triosatz usw.) Bach'sche Modelle aufgreift und aktualisiert, andererseits figuriert er als Ahnherr einer

¹⁵Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens. Vierte, gänzlich umgearbeitete Auflage, Bd. 11, Leipzig 1888, S. 184.

¹⁶Ein frühes Beispiel aus dem Bereich der Musik ist Carl Cannabichs *Mozarts Gedächtnisfeier. Seinen Manen gewidmet* (München 1797).

¹⁷Andrea Hammes, *Brahms gewidmet. Ein Beitrag zu Systematik und Funktion der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Abhandlungen zur Musikgeschichte 28), Göttingen 2015, S. 376.

¹⁸Ebd.

¹⁹Ebd.

²⁰Im selben Jahr widmete Carl Reinecke seine 3. Cellosonate op. 238 ebenfalls „Den Manen Johannes Brahms“; vgl. ebd., S. 407. In diesen Kontext gehört auch ein weiteres Werk Regers: *Resignation*, das fünfte der 1899 erschienenen *Sieben Fantasiestücke* für Klavier op. 26, trägt den Untertitel „(3. April 1897 – J. Brahms †)“. Der Brahms-Bezug wird durch das Zitat des Hauptthemas aus dem zweiten Satz der 4. Sinfonie am Ende des Stücks unterstrichen.

Musiktradition, zu deren jüngsten Vertretern Reger sich selbst zählte.²¹ Ein vergleichbar enger struktureller Bezug auf die Musik Schuberts ist in den Liedern des Opus 12 hingegen nicht auszumachen. Die Widmungsformel „Den Manen Franz Schuberts“ ist aber als Absichtsbekundung zu verstehen, sich mit diesen Werken in die Nachfolge des großen Liedkomponisten einzureihen und damit gleichsam selbst in die deutsche Liedtradition des 19. Jahrhunderts einzuschreiben.

Wie in vielen frühen Werken Regers ist auch in den ersten Liedopera der Einfluss Brahms' deutlich zu erkennen. Otto Leßmann, als Herausgeber der Brahms gegenüber skeptischen Allgemeinen Musik-Zeitung, sah diesen Einfluss sehr kritisch:

Herrn Reger's Kunstschaffen steht leider mehr, als selbst Erstlings-Kompositionen zuträglich, unter dem Einfluß von Brahms, denn er überbrahmst sein Vorbild stellenweise mit einem sehr schwülstigen Klaviersatz, in einer starken Mißachtung des sinnlichen Wohlklanges, und in vorherrschend düsterer, weltschmerzlicher Stimmung.²²

Die von Reger selbst nicht geleugnete Brahms-Nähe zeigt sich noch in dem Lied *Mein Traum* aus der 1898/99 entstandenen Sammlung *Sechs Gedichte von Anna Ritter* op. 31 (vgl. Anhang 1: Notenbeispiel 1, Max Reger, *Mein Traum*).²³ Die Anlehnungen an den älteren Komponisten sind offenkundig. Sie zeigen sich etwa im vollgriffigen Klaviersatz und in der Vorliebe für Konflikt-rhythmen aus Duolen und Triolen. Reger selbst hat gegenüber Adalbert Lindner betont:

meine Klaviertechnik ist ganz ähnlich wie Brahms'sche; die Figurati-on die ich so liebe 2 zu 3 etc.; die Verdopplung der Terze c e durch unteres c; die Behandlung der linken Hand, die immer auf der Reise

²¹ Vgl. den Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen in diesem Band.

²² Otto Leßmann, „Aus dem Konzertsaal“, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 21 (1894), Nr. 8, S. 113, zit. nach: Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben*, Wiesbaden 2015, S. 81.

