

## Wechselwirkungen: Max Reger und die Literatur seiner Zeit

Susanne Popp

Zeitgenössische Dichter, die Reger zu Liedern inspirierten, auf der einen Seite und Regers Persönlichkeit und Werk im Spiegel der Literatur seiner Zeit auf der anderen bilden ein so komplexes Thema, dass ich beim Leipziger Symposium *Reger und die Künste* im Rahmen des *Reger-Forums 2009* nur ein grobkörniges Bild malen konnte und auf musikalische Beispiele verzichten musste. Bei der Drucklegung bleibt mir zwar mehr Raum für den Text, doch möchte ich meinen damaligen Appell wiederholen: Wie ich in Leipzig darauf baute, dass viele Hörer auch die von mir moderierte Nachmittagsveranstaltung *Brüderliche Kunst – Jüdische Dichter inspirieren Max Reger* im Schumannhaus besuchen und damit die Gelegenheit ergreifen würden, 16 weitgehend unbekannte Regerlieder zu hören, so möchte ich hier die Leser animieren, sich die eine oder andere der heute vorliegenden guten Einspielungen der in Konzerten nur selten zu hörenden Lieder<sup>1</sup> zu Gemüte zu führen; viele werden Neuland betreten und verwundert ein breites Ausdrucksspektrum zwischen sensibler Intimität und pathetischer Expressivität antreffen, das es schwer macht, von dem Regerlied zu sprechen.

Regers Erscheinungsbild, seine deftigen Äußerungen und nicht zuletzt der Schutzwall aus Witzkaskaden, hinter dem er seinen sensiblen Kern versteckte, haben lange ein Vorurteil genährt, dessen prominentester Vertreter der Philosoph Ernst Bloch war: „Er weiß nicht recht, ungebildet, wie er schon ist, ob er Walzer oder Passacaglien schreiben soll, ob er die Toteninsel oder den hundertsten Psalm zu vertonen hat“,<sup>2</sup> schrieb er. Und Regers Freund Karl Straube gab mit der Überbetonung der eigenen Rolle als Textberater dieser Vorstel-

---

<sup>1</sup> Frauke May, Mezzosopran, und Bernhard Renzikowski, Klavier, bei Arte nova; Iris Vermillion, Mezzosopran, und Peter Stamm, Klavier, bei cpo; Andreas Weller, Tenor, und Götz Payer, Klavier, im Carus-Verlag; Markus Schäfer, Tenor, und Ernst Breidenbach, Klavier, bei New classical adventure u. a.

<sup>2</sup> Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München/Leipzig 1918, S. 122.

lung weitere Nahrung.<sup>3</sup> Dessen Beratung beschränkte sich jedoch auf größere, meist oratorische Projekte, für die der Komponist gern einen Gesprächspartner heranzog. Um Gedichtvorschläge für Lieder bat er Straube dagegen nicht häufiger als andere Freunde und Bekannte, um dann eine sehr selbstständige Lyrikauswahl zu treffen. Nicht die literarische Qualität eines Textes, sondern dessen Eignung als persönliche und von keinem Außenstehenden zu lenkende Inspirationsquelle leitete seine Entscheidung.

„Ungebildet“ war Reger insofern, als ihm akademische Bildung verwehrt war; schon sein Vater hatte auf diese Weihen verzichten und bereits mit 18 Jahren als Volksschullehrer sein Geld verdienen müssen – eine Laufbahn, die er auch für den Sohn vorgesehen hatte. Folglich verließ dieser bereits mit 13 Jahren die allgemeinbildende Realschule, um sich in den drei folgenden Jahren an der Präparandenschule auf den künftigen Beruf vorzubereiten. Frühe literarische Bedürfnisse wurden von der Mutter befriedigt, deren in einer Schulbuchhandlung erschienene Anthologie *Duftende Blüten aus Deutschlands Dichtergarten*<sup>4</sup> dann auch die Grundlage für Regers erste Lieder aus der Zeit bildete, als er für sein Ziel, Komponist zu werden, kämpfen musste. Der Band bietet eine nach Themenbereichen geordnete Sammlung teils

---

<sup>3</sup> Die 1915 von Reger als Opus 144 a und b vertonten Texte *Einsiedler* von Joseph von Eichendorff und *Requiem* von Friedrich Hebel z. B. habe er für Reger ausgesucht, schrieb Straube nach Regers Tod am 19. Juli 1916 an Wilibald Gurlitt („Also Todesahnungen ist sentimentales Geschwätz“, in: *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1922, S. 27). Dabei hatte Reger den Eichendorff-Text spätestens 1903 in Hugo Wolfs Vertonung für gemischten Chor kennengelernt, die er für Männerchor bearbeitet hatte; den Hebel-Text hatte er 1910 in Erwägung gezogen und 1912 für Männerchor vertont. Dass er sich beiden Texten in seinem letzten Sommer in Jena erneut zuwandte, geht gewiss nicht auf Straube zurück.

<sup>4</sup> Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, S. 46: „Das erste Lied schrieb er auf Wunsch seiner Mutter, einer großen Freundin unserer deutschen Lyrik. Das Poem, einer bei F. G. L. Greßler in Langensalza erschienenen Anthologie entnommen, war von Wilhelm Osterwald“. Diese Stichworte führten zur Ermittlung des Bandes; es handelt sich um den Text *Die braune Heide starrt mich an* von Wilhelm Osterwald, in: *Duftende Blüten aus Deutschlands Dichtergarten*. Siebente Auflage. Langensalza, Schulbuchhandlung von F. G. L. Greßler o. J., S. 18.

bekannter, teils vergessener Texte verschiedener Epochen. Andere der seit 1889 komponierten 15 Weidener Jugendlieder WoO VII/1–15<sup>5</sup> scheinen auf der 1877 erschienenen Anthologie *Deutsche Lyrik seit Goethe's Tode* von Maximilian Bern zu beruhen, die jahrzehntelang die am weitesten verbreitete Gedichtsammlung Deutschlands war und zahllose Auflagen erlebte. Die von Reger vertonten Texte stammen überwiegend von damals populären, heute vergessenen Poeten wie Wilhelm Osterwald (1820–1887), Ada Christen (1839–1901), Karl Elmar (1815–1888), Hermann Allmers (1821–1902), Karl Ferdinand Dräxler-Manfred (1806–1879) oder Christoph August Tiedge (1752–1841) und sind verbunden durch einen meist düsteren Stimmungsgehalt; aber auch Texte von Emanuel Geibel, Nikolaus Lenau und Theodor Storm sind in den frühen Liedern vertreten. Als Kompositionsschüler Hugo Riemanns gewann Reger in dessen Bibliothek Einblicke in die literarische Welt eines Bildungsbürgers. In seinen beiden unter Aufsicht des Lehrers entstandenen ersten Liedopera 4 und 8 überwiegen mit Hebbel-, Rückert-, Geibel-, Uhland- und Chamisso-Texten Werke traditioneller Liederdichter. Erst nach der Abnabelung von seinem dominanten Lehrer um 1893 kamen bei der Textwahl die eigenen Vorlieben deutlich zum Durchbruch.

Die unanfechtbaren Klassiker und Romantiker blieben von Reger lebenslang vernachlässigt: Im gesamten Liedschaffen sind mit je zwei Texten Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hölderlin und Heinrich Heine, mit drei Gedichten Novalis, Ludwig Uhland, Friedrich Rückert, Nikolaus Lenau und Friedrich Hebbel vertreten, während Eduard Mörike und Theodor Storm vier und Emanuel Geibel fünf Vorlagen lieferten; lediglich von Joseph von Eichendorff und dessen hieroglyphenhaften Texten ließ sich Reger zehnfach inspirieren.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Die Nummerierung erfolgt nach dem *Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen*, hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, München 2011.

<sup>6</sup> Vgl. Susanne Popp, Eichendorffs Zauberworte in Regers Gesängen, in: *Joseph von Eichendorff – Tänzer, Sänger, Spielmann* (Wegzeichen Musik 2), hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim u. a. 2007, S. 193–223.