²³ *Mein Traum* gehörte zu den Liedern, die Reger selbst häufig aufgeführt hat. Als einziges Werk des Opus 31 ist es in zwei weiteren Fassungen überliefert: als von Joseph Reger erstellte und vom Komponisten autorisierte Bearbeitung für Harmonium (1903) und in einer von Reger selbst stammenden Orchestrierung aus dem Jahr 1915; vgl. *RWV*, S. 123 f.

ist zwischen Baß & Tenor & Alt – das ganze ist weiter nichts als durchbrochener, z. T. orchestraler Klaviersatz [...].²⁴

Andere Charakteristika, die auf Brahms verweisen, sind die Vorliebe für gewisse harmonische Wendungen, insbesondere die Einbeziehung der Mollsubdominante in Durkadenzen (so gleich im 2. Takt, in dem die Mollvariante aus der Durform hervorgeht), sowie die vorwiegend melodische Führung der Singstimme, deren Melodie Reger weitgehend in miteinander korrespondierenden Zweitaktgruppen anlegt. Die Regelmäßigkeit des syntaktischen Gefüges wird nur gelegentlich durchbrochen, am deutlichsten in der Phrase zu den Worten „da flüstert’s rings mit süßem Mund“ (T. 12 mit Auftakt bis 15), die durch die über zwei Takte sich erstreckende emphatische Dehnung von „sü – ßem“ auf insgesamt dreieinhalb Takte erweitert wird.

Auf ein Modell, an dem Reger sich bei der Komposition von *Mein Traum* und insbesondere im Blick auf die Höhepunktgestaltung mit einem lang gehaltenen Hochtton orientiert haben könnte, verweist bereits Rudolf Buck in seiner Rezension des Erstdrucks: „Sänger, die sich an Lieder wie ‚Die Mainacht‘ von Brahms wagen können, finden hier eine ebenso schöne wie dankbare Aufgabe.“²⁵ In Brahms’ Ludwig-Hölty-Vertonung *Die Mainacht* op. 43,2 kulminieren die beiden Großteile des Liedes bei den Worten „Und die einsame Träne rinnt“ ebenfalls auf einem langen Ton (in T. 29 f. und 41 f.), dem jeweils eine Steigerungspartie vorangeht.²⁶ Brahms unterstreicht die Wiederaufnahme des Verses durch die exakte Wiederholung der musikalischen Phrase. Anders als der junge Schubert, der alle vier Strophen von Hölty’s Gedicht vertonte und die metrischen Irregularitäten der asklepiadischen Strophe, die Hölty in der Nachfolge Friedrich Gottlieb Klopstocks seiner Dichtung zugrunde legte, in seiner Komposition durch Dehnungen zu symmetrischen Taktgruppen umformte,²⁷ übernimmt Brahms die planvol-

²⁴Brief vom 15. Februar 1893, zit. nach: *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe 15), hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2000, S. 135.

²⁵Rudolf Buck, „Werke von Max Reger“, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 28 (1899), Nr. 41, S. 610, zit. nach: *Der junge Reger* (wie Anm. 24), S. 449.

²⁶Vgl. Christian Martin Schmidt, „Überlegungen zur Liedanalyse bei Brahms’ ‚Die Mainacht‘ op. 43,2“, in: *Brahms-Analysen*. Beiträge der Kieler Tagung 1983, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck, Kassel u. a. 1984 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 28), S. 47–59.

²⁷Vgl. Christine Martin, „Die Mainacht (D 194)“, in: *Schubert Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr, Michael Kube, Uwe Schweikert und Stefanie Steiner, Kassel u. a. 2012, S. 129–131.

le Unregelmäßigkeit der dichterischen Vorlage in seine Vertonung, indem er Gesangsphrasen unterschiedlicher Länge miteinander korrespondieren lässt. Er strich die zweite Strophe des Gedichts und fasste dessen erste und dritte Strophe zu einem musikalischen Großteil mit zwei aufeinander bezogenen, aber dennoch kontrastierenden Abschnitten zusammen, deren Hauptelemente in der Vertonung der letzten Strophe reprisenhaft wiederkehren. Diese und andere kompositorische Maßnahmen unterstreichen Brahms' Intention, „auch auf der Ebene der Musik allein einen stimmigen Zusammenhang zu konstituieren.“²⁸

Bei Reger ist eine andere Formstrategie zu beobachten, die u. a. in der dichterischen Vorlage begründet ist. Anna Ritters Gedicht ist in drei Strophen zu je sechs Versen gegliedert, es herrschen vierhebige Jamben vor. Alle Strophen sind zweigeteilt – je zweimal drei Verse bilden eine Einheit –, außer gelegentlichen Enjambements bietet der metrische Ablauf wenige Besonderheiten. Reger unterstreicht in seiner Vertonung die strophische Anlage der Dichtung: Das Ende der ersten Strophe geht einher mit einem Schließen des Gesangspart auf dem Grundton *e*, im Klavierpart steht auf dem letzten Triolenachtel des T. 19 eine Fermate. Auch das Ende der zweiten Strophe ist mit einer Fermate markiert, sie ist dieses Mal aber mit einer Wendung zur Dominanttonart verbunden. Gegen Ende der dritten Strophe steht ebenfalls eine Fermate (in T. 46 auf „hat“); ihr schließen sich aber fünf weitere Takte an, deren Text Reger selbst aus Bruchstücken der Ritter'schen Dichtung zusammengestellt hat.

Gegenstück zur Akzentuierung der dichterischen Strophenform ist eine musikalische Gestaltung, in deren Hintergrund das Modell des variierten Strophenlieds zu erkennen ist. Der Beginn der zweiten Strophe lässt sich in der Singstimme als Variation der ersten verstehen, während die weitere Entwicklung der zweiten Strophe den Bezug zur Eingangsstrophe immer vager werden lässt. In der dritten Strophe sind die Bezüge zur ersten noch ungefährender, in der Hervorhebung zentraler Melodietöne aber dennoch zu erkennen. Reger verbindet das Prinzip des Strophenlieds mit der Technik der entwickelnden Variation.

Zu Beginn der zweiten Strophe (ab T. 20) verändert Reger die Struktur des Klaviersatzes grundlegend. Die weitausgreifenden Triolen, die bisher in beiden Klavierhänden vorherrschten, werden zu im *Staccato* artikulierten

²⁸Christian Martin Schmidt, „Überlegungen zur Liedanalyse bei Brahms' ‚Die Mainacht‘ op. 43,2“ (wie Anm. 26), S. 47.

Tonwiederholungen in der zweigestrichenen Oktave, umrahmt von einer eigenständigen Melodie, die in Oktaven gespielt sowohl im Diskant wie in der linken Hand erklingt. Einen solchen Klaviersatz findet man aber nicht bei Brahms, sondern eher bei jüngeren Komponisten wie Edvard Grieg, etwa in *Til våren* (An den Frühling) op. 43,6, einem der bekanntesten der *Lyrischen Stücke*.²⁹ Für die dritte Strophe kehrt Reger zu dem an Brahms orientierten Klaviersatz zurück, variiert aber das Begleitmodell der ersten Strophe, indem er den Satz insgesamt weniger großräumig gestaltet.

Wie in vielen Werken Regers ist auch in dem Lied *Mein Traum* eine Reflexion traditioneller Modelle zu beobachten, Modelle, die Reger in höchst eigenständiger Weise adaptiert. Auf ältere, bis zurück auf Schubert verweisende Vorbilder lässt sich die Orientierung an der Strophenform des Gedichts zurückführen. Die Führung der Singstimme folgt den Geboten melodischer Sanglichkeit, über weite Strecken des Lieds lässt sie sich als Hauptstimme verstehen, die eine eigenständige Struktur innerhalb eines komplexen Gefüges darstellt. Von Brahms her kommend ist nicht nur der Klaviersatz der Außenstrophen, sondern auch das Prinzip der entwickelnden Variation zu verstehen, dass Reger mit dem Strophenprinzip verbindet. Die Integration eines grundlegend anderen Satztypus zu Beginn der zweiten Strophe schließlich verweist auf die pluralistische Offenheit, die für Regers Musik insgesamt typisch ist.