Es gibt zweierlei Gründe für die Vernachlässigung bewährter Dichter; zum einen hielt Reger die Klassiker für „auskomponiert“<sup>7</sup> angesichts der genialen Auslegungen von Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms oder Hugo Wolf (und dass er seine Vorgänger genau kannte, beweisen nicht zuletzt seine Programme als Liedbegleiter<sup>8</sup> sowie viele Liedinstrumentierungen), vor allem aber ließen die ehrfurchtsgebietenden Olympier seinem Gestaltungswillen keinen Raum – sie machten ihn tonlos.<sup>9</sup> Oberstes Ziel seines Komponierens, und zwar in der Vokalmusik ebenso wie in der Instrumentalmusik, war es, „ungeahnte seelische Stimmungen“ auszulösen. Dies schien ihm nur möglich „aufgrund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit.“<sup>10</sup> Entsprechend hat Reger in den seltenen Fällen, in denen er die Hemmung vor den großen poetischen Werken überwand, den Texten eine sehr subjektive Ausdeutung gegeben. Hölderlins *Ihr, Ihr Herrlichen* op. 75, Nr. 6, ein Ausschnitt aus dem Gedicht *Die Eichbäume*, den Reger allerdings nicht setzte, sondern vermutlich der Anthologie *Hausbuch deutscher Lyrik* entnahm,<sup>11</sup> spricht vom Idealbild des autonomen Künstlers und trifft ein zentrales Problem seines Menschseins; Eichendorffs *Einsiedler* op. 144 a, den Reger 1915 in Jena für Bariton, Chor und Orchester vertonte, knüpft mit seiner

---

<sup>7</sup> „Man tadelt mich oft wegen meiner Textwahl. Aber Goethe ist auskomponiert.“ Berichtet von Hermann Unger, in: *Neues Max-Reges-Brevier*, hrsg. von Hans Kühner, Basel 1948, S. 42.

<sup>8</sup> Betrachtet man etwa die Liste der Lieder von Hugo Wolf, die Reger aufführte, so drängt sich der Verdacht auf, dass er auf diese Weise spielend einen Überblick über das Wolff'sche Liedschaffen erwerben wollte, so selten trifft man auf Wiederholungen.

<sup>9</sup> Seinen weitgehenden Verzicht auf den „auskomponierten“ Goethe führte Reger weiter aus: „[...] dabei aber übermannt mich die Größe des Gedichtes so, daß es mir wie Wahnsinn vorkommt, da noch etwas hinzufügen zu wollen“ (wie Anm. 7).

<sup>10</sup> Die auf Brahms gemünzte Formulierung ist ohne Weiteres auf ihn selbst zu übertragen: „Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmer die ‚Anlehnung‘ an alte Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit!“ In: Degeneration und Regeneration in der Musik, in: *Neue Musik-Zeitung* 29. Jg. (1907), S. 202–204.

<sup>11</sup> Im *Hausbuch deutscher Lyrik*, gesammelt von Ferdinand Avenarius (hrsg. vom *Kunstwart*, Georg D. W. Callway, München 1902, S. 25–26), findet sich der identische Textausschnitt.

Aussage „der Tag hat mich so müd' gemacht“ unmittelbar an die eigene Lebenssituation an; auch Hebbels *Requiem* op. 144 b, das Schwesterwerk, entspricht Regers damaligem resignativen Rückzug aus der aktiven Musikwelt und appelliert mit dem inständigen Plädoyer „Seele, veriß nicht die Toten“ sehr subjektiv an die Nachwelt.

Die überwiegende Zahl der von Reger vertonten Liedertexte stammt dagegen von Zeitgenossen, deren häufigste Vertreter die folgende Tabelle nennt.

Martin Boelitz (1874–1918)	27 Gedichte
Gustav Falke (1853–1916)	17 Gedichte
Anna Ritter (1865–1921)	16 Gedichte
Franz Evers (1871–1947)	13 Gedichte
Otto Julius Bierbaum (1865–1910)	10 Gedichte
Ludwig Rafael, Pseudonym für Hedwig Kiesekamp (1844–1919)	10 Gedichte
Ernst Ludwig Schellenberg (1883–1964)	10 Gedichte
Richard Braungart (1872–1963)	9 Gedichte
Ludwig Jacobowski (1868–1900)	9 Gedichte
Christian Morgenstern (1871–1914)	8 Gedichte
Richard Dehmel (1863–1920)	6 Gedichte
Josef Huggenberger (1865–1938)	6 Gedichte
Marie Itzerott (1857–Sterbedatum unbekannt)	5 Gedichte

Während uns Texte von Otto Julius Bierbaum, Christian Morgenstern und Richard Dehmel auch bei Richard Strauss, Hans Pfitzner oder dem jungen Arnold Schönberg begegnen und auf Gustav Falke durch seine Nähe zu Detlev von Liliencron noch ein Schein fällt, sind Martin Boelitz, Ludwig Jacobowski oder Franz Evers, gar nicht zu reden von den „deutschen Frauen der Feder“ – so der Titel eines Dichterinnen-Lexikons von 1898<sup>12</sup> – Anna Ritter, Hedwig Kiesekamp oder Marie Itzerott, heute weitgehend vergessen und dies, betrachtet man ihre Gedichte allein als literarische Produkte, oft nicht einmal zu Unrecht.

<sup>12</sup> *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahr 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, hrsg. von Sophie Pataky, 2 Bände, Berlin 1898.

## Textvorlagen

Bei dem neuen Verzeichnis der Werke und Quellen Max Regers, das in den letzten Jahren im Max-Reger-Institut erarbeitet wurde und 2011 erschienen ist,<sup>13</sup> hatte ich das ehrgeizige Ziel, die Lebensdaten und Textvorlagen gerade dieser vergessenen Dichter zu ermitteln. Das war nicht einfach, denn Regers persönliche Bibliothek, die in seinem Jenaer Haus erhalten geblieben war und die Verlegung des Max-Reger-Archivs nach Weimar überlebt und sogar noch nach dem Zweiten Weltkrieg im neuen Domizil des Archivs im Meininger Schloss existiert hat, wurde in den 1950er Jahren aufgelöst und in verschiedene DDR-Bibliotheken verteilt, ohne dass zuvor eine vollständige Erfassung der Titel erfolgt wäre. Lediglich eine knapp zweiseitige rudimentäre Liste von Büchern aus seinem Besitz, meist nur mit Titeln und ohne nähere bibliographische Angaben, blieb erhalten. Die wenigen der Verteilung entgangenen Gedichtbände mit Besitzvermerken des Komponisten im Meininger Max-Reger-Archiv beweisen: Leicht gemacht hat sich Reger seine Textsuche nicht. In den Bänden wurden zahlreiche Texte angekreuzt, teilweise mit Bemerkungen versehen und offenbar für die Vertonung in Erwägung gezogen; jedoch lösten von ihnen allenfalls ein oder zwei Gedichte Musik aus und wurden zu Liedern. Die Ermittlung der Vorlagen gelang überwiegend durch die Briefe, in denen wir Reger auf permanenter Suche nach Lyrik sehen. So empfiehlt er seiner angebeteten Elsa von Bercken die Lektüre bestimmter Gedichtbände oder leiht sie aus, wendet sich an die Dichter selbst und bittet um ihre neuesten Erzeugnisse, gedruckte oder ungedruckte,<sup>14</sup> er nennt jungen Komponisten mögliche Textquellen für ihre Lieder und äußert sich zur zeitgenössischen Lyrik auch in Briefen an andere Musiker, etwa an die Pianistin Ella Kerndl.<sup>15</sup> Doch um aus den relativ vagen brieflichen Angaben Erkenntnisse zu gewinnen – Reger

---

<sup>13</sup> Siehe Anm. 5.

<sup>14</sup> Heute bekannt sind u. a. Schreiben an Victor Blüthgen, Otto Julius Bierbaum, Martin Boelitz, Richard Braungart, Richard Dehmel, Gustav Falke, Ernst Ludwig Schellenberg und Stefan Zweig.

<sup>15</sup> Sehr aufschlussreiche Briefe Regers an Ella Kerndl sind im Max-Reger-Archiv in den Meininger Museen erhalten.

spricht „vom neuesten Gedichtband“ einer Dichterin, von Lyrik „mit Rokoko einband“ oder ohne nähere Beschreibung von „Sonnenblumen“ –, waren weitere Recherchen erforderlich. Selbst wenn etwa feststand, dass es sich um einen vor 1883 erschienenen Gedichtband einer bestimmten Dichterin handelte, waren weder die gängigen Nachschlagewerke noch Spezialbibliotheken wie das Deutsche Literaturarchiv in Marbach oder gar der Bibliotheksverbund im Internet hilfreich. Der größte Teil der gesuchten Bände war nur antiquarisch zu erwerben, da diese sogenannte triviale Literatur nicht gesammelt worden war. Durch Jagdeifer und Trefferglück entpuppten sich etwa die „Sonnenblumen“ als ein nur vier Jahrgänge überdauerndes bibliophiles Editionsprojekt des Dichters Karl Henckell, das mit aufwendigem Einband je 24 Doppelblätter mit Gedichten, Fotografien und bibliographischen Anmerkungen zu zeitgenössischen Dichtern erhielt.<sup>16</sup> Hinter dem Rokoko einband mit galantem Inhalt dagegen verbarg sich eine von Arno Holz herausgegebene Sammlung, aus der Reger je einen Text von Christian Felix Weiße (*Der bescheidene Schäfer* op. 97 Nr. 4) und Georg Schatz (*Der gute Rat* op. 98 Nr. 2) vertonte.<sup>17</sup>

### Am Puls der Zeit

Reger verhielt sich nur selten zeitkonform; musikalisch neigte er zum Außenseitertum und verweigerte sich der vermeintlichen Stringenz der Entwicklung. Bei der Textsuche dagegen gab es manche Berührungen mit Zeitgenossen, die ihm musikalisch fern standen wie die Komponisten der Münchner Schule. Dies ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass er

---

<sup>16</sup> *Sonnenblumen*, hrsg. von Karl Henckell, Zürich/Leipzig, 1895/96; 1896/97; 1897/98; 1898/99.

<sup>17</sup> *Aus Urgroßmutter's Garten. Ein Frühlingsstrauß aus dem Rokoko*, Carl Reißner, Dresden [1903]. Seine Verleger hatte er am 13. Mai 1906 nach einem Band gefragt, „so eine Sammlung von Gedichten aus der Rokoko- resp. Biedermeierzeit; auch die Ausstattung des Buches war so im Styl dieser Zeit gehalten! Da waren nun einige Gedichte zum Componieren drinnen“, in: *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Bd. 2 (Veröffentlichungen des MRI, Bd. 14), hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998, S. 131.

schon früh aktuelle Zeitschriften in die Textsuche einbezogen hat; ja, sie scheinen ihm einige der wichtigsten Anregungen gegeben und ihn mit den meisten von ihm bevorzugten Dichtern erst bekannt gemacht zu haben. Schon 1892 und 1893 hatte er für seine Opera 12, 14 und 15 einige Gedichte in der *Neuen Musik-Zeitung* in der Rubrik „Texte für Liederkomponisten“ gefunden; hierdurch könnte er auf Gustav Falke aufmerksam geworden sein, dessen im 14. Jg. (1893), Heft 10, S. 118, abgedrucktes Gedicht *Trost* (op. 15 Nr. 10) den Auftakt zu einer engen Verbindung gab, der insgesamt 17 Lieder zu verdanken sind. Aber auch Daniel Sauls Gedicht *Sommernacht*, in der *Neuen Musik-Zeitung* 13. Jg. (1892), Heft 12, S. 138, abgedruckt und als Opus 14 Nr. 3 vertont, mag ihn damals zum Kauf von dessen Gedichtband veranlasst haben, dem er weitere Texte entnahm.

Vor allem in den Weidener Jahren (1898–1901) garantierten ihm Zeitschriften die Verbindung mit den modernen literarischen Bestrebungen; hier war er am dichtesten am Puls der Zeit. Er fand im Maiheft 1898 der Münchner Zeitschrift *Jugend*, die dem Jugendstil seinen Namen gab, den Text *Vom Küssen* von Anna Ritter, nennt im Liederautograph op. 23 Nr. 4 auch die Quelle („Anna Ritter aus der ‚Jugend‘“) und war von seinem literarischen Fund so inspiriert, dass er sich den im gleichen Jahr in Leipzig erschienenen Gedichtband kaufte, aus dem er insgesamt zehn Texte in Musik umsetzte. Ritter war die einzige Dichterin, die daraufhin mit einem ganzen Zyklus geehrt wurde: *Sechs Gedichte von Anna Ritter* op. 31 sind „Der Dichterin in Verehrung gewidmet“.

Zu wichtigen Textlieferanten wurden auch die 1900 gegründete Zeitschrift *Stimmen der Gegenwart. Monatschrift für moderne Literatur und Kritik*, herausgegeben von Max Beyer und Martin Boelitz, Berlin-Eberswalde (Nachfolger der Zeitschrift *Jung-Deutschland*, hrsg. von Max Beyer, Saarbrücken), sowie die Zeitschrift *Die Gesellschaft. Münchener Halbmonatschrift für Kunst und Kultur*, herausgegeben von Arthur Seidl. Aus beiden hat Reger zahlreiche Texte vertont und ihnen, wie bei Anna Ritter, die erste Begegnung verdankt, die er anschließend durch die Anschaffung eines entsprechenden Gedichtbands vertiefte, so beim Prager Dichter Oskar Wiener, aber auch bei den weitgehend unbekannteren Dichterinnen Maria Stona, Clara Müller und Eugenie Galli und vermutlich bei Christian Morgenstern, dessen Text *Weißer Tauben*



1898 in der *Gesellschaft* veröffentlicht wurde; dieser und fünf weitere von Reger vertonte Morgenstern-Texte finden sich dann auch in dem im gleichen Jahr erschienenen Gedichtband *Ich und die Welt*. Auch den ersten Text von Ludwig Jacobowskis *Der Narr* op. 55 Nr. 5 fand Reger in der Zeitschrift *Stimmen der Gegenwart*, im Oktoberheft 1900; eine Zeitlang beabsichtigte Reger, „einen Gedicht-Zyklus des hochbegabten, so früh verstorbenen Dichters Jacobowski zu einem Liederzyklus zusammenzustellen“.<sup>18</sup>

Den hochgeschätzten Franz Evers lernte Reger vermutlich ebenfalls durch Zeitschriftenbeiträge kennen – *Geheimnis* (op. 51 Nr. 4), erschienen 1900 in *Die Gesellschaft*, und *Traum* (op. 55 Nr. 2) im gleichen Jahr in *Stimmen der Gegenwart*; dies veranlasste ihn, sich den Gedichtband *Fundamente* von 1893 zuzulegen, dem er viele Texte entnahm. Dem Herausgeber der Zeitschrift, Arthur Seidl, berichtete er dankbar: „Franz Evers ist ein famoser Lyriker; ich habe in seinen ‚Fundamenten‘ ganz wundervolle Sachen gefunden!“<sup>19</sup> Dass er auch mit Max von Schillings gerade über Evers als Textdichter ins Gespräch kam, zeigt ein Brief an diesen vom 25. September 1901, nachdem er gerade nach München gezogen war und sich darum bemühte, mit der Münchner Schule Kontakt aufzunehmen. Schillings hatte ihn offensichtlich um Gedichtbände von Evers gebeten, doch Reger musste ihn vertrösten; die Dichtungen hätten „auf dem Transport durch das ‚Ausstopfen des Waggon‘ so gelitten, daß ich sie schleunigst zum Buchbinder geben mußte“.<sup>20</sup> Zwei Tage darauf gestattete er sich, Schillings „wärmstens zu empfehlen: ‚Stimmen der Gegenwart‘ Monatschrift für Litteratur u. Kritik [...]; ein Blatt, das sehr oft ganz famose Texte für Lieder bringt! Ich besitze nur ‚zerrissene‘ Jahrgänge davon! (Leider!)“.<sup>21</sup>

So mag ihm Martin Boelitz, der am häufigsten von ihm vertonte Dichter, als Herausgeber der *Stimmen der Gegenwart* schon bekannt

---

<sup>18</sup> Brief vom 11. Februar 1902 an Otto Leßmann, den Herausgeber der *Allgemeinen Musikzeitung* (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm).

<sup>19</sup> Brief vom 29. Dezember 1900, in: Else von Hase-Koehler, *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig 1928, S. 86.

<sup>20</sup> Brief im Max-Reger-Archiv, Meininger Museen.

<sup>21</sup> Postkarte vom 27. September 1901, in Privatbesitz Paris; Kopie im MRI.

gewesen sein, ehe sein Freund Karl Straube den persönlichen Kontakt vermittelte, der lebenslang bestehen blieb. Der 1874 in Wesel geborene Sohn eines Kaufmanns war auf Umwegen zur Dichtkunst gekommen; nach seiner Ausbildung zum Bankangestellten und dem Militärjahr 1896/97 geriet er als Angestellter seines Onkels ins Londoner Börsengeschäft. Während seiner Freizeit zog er mit einem irischen Arzt durch die dunkelsten Armenviertel Londons und tauchte in eine komplette Gegenwelt ein. Unmittelbaren Niederschlag fanden die Erlebnisse in seinem im Verlag Jung-Deutschland 1901 erschienenen Gedichtband *London*. Reger lernte seinen dort erschienenen ersten Boelitz-Text *Wehe!* (vertont als op. 62 Nr. 2), dem 26 weitere und auch ein gemeinsamer Oratorienplan folgen sollten, jedoch vermutlich durch dessen Wiedergabe in der *Gesellschaft* im gleichen Jahr kennen.<sup>22</sup>

Deutlich wird beim Blick in die Zeitschriften und ihre heute oft vergessenen Dichter, dass diese untereinander gut bekannt waren, dass sie einander schätzten und sich gegenseitig lancierten und freundschaftlich rezensierten. Inwiefern sie über dieses persönliche Netzwerk hinaus auch einen stilistisch geschlossenen Zweig der damaligen Literatur bildeten, hat die Literaturwissenschaft bisher nur ansatzweise untersucht.