Gegenstück zur Widmung des Opus 12 an Schubert als Gründungsfigur des deutschen romantischen Kunstlieds ist die Dedikation der im August 1900 in Weiden entstandenen *Zwölf Lieder für hohe bzw. mittlere Stimme und Klavier* op. 51: „An Hugo Wolf“. Da Wolf 1901, zur Zeit des Erscheinens der Erstausgabe, noch lebte,³⁰ konnte und musste sich die Widmung an ihn selbst richten. Erst zwei Jahre später, nach Wolfs Tod, wäre eine Anrufung seiner ‚Manen‘ angemessen gewesen.

In den sieben Jahren, die zwischen den Opera 12 und 51 liegen, vollzog sich in Regers Liedschaffen ein Wandel, der sich als Wechsel der liedästhe-

²⁹Zu Regers intensiver Auseinandersetzung mit der Musik Griegs vgl. Agnes Michalak, „Nordische Attitüde. Reger und Grieg“, in: *Max Reger Charakterstücke für Klavier zu zwei Händen*, Karlsbad 2007, S. 158 ff.

³⁰Aufgrund seiner geistigen Verfassung lebte Wolf seit 1898 in der Niederösterreichischen Landesirrenanstalt in Wien, wo er 1903 starb.

tischen Paradigmata bezeichnen lässt. Wolfs Lieder galten, und nicht nur für Reger, als Modelle einer neuen Liedkunst, die einen Gegenentwurf zum traditionellen Liedtypus darstellte, einer Liedkunst, die ihre Ausdrucksmittel nicht einer etablierten Tradition entlehnt, sondern, zumindest *idealiter*, aus der zu vertonenden Dichtung jeweils neu gewinnt.³¹ Detlev von Liliencron, einer der tonangebenden Dichter der Jahrhundertwende, hatte Wolfs neue Art der Orientierung am Text früh erkannt. Bereits 1890, kurz nach Erscheinen der *Gedichte von Eduard Mörike* (Wien 1889) verfasste er ein Lobgedicht *An Hugo Wolf*, in dem es heißt:

Wie war das Alles neu!
 Zum Erstarren neu!
 Vorn im Mörike-Heft,
 Auf erster Seite,
 Hattest du, Bescheidener,
 Des Dichters Bild verehrend aufgestellt.
 Welcher Tonsetzer that je so?³²

Das Neue der Wolf'schen Liedkunst besteht in einer „Verlagerung des strukturellen Schwerpunkts innerhalb des jeweiligen Liedes“:³³ Einem motivisch geprägten Klaviersatz von formaler Geschlossenheit und großer Eigenständigkeit steht ein Gesangspart mit der Tendenz zu „prosamäßiger Diktion und asymmetrischer, melodisch unselbständiger Rezitativik“³⁴ gegenüber. Hans Eppstein hat den von Wolf geschaffenen neuen Liedtypus als „Klavierstück'-Lied“³⁵ charakterisiert und damit die besondere Bedeutung des Klavierparts unterstrichen. Dieser Ausdruck wird den avancierten Liedern Wolfs aber insofern nicht gerecht, als die Singstimme auch in ihnen keineswegs hinter dem Klavierpart zurücktritt, sondern im Gegenteil mit diesem

³¹Zu Wolfs Position als Vertreter der Moderne im Lied vgl. Dieter Martin / Thomas Seedorf, „Integration der Künste. Lied und Lyrik in Kultur- und Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende“, in: *Lied und Lyrik um 1900* (Klassische Moderne 16), hrsg. von dens., Würzburg 2010, S. 185–214, vor allem S. 198 f.

³²Detlev von Liliencron, „An Hugo Wolf“, in: Ders., *Der Haidegänger und andere Gedichte*, Leipzig 1890, S. 93.

³³Hans Eppstein, „Zum Problem von Hugo Wolfs Liedästhetik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1986), S. 70–85, hier: S. 71.

³⁴Ebd.