### Eindruckskunst

Was waren es nun für Gedichte, die Reger bevorzugte und die er selbst einer bestimmten Richtung zuwies? „Ich bin sehr modern (durch und durch)“, schrieb er, „und soll es mir stets ein Vergnügen sein, mit bedeutenden modernen Dichtern dadurch in naher Verbindung zu stehen, daß ich deren Gedichte komponiere!“<sup>23</sup> Was nicht den Ausschlag zur Auswahl gab, um dies vorwegzunehmen, war die formale Stilisiertheit eines Textes; sprachliche Experimente oder strukturelle Neuerungen spielten bei Regers Wahl keine Rolle. So basieren fast alle Lieder auf gereimten oder metrisch gebundenen Gedichten, deren Regellaß bei der Vertonung

---

<sup>22</sup> 17. Jg. (1901), Bd. 4, Heft 3, S. 182.

<sup>23</sup> Brief vom 30. Dezember 1900 an Richard Braungart, Münchner Stadtbibliothek – Monacensia.

nun allerdings aufgelöst wurde: Immer wieder stößt man auf Einschübe von Worten und Silben, die die metrische Regelmäßigkeit aufheben<sup>24</sup> und selbst Schlussreime verändern;<sup>25</sup> auch weitgedehnte Melismen über Einzelsilben von Schlüsselworten sowie die extreme Verkürzung oder Dehnung einzelner Sprachsilben lösen die Bindung. Kritiker vermissten daher eine natürliche Sprachmelodie, umso mehr, als auch das unausgesetzte Modulieren über jeder einzelnen Silbe einem gewichteten Ablauf entgegenstand.

Entscheidend für Regers Wahl waren vielmehr die Grundstimmung und die Intensität der durch den Text ausgelösten Empfindung. Die meisten der bevorzugten Zeitgenossen begriffen sich als *Jungdeutsche* oder *Moderne*; hier trafen heterogene literarische Strömungen – Jugendstil-, impressionistische, expressionistische und naturalistische Elemente – zusammen und ihre Gemeinsamkeit bestand vor allem in der Absage an die Erlebnis- und Bekenntnislyrik der Vorgänger. „Unser Weg im Lied ist die denkbar subtilste Auslegung der geheimsten lyrischen Stimmung“, schrieb Reger 1900<sup>26</sup> und war überzeugt, „daß unsere moderne Lyrik [...] *viel* sensitiver geworden ist! Viel feiner auch!“<sup>27</sup> S u b t i l , g e h e i m , s e n s i t i v u n d f e i n , d a s s i n d d i e E i g e n -

---

<sup>24</sup> Z. B. verkürzt Reger in Otto Julius Bierbaums Gedicht *Flieder* op. 35 Nr. 4 den regelmäßigen Vierheber „Unter duftenden Blütenbäumen“ zu „Unter duftenden Bäumen“, in Oskar Wieners Gedicht *Am Dorfsee* op. 48 Nr. 6 den regelmäßigen Dreiheber „Ihr winterkahles Haupt“ in „Ihr kahles Haupt“ und erreicht dadurch eine Stauchung und Betonung des Textes.

<sup>25</sup> Im Lied *Herzenstausch* op. 76 Nr. 5 nach einem volksliedhaft gebauten Text von Karl Wilhelm Ferdinand Enslin hebt er den Endreim „eines“ – „reines“ und zugleich das Metrum auf durch die Ergänzung „reines Herz“. Beim Korrekturdurchgang seines *Wiegenlieds* (Margarethe Stein) op. 142 Nr. 1 vom N. Simrock Verlag auf einen vermeintlichen Textfehler hingewiesen, bei dem er ebenfalls Metrum und Schlussreim geändert hatte, verteidigte er diesen und bat, ihn stehen zu lassen: „[...] es hat sogar einen gewissen Reiz, daß die Symmetrie da durchbrochen ist!“, Brief vom 2. Januar 1916, in: *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp (Schriftenreihe des Max-Regger-Instituts, Bd. 18), Stuttgart 2005, S. 302. Der Verlag änderte die Stelle trotzdem.

<sup>26</sup> Brief vom 27. Juni 1900 an Ella Kerndl, Max-Regger-Archiv, Meininger Museen.

<sup>27</sup> Brief vom 25. Januar 1900 an Anton Gloetzner, in: Juriaan H. Meyer, *Max Reger. Rezeption in Amerika* (Veröffentlichungen des Max-Regger-Instituts, Bd. 11), Bonn 1992, S. 154.

schaften einer zeitgenössischen Poesie, die Reger zur Vertonung inspirierte. Und so wundert es nicht, dass er 1903, inzwischen schon auf über 100 Lieder zurückblickend, zufrieden feststellte: „Ich habe nun die Fähigkeit, alle erdenklichen psychologischen Vorgänge ganz erschöpfend in Lieder zu bringen, ganz erreicht.“<sup>28</sup>

Hiermit ist aber auch eine Diskrepanz, die das Lied um 1900 ganz allgemein kennzeichnet, auf die Spitze getrieben. Mit der Darstellung innerer, intimer Vorgänge in öffentlichen Konzerten hat das Lied den Schutzraum privater Darbietungen verlassen und ist in einen Konflikt geraten, der bei Reger geradezu prototypisch anzutreffen und vermutlich mitverantwortlich für die Vernachlässigung seines Liedschaffens im Konzertleben ist. Schon damals erkannte der Kritiker Emil Bohn:

Er konstruiert sich eine eigene Welt und kümmert sich keinen Deut darum, ob seine Reproduzenten und Hörer sich darin heimisch fühlen. Speziell auf dem Gebiete des Liedes schlägt er Pfade ein, die nur von einer ganz kleinen Minderheit seiner Mitmenschen betretbar sind. Wer seine Lieder singen will, der muß gegen alle Tücken der Rhythmik und Intonation gefeit sein und nebenbei die Fähigkeit besitzen, das eigene Ich zu Gunsten der oft bis zum Abenteuerlichen gehenden Ausdrucksweise zu opfern. Noch anspruchsvoller sind die Klavierbegleitungen; ein Virtuose von Fach kann damit allenfalls zu Rande kommen, der Dilettant wird ihnen rat- und hilflos gegenüberstehen. Auf Popularität haben die Regerschen Lieder nicht zu rechnen; als Sondergut für Auserwählte ist ihnen vielleicht eine Zukunft beschieden.<sup>29</sup>

Auch Reger selbst sah in dem Weg in die Innerlichkeit einer höchst persönlichen Ausdruckswelt, der den Verzicht auf äußere Wirkungen beinhaltet, einen Hinderungsgrund für die Verbreitung seines Liedschaffens:

Ich weiß, es ist eine schwere Aufgabe mit solchen Liedern vor's Publikum zu treten, da diese Lieder jedem „Reißereffekt“ so sehr absichtlich aus dem Wege gehen. Die Leute müssen sich eben daran gewöhnen.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Brief vom 8. Februar 1902 an Eugen Spitzweg, Bayerische Staatsbibliothek, München.

<sup>29</sup> Emil Bohn, Konzertkritik in der *Breslauer Zeitung* vom 14. Dezember 1903.

<sup>30</sup> Brief vom 16. Februar 1899 an den Münchner Sänger Joseph Loritz, in: *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. 15), hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000, S. 392.

Nicht nur ein gesteigerter Subjektivismus zeichnet diese Texte der von Reger so geschätzten „Moderne“ aus. Auch sind sie durch eine gewollte Realitätsferne charakterisiert, die Jürgen Viering bei der Analyse eines Gedichts des von Reger sehr geschätzten Gustav Falke hervorhob:

Von dem konkreten Moment des Erlebens wird hier vollständig abgesehen, geboten wird statt dessen ein Bild, das seine Künstlichkeit nicht verbirgt, sondern gerade zeigt. Diese Verfremdung ins ganz und gar Künstliche kommt zustande durch eine auf keine Wirklichkeit Rücksicht nehmende Stilisierung.<sup>31</sup>

Ein typisches Beispiel bietet *Waldseligkeit* von Richard Dehmel, einem der faszinierendsten Vertreter unter den Dichturfürsten der Jahrhundertwende, der ebenso mit revolutionärer Arbeiterlyrik wie mit manchen als blasphemisch empfundenen Texten das prude Bürgertum des Kaiserreichs schockierte, von Reger aber vor allem seiner intimen Impressivität wegen geschätzt wurde.<sup>32</sup> Wie sehr das Gedicht den Nerv der Zeit traf, zeigt die Tatsache, dass Ernst Challiers Liederverzeichnis zwischen 1900 und 1906<sup>33</sup> allein sechs Vertonungen verzeichnet, u. a. von Richard Strauss und Ludwig Thuille.

Das kurze zweistrophige Gedicht ist einfach und regelmäßig gebaut; es verlässt sein volksliedhaftes Ebenmaß nur in der Schlusszeile, die dadurch entsprechendes Gewicht erhält. In der ersten Strophe wird der Wald vor Anbruch der Nacht in einem realitätsfernen Szenario heraufbeschworen; in der zweiten Strophe fügt sich das lyrische Ich in dieses Waldweben, ohne es in der geringsten Weise zu verändern. Das schöne

---

<sup>31</sup> Jürgen Viering, Eine Pantomime der Sehnsucht. Über Gustav Falkes Zwei, in: *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte* (Gedichte und Interpretationen, Bd. 5), hrsg. von Harald Hartung, Stuttgart 1983, S. 45.

<sup>32</sup> Reger schätzte Dehmel und stand mit ihm persönlich in Verbindung, und auch Arnold Schönberg stellte ihm zu seinem 50. Geburtstag das glänzende Zeugnis aus, dass „fast an jedem Wendepunkt meiner musikalischen Entwicklung ein Dehmel'sches Gedicht steht. Daß ich fast immer zu Ihren Tönen erst den neuen Ton fand, der mein eigener sein sollte“. Brief vom 16. November 1913, in: Joachim Birke, Richard Dehmel und Arnold Schönberg. Ein Briefwechsel, in: *Die Musikforschung* 11/3 (1958), S. 285.

<sup>33</sup> Ernst Challier, *Großer Lieder-Katalog*, sechster bis elfter Nachtrag der neuen Erscheinungen von Juli 1894 bis Juli 1906.

Bild hat mehr als nur dekorative Funktion: Sein eigentlicher Gegenstand ist das innere Erleben, das von dem äußeren Vorgang ausgelöst wird. So werden Außen- und Innenwelten verbunden, Naturbild mit subjektivem Empfinden und seelischem Erleben gleichgesetzt. Diesem Text ist kein allgemeiner Sinn abzufragen, er „fordert vielmehr den Nachvollzug“, wie die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Höpker-Herberg am Beispiel eines Textes von Albert Mommsen herausstellte:

Seine Rezeption soll jeweils in einem Akt der Wiederholung des vom Dichter festgehaltenen Prozesses bestehen, in einer Aktualisierung dessen, was in Gestalt des Textes manifest geworden ist und ursprünglich eine Erfahrung des Dichters war.<sup>34</sup>

Hiermit ist wohl das ausschlaggebende Kriterium für Regers Textwahl gegeben: Die Texte mögen heute zwar zum Teil befremden, doch hatten sie die Qualität, den Komponisten zum Nachvollzug der dichterischen Impressionen zu verleiten. Seine Umsetzung in die für geheime psychische Entwicklungen geeignetere Sprache der Musik bringt durch die Verunklungsmöglichkeiten dieser Kunstdisziplin eine gewisse „Veredelung“. Möglicherweise meinte Stefan Zweig diese Veredelung, als er am Ende seines Lebens auf seine frühen Gedichte und Regers Vertonungen zurückblickte:

Die unvermutetste Überraschung von allen jedoch war, daß Max Reger, neben Richard Strauss der größte damals lebende Komponist, sich an mich um die Erlaubnis wandte, sechs Gedichte aus diesem Bande [Silberne Saiten] vertonen zu dürfen; wie oft habe ich seitdem eines oder das andere in Konzerten gehört – meine eigenen, von mir längst vergessenen und verworfenen Verse durch die brüderliche Kunst eines Meisters hinübergetragen durch die Zeit.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Elisabeth Höpker-Herberg, „Ich lausche meiner obern Melodie“. Die dichterische Grunderfahrung Alfred Momberts in einem Gedicht aus dem „Denker“, in: *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, wie Anm. 31, S. 91.

<sup>35</sup> Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm 1944, S. 107. Zweig und Reger traten nicht nur brieflich miteinander in Kontakt, es ist nach einer Postkarte vom 15. April 1907 wohl auch zu einer Begegnung im Hause Reger in Leipzig gekommen (Postkarte im Stefan-Zweig-Archiv, Jewish National University Library, Jerusalem, Handschriftenabteilung).

Anders als etwa Ludwig Thuille, der bei der Vertonung der *Waldseligkeit* die beiden Strophen voneinander absetzte, hat Reger in seinem Opus 62 Nr. 2 genau den Vorgang der Verinnerlichung des Naturgeschehens in Musik gesetzt: Die vom Rauschen der Bäume inspirierte Klavierfigur wird durch das ganze Lied beibehalten, das lyrische Ich fügt sich in das Geschehen, ohne es zu ändern. Der hier gewählte Kunstgriff, den Goldgrund der Klavierbegleitung, die harmonisch kühn und impressionistisch zart zugleich ist und die Grundstimmung des gesamten Lieds beherrscht, mit einer in Prosa geführten Singstimme zu kombinieren, die mit Dehnungen und Sprüngen, ausgefeilter Dynamik und von Rubati durchsetzt auf jede Nuance des Textes eingeht, zeichnet viele Lieder Regers aus; als typische Beispiele seien *Aeolsharfe* op. 75 Nr. 11 von Hermann Lingg, *Viola d'amour* op. 55 Nr. 11 von Gustav Falke oder *Flötenspielerin* op. 88 Nr. 3 von Franz Evers genannt. Auch Otto Julius Bierbaum<sup>36</sup> hat Reger mit verwandter Eindruckskunst inspiriert, von deren „ideale[r] Weichheit und Keuschheit“<sup>37</sup> in den Texten *Traum durch die Dämmerung*, *Flieder* oder *Frauenhaar* er schwärmte, die in seiner Musik eine ideale Entsprechung findet: In der irisierenden Chromatik, die durch die Tonarten gleitet, ohne ein Ziel zu erreichen; in der gummibandartigen Dehnung und Stauchung, mit denen die überwiegend metrisch gebundenen und strophisch geordneten Texte zu Prosa aufgelöst werden; in der intrikaten Struktur, die den Sänger allein lässt vor dem verschwommenen Hintergrund unabhängigen Rankenwerks. Als Inspirationsquelle bieten diese Texte viele sinnliche Reize: Schillernde Farben, betäubende Düfte und verwirrende Klänge geben als Metaphern der Verunklarung Stichworte zu Regers verworrenen Linien

---

<sup>36</sup> Nach der Vertonung von sechs Texten aus dessen Lyrikband *Erlebte Gedichte* stellte Reger sich dem Dichter aus Weiden „als eifriger und aufrichtigster Verehrer Ihrer Gedichte“ vor, dankte ihm für seine „prachtvollen Dichtungen“ und bot bescheiden an, ihm bei Interesse seine Vertonungen zu schicken. Eine Antwort ist nicht bekannt, auch nicht, ob es später in München zu einer Begegnung kam; doch hielt Reger dem Dichter mit vier weiteren Texten die Treue. Möglicherweise war Bierbaum, der von den Komponisten der Münchner Schule hochgeschätzt wurde, durch Regers eigenmächtige Eingriffe in seine Texte verärgert.

<sup>37</sup> Brief vom 27. Juni 1900 an Ella Kerndl, Max-Regger-Archiv in den Meininger Museen.

und harmonischen Lichtbrechungen. In dieser nächtlichen Kunstwelt spielt der Traum, Inbegriff einer schönen, realitätsfernen Kunstwelt, eine große Rolle; *Mein Traum* aus dem Anna Ritter gewidmeten Opus 31, aber auch Bierbaums *Traum durch die Dämmerung* aus Opus 35 sind Prototypen dieser subjektiven Lyrik, die nicht unter dem Gesichtspunkt von Geschmack oder Bildung, sondern vielmehr der Funktionalität zu beurteilen ist – als Quelle der musikalischen Inspiration.