³⁵Hans Eppstein, „Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf“, in: *Die Musikforschung* 37 (1984), S. 4–20.

strukturell eng verbunden ist. Wolfs Lieder sind daher weniger mit Klavierstücken als mit anspruchsvoller Kammermusik zu vergleichen, in der die Musizierenden als gleichberechtigte Partner agieren. Es war dieser kammermusikalische Charakter des Wolf'schen Lieds, der Reger nachdrücklich faszinierte und den er in seinen eigenen Liedern nach 1900 in eigener Weise immer wieder neu gestaltete.

Bei aller – auch in der Öffentlichkeit bekundeten³⁶ – Verehrung behielt Reger eine kritische Distanz zu Wolf, die sich nicht zuletzt darin zeigte, dass er mehrfach auf Texte zurückgriff, die Wolf zuvor vertont hatte, und sich in seiner eigenen Vertonung anders, d. h. kompositorisch radikaler und avancierter mit der dichterischen Vorlage auseinandersetzte, als Wolf es getan hatte.³⁷ Als er 1902 mit seiner Vertonung des Mörike-Gedichts *Begegnung* das erste dieser kritisch auf Wolf reagierenden Lieder vorlegte, sprach Reger in einer für ihn typischen Weise von einem „Majestätsverbrechen“.³⁸ In dieser Formulierung ist hinter der Ironie Respekt vor dem älteren Komponisten erkennbar, ein Respekt freilich, der eine kritische Bezugnahme nicht ausschließt.

Unter den Liedern des Mörike-Bands gehört *Begegnung* zu denen, die nach Wolfs eigener Unterscheidung seiner Lieder in „melodiöse“ und „charakteristische“³⁹ zur ersten Gruppe zu zählen sind und jene Kriterien erfüllt, die Hans-Herwig Geyer für „liednahe Vertonungen“ Wolfs anführt (vgl. Anhang 2: Notenbeispiel 2, Hugo Wolf, *Begegnung*).⁴⁰ Wie viele Lieder Wolfs basiert *Begegnung* auf einer prägnanten Gestalt im Klavierpart, einer über Akkordrepetitionen synkopisch auf- und absteigenden Skalenfi-

³⁶Vgl. Max Reger, „Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass“, in: *Süddeutsche Monatshefte* 1 (1904), S. 157–164.

³⁷Neben dem im Folgenden eingehend behandelten Lied *Begegnung* op. 62,12 handelt es sich um die Mörike-Vertonungen *Der König bei der Trawung* op. 70,2 (1903) und *In der Frühe* WoO VII/41 (1907).

³⁸Reger in einem Brief an Theodor Kroyer vom 29. Januar 1902; Staatliche Bibliothek Regensburg, IP/4Art.714.

³⁹Vgl. Wolfs Brief an Engelbert Humperdinck vom 15. November 1890, in: *Hugo Wolf. Vom Sinn der Töne. Briefe und Kritiken*, hrsg. von Dietmar Langberg, Leipzig 1991, S. 195 f., hier: S. 195.

⁴⁰Hans-Herwig Geyer, *Hugo Wolfs Mörike-Vertonungen. Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 39), Kassel u. a. 1991, hier: Kapitel II: „Liednahe“ Vertonungen – Exemplarische Analysen. Der Schwerpunkt von Geyers Analysen liegt auf den Liedern *Denk' es, o Seele, Um Mitternacht, Heimweh, Lied eines Verliebten* und *Fußreise*.

gur, die in den beiden ersten Takten exponiert wird. Mit dem Einsatz der Singstimme erweitert Wolf die Zwei- zur Viertaktigkeit, doch beruht die Binnenstruktur der ersten Gesangsphrase auf der Kombination von 2 + 2 Takten, wobei jede Zweitaktgruppe einem Vers zu geordnet ist. Die Singstimme selbst greift das Skalenmotiv des Klaviers auf und verwandelt es in eine melodische Linie. Der zweite Viertakter ist analog gebaut, doch während die erste Viertakt-Gruppe in einen Halbschluss mündet, schließt die zweite in der Varianttonart es-Moll. Beide Viertakter bilden zusammen also eine klassische Periode aus Vorder- und Nachsatz, deren Struktur vollkommen kongruent zu jener der Dichtung ist. An dieser Grundstruktur verändert Wolf im weiteren Verlauf nichts, wohl aber modifiziert er Details des Zusammenwirkens von Stimme und Klavier. In der zweiten Strophe („Da kommt ein Mädchen“) wendet sich die Musik nach Dur. Aus den Tonrepetitionen in der linken Hand wird ein Sechzehntel-Tremolo, die melodischen Auf- und Abstiege der rechten Hand erklingen nicht mehr synkopisch versetzt, sondern auf den Hauptzählzeiten, vor allem aber übernimmt die Oberstimme des Klaviers die melodische Führungsrolle, während der Gesang eine Art Gegenstimme ausführt.

Reger geht vollkommen anders an Mörikes Dichtung heran (vgl. Anhang 3: Notenbeispiel 3: Max Reger, *Begegnung*). Statt eines ‚melodiösen‘ Lieds komponierte er, in den Kategorien Wolfs, ein ‚charakteristisches‘. Während Wolf mit den beiden ersten Takten ein Bewegungskontinuum stiftet, sind die beiden Eröffnungstakte bei Reger auf spannungsvolle Gegensätzlichkeit angelegt. Sein Lied steht zwar wie das Wolfs im 6/8-Takt, die Untergliederung der zwölf Sechzehntel des Taktes in Vierergruppen suggeriert aber einen 3/4-Takt, der in einem spannungsvollen Kontrast steht zur Führung der in T. 3 einsetzenden Singstimme, die klar nach den Betonungsprinzipien des 6/8-Takts geführt ist. Anders als bei Wolf sind Klavier und Singstimme von Anfang an nicht kongruent, sondern in einer Art strukturellem Kontrapunkt zueinander gesetzt. Während Wolfs Harmonik sich trotz des subdominantischen Beginns in den Grenzen der Haupttonart Es-Dur und deren Mollvariante bewegt, schafft Reger von Anfang an klangliche Spannungen durch chromatische Durchgangstöne sowie durch das Alternieren von Tonika a-Moll und Neapolitanischem Sextakkord (mit hinzugefügter Quarte), das – in umgekehrter Reihenfolge – bis in die Schlusskadenz des Lieds weiterwirkt. Beide Akkorde liegen auch den beiden ersten Gesangstakten zugrunde, doch schon die beiden nächsten Takte sequenzieren das zuvor Exponierte um einen Ganzton nach unten, in den

Takten 7 ff. wird schließlich jeder klare tonale Bezug außer Kraft gesetzt. Ab T. 8 schwenkt Reger in der Klavierstimme vom latenten 3/4-Takt um auf den in der Singstimme von Anfang an etablierten 6/8-Takt, d. h. er löst die metrische Spannung zwischen Klavier und Gesang auf. In drei Takten (T. 10 bis 13) schafft er einen Übergang zur zweiten Strophe, in der so gut wie alle bisher relevanten Gestaltungsmerkmale in den Hintergrund treten. Während Wolf, durchaus im Sinne der älteren Liedästhetik, das Ideal einer Einheit der Stimmung anstrebt, setzt Reger auf starke Kontrastwirkungen, indem er von dem *Fortissimo*, das in T. 10 erreicht ist, zu leisen Dynamikwerten überleitet, den Klaviersatz eine längere Strecke (bis T. 19) über einer *Ostinato*-Figur in vergleichsweise tiefer Lage beibehält und die metrische Spannung des Anfangs zugunsten einer Kongruenz von Gesangs- und Klavierpart auflöst. Doch während Reger die Phrasen der Singstimme zunächst wie Wolf in der Versstruktur analoge Zweitakter gefasst hatte, verlässt er dieses Gleichmaß ab T. 18 und schaltet Dreitakt-Gruppen (bei „wie Rosen, die der Wind zerblasen“ und „er will ihr voll Entzücken nahn“) dazwischen, die durch rhythmische Dehnungen gewonnen werden.