### Lieder des Trotzes

Diese Eindrucks- und Nervenkunst, die so perfekt zu Regers kompositorischen Kunstgriffen der Vieldeutbarkeit passt, liegt zwar einem Großteil seines Liedschaffens zugrunde, daneben gibt es aber Texte, die eine explizitere, teilweise holzschnittartige Vertonung verlangen. Mit seiner „Fähigkeit, alle erdenklichen psychologischen Vorgänge ganz erschöpfend in Lieder zu bringen“, meinte Reger auch Beiträge zu ganz anderen Textkategorien, darunter ‚Lieder des Trotzes‘, wie ich sie nennen möchte, die namentlich in der späten Weidener und der frühen Münchner Zeit anzutreffen sind. *Schmied Schmerz* op. 51 Nr. 5 (Bierbaum), *Hymnus des Hasses* op. 55 Nr. 1 (Morgenstern) oder *Wehe!* op. 62 Nr. 1 (Boelitz) verlassen die Sphäre intimer Selbstaussage in Richtung kollektiver Mitteilung und sprengen mit ihrem Pathos den Rahmen des Liedhaften. Schon 1895 hatte Reger an Ferruccio Busoni geschrieben: „Ibsen hat Recht, wenn er von unseren modernen corrumpten Verhältnissen spricht. Der Schwindel blüht!“<sup>38</sup> Nach hoffnungsvollen Anfängen war er damals in der mondänen Badestadt Wiesbaden zum gesellschaftlichen und künstlerischen Außenseiter geworden und in eine tiefe Lebenskrise geraten. Im Juni 1898 hatte er als gescheiterte Existenz nach Weiden ins Elternhaus zurückkehren müssen. Seine damaligen Lesevorlieben verraten, dass er in der Literatur suchte, was ihn selbst bewegte. Ibsens *Wenn wir Toten erwachen* oder Gerhard Hauptmanns *Versunkene Glocke*, in denen er „Ausblicke in bisher fast unentdeckte seelische Zustände und Konflikte“

---

<sup>38</sup> Brief vom 20. April 1895, in: *Der junge Reger*, wie Anm. 30, S. 236.



fand,<sup>39</sup> lagen ihm als Sujet ganz nah: Der Glockengießer Heinrich z. B. geht am Verlust seines Meisterwerks fast zu Grunde, ein seelischer Zustand, in den sich Reger gut hineinversetzen konnte. Nachdem Elsa von Bercken im Mai 1899 seine Werbung, der sie erst drei Jahre später folgen sollte, abgelehnt hatte, empfahl er ihr die Lektüre von *Hedda Gabler*:<sup>40</sup> Eine Generalstochter, ein begabter alkoholabhängiger Künstler, dessen Werk sie zerstört – die Entsprechungen sind nicht zu übersehen.

Aus den Liedern dieser ‚wilden‘ Textkategorie kristallisieren sich zwei zentrale Themenbereiche heraus. Als Beispiel für *s o z i a l k r i t i s c h e* Texte sei Martin Boelitz mit seinem Band *London. Soziale Gedichte* genannt, dessen zweite Auflage der Dichter Reger widmete. Reger vertonte daraus zwei Texte; der pathetische Ausruf „Aber dann wehe, wehe der Macht“ am Ende der ersten und letzten Strophe von *Wehe!* op. 62 Nr. 1, aber auch der Sturm, der als wilder Geselle in *Präludium* op. 75 Nr. 1 heraufbeschworen wird, meinen den Sturm der Revolution, und Regers Vertonung schwächt mit kühner Harmonik, wuchtigen Akkorden, großen melodischen Sprüngen und gemeißelter Rhythmik das wilde Aufbegehren der Dichterworte keineswegs ab.

*Wehe!* (Martin Boelitz)

Dröhnende Hämmer  
in russiger Hand,  
sprühende Funken  
verlodernder Brand,  
keuchendes Drängen  
bis tief in die Nacht,  
[keuchende Brust  
in endloser Qual]<sup>41</sup>  
aber dann wehe,  
wehe der Macht!

Schamlose Schönheit  
mit leuchtendem Blick,  
knisternde Seide,  
verzückte Musik;  
purpurne Gürtel  
auf weissem Gewand,  
purpurne Gürtel  
in zitternder Hand.

<sup>39</sup> Brief vom 1. Oktober 1900 an Ella Kerndl, Max-Reger-Archiv in den Meininger Museen.

<sup>40</sup> Brief vom 25. August 1899, in: *Der junge Reger*, wie Anm. 30, S. 426.

<sup>41</sup> Die beiden in eckige Klammern gesetzten Zeilen stehen weder im Gedichtband, noch in der Zeitschrift *Gesellschaft* (siehe oben) und fallen aus dem Reim- und Strophenchema; dass sie von Reger ergänzt wurden, ist nicht auszuschließen.

Funkelnder Ampeln  
verschatteter Schein,  
trunkenes Toben,  
goldperlender Wein.  
Lächelnde Sünde  
in gleissendem Glanz,  
heissa, Trompeten  
zum Tanz, zum Tanz!

Dröhnender Hämmer  
gewaltiger Takt,  
hei, wie die Zange,  
die glühende packt!  
Surrende Räder –  
wann endet die Nacht?  
Aber dann wehe,  
wehe der Macht!

Fast selbstverständlich scheint es, dass ein Komponist wie Reger, dessen Leben sich nahezu ausschließlich um Musik drehte, auch die *K ü n s t l e r p r o b l e m a t i k* zu einem zentralen Thema machte. „Wer Schönheit schafft, der leidet“, so formulierte der Dichter Wilhelm Weigand in seinem Gedicht *Merkspruch* (vertont als op. 75 Nr. 1) eine Auffassung, in der er mit vielen Literaten seiner Zeit übereinstimmte. Um 1900 kam der Künstlerroman in eine Hochblüte, Heinrich Mann, Arthur Schnitzler, Otto Julius Bierbaum u. a. thematisierten die gesellschaftliche Stellung und individuelle Problematik der Künstler und ihr Außenseitertum. Auch die Bekenntnislyrik der Zeit widmete sich dem Konflikt; ein Musterbeispiel bietet das Gedicht *Der Narr* op. 55 Nr. 5 von Ludwig Jacobowski, das Reger – wie oben beschrieben – in einer Literaturzeitung gefunden hatte und das ihn dazu veranlasste, sich Lyrikbände des Dichters zu besorgen, der ihn derart faszinierte, dass er, selbst noch in Armut, Geld für seinen Grabstein stiftete. Jacobowski war selbst ein Außenseiter zwischen den Polen Deutschtum und Judentum, hatte einen Roman, *Werther, der Jude*,<sup>42</sup> verfasst, der die Ausgrenzung der Juden im deutschen Kaiserreich behandelte, war Mitglied des „Vereins zur Abwehr des Antisemitismus in Berlin“ und Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Gesellschaft*, der Reger viele Texte verdankte. *Der Narr* wird von ihm als Metapher für den Künstler verstanden, der die Gesellschaft unterhalten soll, aber von ihr ausgeschlossen bleibt.

---

<sup>42</sup> Dresden 1892.

*Der Narr* (Ludwig Jacobowski)

Keinen Vater, der das Kinn mir hebt,  
keine Mutter, die das Haar mir streichelt,  
keinen Freund, der mir am Herzen lebt,  
keine Frau, die mir den Blick umschmeichelt!

Dennoch schicke ich mein Lachen aus,  
und mit Lächeln wird es aufgenommen,  
alle Thüren springen selbst heraus,  
denn der Narr ist angekommen.

Aber wenn sich dann der Schwarm verlor,  
heb' ich meine Arme auf in Stöhnen;  
was ich nachts mir in die Kissen schwor,  
ist ein Hass, angeschwemmt von Thränen.

Regers Vertonung ist grell und expressiv und wurde von der damaligen Kritik durchaus als Bekenntnis und „das Eigenwesen dieses vulkanischen Genies klar enthüllendes Gebilde“ verstanden.<sup>43</sup>

Herausragend ist auch Jacobowskis *Hymnus der Liebe*, den Reger für Bariton und Orchester ganz zeituntypisch im August 1914, dem ersten Kriegsmonat, vertonte. Dessen frühes Gegenstück *Hymnus des Hasses* op. 55 Nr. 1 stammt von Christian Morgenstern und ist ein wildes Gedicht, dem Reger eine kühne Vertonung an die Seite stellt; dem „trägen Trotz stumpfer Geschlechter“ begegnet der Künstler mit „göttlichen Grimmes Odem“. Wem diese hochexpressive, doch hinter Metaphern verborgene Anklage des Künstlers gegen die teilnahmslose Mitwelt nicht deutlich genug ist, der sollte in Regers eigenen Worten nachlesen. Nach Hugo Wolfs Tod hatte er mehrere Monate seiner knappen Arbeitszeit in die Herausgabe von dessen Nachlass gesteckt und dazu eine flammende Anklageschrift, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, verfasst. Das Schlusswort überlässt er Gustav Falkes Gedicht *Die Peitsche euch!*, dessen Pathos heute fast unerträglich wirkt. Mit dem verkannten und letztlich vernichteten Künstler Wolf, der trotz

---

<sup>43</sup> *Münchener Salonblatt* 4. Jg. (1902), 16. Heft, S. 57; nach einem Liederabend mit Franz Bergen am 7. April 1902.

aller Misserfolge jedes Zugeständnis an den Publikumsgeschmack und an Interpretengewohnheiten ablehnt, meinte Reger sich selbst.

### Humorvolle Lieder

So wie in den Kammermusikwerken die oft wilden Eröffnungssätze und die melancholischen langsamen Sätze ein kontrastierendes Gegenstück in den S c h e r z i haben, so gibt es neben den lyrisch-seelenvollen und den trotzigen Liedern auch eine ganze Anzahl humoristischer Beiträge. Nach Sigmund Freud, Regers Zeitgenossen, ist der Witz „eigentlich nie tendenzlos“ und verfolgt fast immer eine Absicht.<sup>44</sup> Dies findet man in Regers Liedern bestätigt; ob es sich mit Blick auf die adlige Offiziersverwandtschaft seiner Frau um eine weiße „Gans von Stande“ (in *Zwei Gänse* op. 55 Nr. 8 nach Julius Sturm), um einen unmusikalischen Sänger (in *Darum* op. 75 Nr. 15 nach Sofie Seyboth) oder einen verblendeten Liebhaber (in *Von der Liebe* op. 76 Nr. 32 nach Franz Karl Ginzkey) handelt, zu gern nimmt Reger die Spezies Mensch und besonders eine Sorte, die nicht mehr jungen Frauen, aufs Korn.

Stets wird die komische Wirkung mit musikalischen Mitteln, mit der Sprache seiner Instrumentalscherzi und Klavierhumoresken erreicht, u. a. durch Übertreibungen und komische Akzente mit unerwarteten rhythmischen oder harmonischen Wendungen (z. B. *Die bunten Kühe* nach Gustav Falke op. 70 Nr. 4) und ungewohnten Intervallfolgen, Ornamenten an unpassender Stelle oder Registerwechseln der Stimmlage. Zu den Vokabeln seines musikalischen Humors zählen auch Verkürzungen durch Auslassung logischer Schritte und blitzschnelle Umdeutungen, aber auch mechanische Wiederholungen. Hier versteht man, warum Reger in seinen Konzertprogrammen gerne Lieder und Instrumentalstücke mischte – die Dichterworte können manche instrumentale Merkwürdigkeit erklären.

---

<sup>44</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Wien 1905, S. 146; vgl. auch Susanne Popp, „Sein Ernst ist schon bizarr genug.“ Regers musikalischer Humor, in: *Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. 13), Wiesbaden 2000, S. 103–119.

Auch inadäquater Ausdruck trägt zur komischen Wirkung bei, etwa die opernhafte Dramatik in dem Kinderlied *Knecht Ruprecht* nach Martin Boelitz op. 76 Nr. 50. Ein Meisterwerk für das Spiel mit der Naivität und absichtsvollen Schlichtheit unter einer nach Reger'schem Sprachgebrauch „militärfrommen“ Maske ist *Hat gesagt, bleibt's nicht dabei* op. 75 Nr. 12 auf einen Volksliedtext. Die Musik folgt der strophischen Anordnung des Textes, jedoch jeweils nur im volksliedhaften Beginn, dem eine nicht den Erwartungen entsprechende, raffinierte Fortsetzung und Steigerung bis zur Schlusspointe, einschließlich des immer lebhafter werdenden Nachspiels, folgt. Eine ähnliche Mischung von vorgeblicher Naivität und Raffinesse charakterisiert auch das Lied *Der bescheidene Schäfer* op. 97 Nr. 4 (Christian Felix Weisse). Am Text entlang komponiert kann sich der harmlose Text zur Buffoszene oder besser zur Parodie einer Opernszene steigern. Hier ist die äußere Wirkung durchaus berechnet, der pointierte, oft durch Pausen abgesetzte Schluss nähert sich soweit dem ‚Reißereffekt‘, als es Reger eben möglich war. Auf diese Weise „veräußerlicht“ wurden einige dieser Lieder schon zu Lebzeiten Erfolge und mussten in den Konzerten wiederholt werden.

### Lieder im Volkston

Eine letzte Kategorie von Liedern, mit denen Reger vielleicht die Diskrepanz zwischen Intimität und öffentlicher Wirkung überwinden wollte, waren die Lieder im Volkston. Nicht nur, um den Vorwurf der Unspielbarkeit und Unverkäuflichkeit seiner Lieder außer Kraft zu setzen, entstanden über Jahre hinweg 60 *Schlichte Weisen* op. 76, mit denen der Komponist „dem deutschen Volke so nach u. nach eine große Sammlung von möglichst einfachen u. doch aristokratischen Gesängen mit selbstredend leichtester Klavierbegleitung geben“<sup>45</sup> geben wollte.

Das Thema Volkslied war schon für den jungen Reger wichtig gewesen; zahlreiche 1898 und 1899 entstandene Volksliedbearbeitungen für Chöre zeigen sein Prinzip, die schlichten Melodien mit anspruchsvoller Harmonik und auch in den Nebenstimmen interessanter Stimmführung anzu-

---

<sup>45</sup> Brief vom 19. März 1904 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg.

reichern. Als Vorlagen hatte er überwiegend Volkslieder gewählt, die von Ludwig Erk und Franz Böhme im *Deutschen Liederhort* mit akribischer philologischer Sorgfalt gesammelt worden waren. In den *Schlichten Weisen* dagegen bevorzugte er Texte im Volkston, d. h. Kunstlyrik nicht v o m sondern f ü r s Volk, für Familien, auch für Kinder – wie *Du meines Herzens Krönelein* von Felix Dahn, *Der gute Rat* des Rokokodichters Georg Schatz, *Klein Marie* von Johannes Trojan oder auch *Mariae Wiegenlied* von Martin Boelitz, das zum einzigen Hit in seinem Œuvre avancierte und auch Zeiten weitgehender Vergessenheit überlebte. Die Entstehungsgeschichte der *Schlichten Weisen* op. 76 macht deutlich, dass der Komponist der Komplexität und Vieldeutbarkeit erst durch ein Preisausschreiben, das er im Übrigen nicht gewann, zu diesem einfachen Volkston fand. Auch dieser ist bei ihm intim und innig; das Lied *Du meines Herzens Krönelein* op. 76 Nr. 1 nach Felix Dahn macht dies gerade im Vergleich mit Richard Strauss' höchst artifizierlicher Vertonung deutlich. Regers 1903 komponierter Wettbewerbsbeitrag *Waldeinsamkeit* op. 76 Nr. 3 (Volkslied aus Franken) kommt dem Ideal eines Volkslieds recht nahe; es ist ein einfaches Strophenlied mit akkordischer Begleitung und periodischer Singstimme, die durch die einfache Klavierbegleitung verdoppelt wird; doch bleiben derartige Beispiele Ausnahmerecheinungen, während Mischformen, die eine Naivität oft nur vortäuschen, überwiegen. *Der verliebte Jäger* op. 76 Nr. 13 nach Martin Boelitz etwa beginnt mit der Maske des romantischen Liedes, mit ostinater Begleitfigur und Reiterrhythmus, darüber einem Hornmotiv mit Echowirkung; umso überraschender und farbenreicher bricht der kontrastierende, zum Schluss hin immer lebhaftere Abschnitt mit der Spielanweisung „sempre con pedale“ in diese Idylle. An diesen Liedern lässt sich nicht mehr kritisieren, dass Reger sich „eine eigene Welt“ konstruiere und sich „keinen Deut darum“ kümmere, „ob seine Reproduzenten und Hörer sich darin heimisch fühlen“.<sup>46</sup> Doch auch wenn der Stil unverkennbar „regerisch“ bleibt, offenbart sich die eigene Persönlichkeit nicht mehr so unverwechselbar wie in den lyrischen Impressionen oder expressiven Ausbrüchen seiner Gesänge um 1900.

---

<sup>46</sup> Wie Anm. 28.

## Analogien

Mit zwei kurzen, aber aufschlussreichen Beispielen möchte ich der Frage nach Regers Rolle als literarisches Sujet seiner Zeitgenossen nachgehen, wobei sich das eine Beispiel auf Regers Werk in seiner fremden Neuartigkeit und Emotionalität, das andere auf die Person des Komponisten und seine musikgeschichtliche Stellung in einer Zeit des Umbruchs bezieht.

In Hermann Hesses 1906 in München geschriebenem Essay *Eine Sonate* geht es um eben jenen Nachvollzug, den auch die Gedichte der Moderne fordern. Zwar ist in Hesses Essay die Rede von einer Klaviersonate, weil er für seine Botschaft nur einen einzelnen Interpreten benötigte, doch handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um Regers berühmte *Violinsonate C-Dur* op. 72, seine Kampfansage an Kritik und Mitwelt aus der Zeit seines Hugo-Wolf-Aufsatzes. Reger selbst fühlte sich zweifellos angesprochen und forderte seine Verleger am 4. März 1907, dem Erscheinungstag des Hesse-Textes im *Simplizissimus*, auf: „Bitte, lest sicher im soeben erschienenen *Simplizissimus* das Essay *Eine Sonate* von Herm. Hesse! Es ist No. 49.“<sup>47</sup>

Die Protagonistin Hedwig Dillenius ist mit einem rechtschaffenen, aber unsensiblen Mann verheiratet; als ihr Bruder Ludwig, ein Künstler, dem Ehepaar eines Abends die neue Sonate eines Komponisten namens Reger vorspielt, scheiden sich die Geister. Während ihren Mann die Musik nicht berührt, fühlt sich Hedwig in eine Traumwelt versetzt und das Gehörte verschmilzt mit einer magischen und phantastischen Innenwelt:

Bald aber spürte sie in der ungewohnten Musik einen starken und feinen Geist, der sie mitnahm und ihr Flügel gab, daß sie über Klippen und unverständliche Stellen hinweg das Werk begreifen und erleben konnte.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Postkarte in: *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Teil 2* (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 14), hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998, S. 269.