Regers musikalische Interpretation des Mörike-Gedichts ist eine grundlegend andere als die Wolfs. An die Stelle des Liedhaften, das bei Wolf dominiert, setzt Reger auf kompositorisch vielfach vermittelten expressiven Kontrastreichtum. Der Gesangspart ist bei Wolf trotz aller Präsenz des Klaviers unverkennbar die führende Stimme, deren melodischer Verlauf sich als eigenständige Struktur verstehen lässt. Bei Reger sind Gesangs- und Klavierpart hingegen so stark miteinander verwoben, dass keine Stimme ohne die andere musikalischen Sinn ergibt. Anders als Wolf, dessen Vertonung von Mörikes *Begegnung* an Grundprinzipien des traditionellen Lieds festhält, radikalisiert Reger alle Elemente des Liedhaften im Sinne einer kammermusikalischen Struktur, wie sie für die meisten anderen Lieder aus Wolfs Reifezeit typisch ist. Reger kritisiert Wolf also gleichsam mit dessen eigenen Mitteln.⁴¹

⁴¹Dass die kompositorisch geäußerte Kritik an Wolfs *Begegnung* nicht einherging mit einer grundsätzlichen Geringschätzung dieses Lieds, zeigt dessen Aufnahme in eine Sammlung von Klavierbearbeitungen Wolf'scher Lieder, die Reger 1904 für den Peters-Verlag schuf; vgl. *RWV*, S. 1344 ff.

In vielen der nach 1900 entstandenen Liedern folgt Reger dem avancierten Wolf'schen Liedmodell, dessen strukturelle Verflechtung von Gesangs- und Klavierpart seinem kompositorischen Denken sehr entgegenkam. In *Äolsharfe* op. 75,11 etwa gelingt es ihm, trotz einer immens dichten Beziehungsfülle und der Tendenz der Gesangslinie zu musikalischer Prosa die dichterische Form der Vorlage durchschimmern zu lassen und die Verse vor einer Auflösung in Sprachklang zu bewahren.⁴²

Indem er sich auf unterschiedliche Weise auf Wolf bezog – mit der Widmung des Opus 51 und dem Aufgreifen des von Wolf geschaffenen Liedtypus, aber auch in Gestalt einer kompositorischen Kritik wie im Fall von *Begegnung* –, unterstrich Reger seinen Anspruch, auf dem Gebiet des Lieds teilzuhaben an der großen Tradition deutscher Musik, mehr noch: diese Tradition weiterzuführen in die Moderne. In der 1910 erschienenen Studie *Das Lied und seine Geschichte* von W. K. Jolizza wurde ihm gleichsam offiziell bestätigt, dass er diesen Anspruch einzulösen vermochte. Gemeinsam mit Richard Strauss und Hans Pfitzner erscheint er dort an herausgehobener Stelle als ein „Meister der Gegenwart“.⁴³

⁴²Vgl. Thomas Seedorf, „Geheimnisvoller Klang“ – Versuch über ein Reger-Lied“, in: *Reger-Studien* 7. Festschrift für Susanne Popp (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe 17), hrsg. von Siegfried Schmalzriedt und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004, S. 201–218; Susanne Popp „Gebundene Lyrik – freie musikalische Prosa in Max Regers Liedern“, in: *Max Reger und das Lied* (wie Anm. 11), S. 49–68.

⁴³W. K. Jolizza, *Das Lied und seine Geschichte*, Wien/Leipzig 1910, S. 570 ff.

Anhang 1: Notenbeispiel 1, Max Reger, *Mein Traum*

3

Mein Traum.

Gedicht von Anna Ritter.

Max Reger, Op. 31. No. 5.