<sup>48</sup> Hermann Hesse, *Eine Sonate*, zitiert nach der Taschenbuchausgabe *Musik, Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*, hrsg. von Volker Michels, Frankfurt am Main 1986, S. 39–44, hier S. 42.

Mit Nachvollziehen, Begreifen und Erleben ist jener Aneignungsprozess, den die Textdichter der Moderne von ihren Rezipienten verlangten, umgekehrt auf die Musik gerichtet. Auch Hermann Hesses Erzählung ist Nervenkunst, die den feinsten Schwingungen nachgeht und das Zerbröckeln einer Ehe auf subtile Weise formuliert.

Ein zweites, ganz anderes Beispiel bietet Max Brods Roman *Tycho Brahe*; er gibt ein eindrucksvolles Charakterbild Regers und veranschaulicht in dichterischer Form dessen Stellung zwischen Tradition und Moderne. Brod hatte als Jüngling Ende 1910 Reger in Prag anlässlich einer Konzertreise erlebt. Auf dem Programm hatte die monumentale zweiklavierige *Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 96* von 1906 gestanden, die an die Grenzen der Tonalität führt; nicht umsonst wurde das Werk im ersten Jahr des berühmten Wiener „Vereins für musikalische Privataufführungen“ um Arnold Schönberg gleich dreimal hintereinander aufgeführt, mit einer leider verschollenen Einführung Anton von Weberns. Doch auch wenn sich die Klänge vom tonalen Zentrum denkbar weit entfernen, hielt Reger an diesem Bezugssystem fest und nutzte es zu moderner Vieldeutbarkeit.<sup>49</sup>

In seiner Autobiographie *Streitbares Leben* hat Brod die Tage mit Reger in Prag geschildert. Dieser befand sich nach der wenig erfolgreichen Leipziger Uraufführung seines Klavierkonzerts in bedenklich labilem Seelenzustand, betrank sich hemmungslos und verfiel in peinliche öffentliche Tränenausbrüche; abends auf dem Podium spielte er dann aber, zu Brods größter Überraschung, mit „gottergriffener Innerlichkeit“.<sup>50</sup> Der Eindruck der Persönlichkeit war so stark, dass Brod sie in seinem Romanhelden *Tycho Brahe*<sup>51</sup> verarbeitete, dessen zentrales Thema die tiefgreifende Änderung des Weltsystems um 1600 ist, als das geozentrische Weltbild des Ptolemäus durch das heliozentrische

---

<sup>49</sup> Vgl. Susanne Popp, Bindung und Freiheit: Zu Max Regers *Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 46), Kassel u. a. 2001, S. 429–447.

<sup>50</sup> Max Brod, *Streitbares Leben 1884–1968*, München u. a. 1969, S. 253–258.

<sup>51</sup> Max Brod, *Tycho Brahmes Weg zu Gott*, o. O. 1915.



verdrängt wurde. Die beiden Protagonisten Tycho Brahe (1546–1601) und der um eine Generation jüngere Johannes Kepler (1571–1630), dem Brod Züge des jungen Einstein gab, reagieren unterschiedlich auf die Theorien von Kopernikus, der als erster die zentrale Stellung der Erde im Mittelpunkt des Weltalls in Frage gestellt hatte. Tycho Brahe, der herausragende Astronom, der vor Erfindung der Linse und des Teleskops mit jahrzehntelangen Präzisionsmessungen selbsterfundener Großinstrumente die Bahnen der Himmelskörper beobachtet hatte und der Überzeugung war, dass wissenschaftlicher Fortschritt nur durch immer genaueres Nachmessen und ständiges Nachprüfen möglich sei, misstraute dem heliozentrischen Weltbild des Kopernikus, das fälschlich noch von Kreisbahnen statt von Ellipsen ausging. Stattdessen entwickelte er einen Kompromiss, nach dem die Erde im Zentrum des Weltalls ruht, um die Mond und Sonne kreisen, während alle übrigen Himmelskörper sich um die Sonne drehen; er hielt also teilweise an der alten Weltsicht fest und wandte sich teilweise der neuen zu. Kepler dagegen war als Mathematiker durch und durch davon überzeugt, dass die Grundlagen der Natur auf mathematischen Beziehungen beruhen. Brod schildert ihn als Neuerer, als Mann von ganz umstürzender Denkart, ohne Furcht vor einem radikalen Wandel aller Vorstellungen. So bekannte er sich schließlich ohne Einschränkung zum neuen heliozentrischen Weltbild. Die Voraussetzung dazu hatte ihm allerdings Tycho Brahe gegeben; erst als Kepler als Hofmathematiker in Prag dessen jahrzehntelange Messergebnisse auswerten konnte, gelang ihm der mathematische Nachweis; mit den von ihm formulierten Gesetzen wird ein neues Zeitalter eingeleitet.

Brod verleiht der Gestalt Tychos durchaus Reger'sche Züge. Als moderner Manager und befähigter Verwalter seines Ruhms litt dieser unter der zwanghaften Vorstellung, ein großes Werk als Denkmal gegen die Vergänglichkeit zu setzen und in alle Welt zu verbreiten, wozu er eine Korrespondenz immensen Ausmaßes mit Interpreten, Veranstaltern, Verlegern, Dichtern und Kritikern unterhielt. Tycho stöhnt entsprechend unter „seiner ‚herkulischen Arbeit‘, die Pflichten des Lebens mit denen der Forschung zu vereinen.“<sup>52</sup> Beseelt von wilhelminischer Leis-

---

<sup>52</sup> Ebd., S. 43.

tungsethik erwartete Reger von seinen Brief- und Geschäftspartnern die gleiche Pflichterfüllung und mahnte nach Kurzem die Antworten an. Vor allem seine Verleger hatten unter dieser Ungeduld zu leiden, die ihn jede Art von Verspätung und organisatorischer Ungenauigkeit als persönliche Kränkung empfinden ließ. Tycho hat ganz ähnliche Eigenschaften; in einer Szene bestaunt Kepler seine

[...] riesenhafte Korrespondenz; [...] Das wolle nun alles gewissenhaft behandelt und möglichst mit der nächsten Postgelegenheit beantwortet sein. Allerdings wachse einem solche Arbeit manchmal bei allem Fleiße über den Kopf [...]. Für mich aber, ganz im stillen, finde ich, daß jede Art von Unordnung im Verkehr mit Menschen, so auch im Briefwechsel, eine Bequemlichkeit ist, die man sich auf Kosten anderer gestattet. Man bedenkt dann nicht, aus Leichtsinn, oder hat gar nicht die Kraft sich vorzustellen, wie sehr man den anderen kränkt und hemmt und seiner Energie beraubt, indem man ihn auf eine Antwort, die zu erwarten er berechtigt ist, Gott weiß wie lange warten läßt. Ich finde das rücksichtslos, ich finde es ungütig.<sup>53</sup>

Vor allem die Szene des „öffentlichen Leidenschaftsausbruchs“ hat ihren Niederschlag in Brods Roman gefunden: Tycho spricht mit vom Wein gelöster Zunge, ohne „Gefühl für die Unschicklichkeit seines Ausbruchs an diesem Ort“;<sup>54</sup> dabei kommt die Besessenheit, sein Werk vollenden zu müssen, und zugleich die Furcht, hierzu nicht ausreichend Zeit zu haben, zum Ausdruck, die auch für Reger typisch ist. Als eigentliche Parallele deutet Brod die Zeitenwende 1600 und 1910; denn um einen Umbruch der Systeme geht es auch um 1910 in den Naturwissenschaften und in der Kunst, ob es sich um die Relativitätstheorie, die abstrakte Malerei oder die atonale Musik handelt. Vor diesem Hintergrund ist „Tycho-Reger“ der Traditionserweiterer, „Kepler-Einstein-Schönberg“ der Erneuerer. Die Ironie der Geschichte will es, dass der Traditionserweiterer das neue Weltsystem zwar nicht anerkennt, es aber mit seinem Werk vorbereitet.

Eine Übertragung der Analogien zwischen Dichtung und Musik im Maßstab 1 : 1 ist nicht möglich und als analytisches Handwerkszeug

---

<sup>53</sup> Ebd., S. 38 und 40.

<sup>54</sup> Ebd., S. 61.

auch zu Recht umstritten. Vielmehr wollte ich mit diesen Streiflichtern zu einer Reise über die Grenzen der Einzeldisziplinen hinaus verführen und dabei versuchen, manchen Aspekt der einen durch die brüderliche Kunst der anderen Sparte verständlicher werden zu lassen.