GESANG. *pp*
Liegt

PIANO. *pp e tranquillo*

nun so still die wei - te Welt, die Nacht geht schwe -

- bendurch das Feld, der Mond lugt durch die Bäu - me. Da

pp

4

poco a poco cresc. *poco stringendo*

steigt's her - auf aus tie - fem Grund, da

poco stringendo
poco a poco cresc.

rit. *al tempo primo*
flüs - tert's rings mit sü -

rit. *al tempo primo*

pp *pp*
- ssem Mund, die

pp *più p*
Träu - me sind's, die

rit.
Träu - me.

rit.
una corda

a tempo *pp*
Sie tra - - - gen Mohu in

a tempo
tre corde pp

gold - - - nen Haar und sin - gend dreht sich Paar um Paar in

più pp *pp* *pp*
wun - der - sa - mem Rei - - - gen. Nur

più pp *ppp(una corda)*

2910*

6

quasi ritenuto

ei - ner steht so ernst bei Seit, in sei - nen Au - gen

rit. wohnt das Leid, auf sei - ner Stirn das Schwei - gen. *a tempo mp molto* 0

rit. Traum, der mei - ne Näch - te füllt, *a tempo* der mei - nen

Tage in Thrä - nen hüllt, *p* *meno p* will -

pp

kom - mendoch, will - kom - men! Du bist's al - lein, der

ff *mf*

Treu - e hält, da al - les, al - les and - re

ff *mf*

mir die Welt ge - nom - men hat: Will - kom - men, will - kom -

pp

men, mein schö - ner Traum!

Più lento. *pp* *rit.* *ppp*

Anhang 2: Notenbeispiel 2, Hugo Wolf, *Begegnung*

Lebhaft bewegt

The musical score is written in 3/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, with dynamic markings of *p* and *f*. The vocal line has lyrics in German.

Was doch heut Nacht ein Sturm ge-wen - sen, bis erst der Mor - gen sich ge-regt!

Wie hat der un - ge - be - tne Besen Ka - min und Gas - sen aus - ge-fegt!

Da kommt ein Mä - chen schon die Stra - ssen,

das halb verschüch-tert um sich sieht; wie Ro-sen, die der Wind zer-blasen, so

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "das halb verschüch-tert um sich sieht; wie Ro-sen, die der Wind zer-blasen, so". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

un-stet ihr Ge-sicht-chen glüht.

The second system continues the musical score. The vocal line has a brief rest followed by the lyrics: "un-stet ihr Ge-sicht-chen glüht.". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.

Ein schöner Bursch tritt ihr ent-ge-gen, er will ihr voll Ent-zü-cken nah:

The third system of the musical score features the vocal line with the lyrics: "Ein schöner Bursch tritt ihr ent-ge-gen, er will ihr voll Ent-zü-cken nah:". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the piano part.

wie sich freu-dig und ver-le-gen die un-ge-wohn-ten Schel-me an!

The fourth and final system of the musical score features the vocal line with the lyrics: "wie sich freu-dig und ver-le-gen die un-ge-wohn-ten Schel-me an!". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the piano part.

Anhang 3: Notenbeispiel 3: Max Reger, *Begegnung*

Begegnung.

(E. Möricke.)

Für mittlere Stimme.

Max Reger, Op. 62. No.13.

Sehr lebhaft.

GESANG. *mf* Was doch heut Nacht ein

PIANO. *p* *f* *p*

f Sturm ge - we - sen, bis erst der Mor - gen sich ge - regt!

mf e sempre cre - - - - - *scen* - - - - - *do*
Wie hat der un - ge - bet' - ne Be - sen Ka - min und Gas - sen

mf e sempre cre - - - - - *scen* - - - - - *do*

ff
aus - - ge - fegt.
ff poco a poco di - - mi - - nu - - en
sempre senza Pedale

p Da kommt ein Mäd - chen schon die Stra - sse, das
pp
p (una corda) (sehr deutlich und doch sehr leise)

halb ver - schüch - tert um sich schaut; wie Ro - -
più pp
(immer sehr deutlich und doch sehr leise)
pp *più pp*

meno pp
- - - sen, die der Wind zer - bla - sen, so un - stet ihr Ge - sicht - chen
tre corde