

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Band:** 33 (1983)

**Artikel:** Max Reger und die Programmmusik

**Autor:** Schubert, Giselher

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858844>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Max Reger und die Programmmusik

Giselher Schubert

Regers Schüler und seinem Kreis nahestehende Musikschriftsteller haben seit den frühen zwanziger Jahren mit ihrem extensiven, auffällig mit der notorisch unliterarischen Haltung Regers kontrastierenden literarischen Engagement das heute noch gültige Regerbild geprägt.<sup>1</sup> Doch verbindet sich in ihren Schriften die unbestreitbare, ihnen jene Autorität sichernde Authentizität mit ästhetischen Vorstellungen, die damals vorherrschten. Regers Schüler fühlten sich in den zwanziger Jahren durch die aktuelle Musikentwicklung in Deutschland bestätigt, die sich etwa von den Musikfesten in Donaueschingen 1921–1926 und Baden-Baden 1927–1929 ablesen lässt<sup>2</sup> oder sich in den intensiven interpretatorischen Aktivitäten für Reger durch das *Amar-Quartett* oder durch Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ dokumentiert, und konnten sich dennoch zugleich gegen diese Gegenwart abgrenzen. Einerseits liessen sich ästhetisch die antiprogrammatische Einstellung mit dem Primat einer „absoluten“ Musik und die Konzeption einer „funktionellen“ Musik<sup>3</sup> in den zwanziger Jahren zumindest partiell aus Regers Werk ableiten<sup>4</sup>, andererseits konnte kompositionstechnisch etwa Regers stets harmonisch gebundener Kontrapunkt<sup>5</sup> von einer „objektiv sein wollenden Linienkunst“<sup>6</sup> abgehoben werden; und unter „objektiv“ wurde nicht nur der Mangel an expressiver Differenzierung, sondern auch etwas Äusserliches, der Musik als der begriffslosen Kunst der „Innerlichkeit“ nicht Angemessenes verstanden.

Regers Verhältnis zur Programmmusik ist seitdem geradezu verschüttet worden. Hasse etwa stellt die Frage „warum wollte und konnte Max Reger den letzten Schritt zu Richard Strauss“ – d. h. zur Programmmusik – „nicht tun?“<sup>7</sup> nur, um sie mit geschichtsphilosophisch motiviertem Pathos zu beantworten: „Den letzten Schritt zu Richard Strauss nicht zu tun, das war gerade die Sendung, die Max Reger zu erfüllen hatte“. Hasse resümiert: „Er musste die Innerlichkeit wiederherstellen, ohne die die deutsche Kunst nicht als solche Dauer haben kann“.<sup>8</sup> Wurden demnach bestimmte Merkmale der Regerschen Musik hervorgekehrt, um in einer prätendierten Affinität zur neuen Musik der zwanziger Jahre ihre Aktualität zu betonen, so wurden sie zugleich als Signum jener „Innerlichkeit“ interpretiert, die in der Programmmusik und der neuen Musik vermisst wurden. Regers Verhältnis zur Programmmusik konnte in dieser Situation nicht mehr unbefangen diskutiert werden; und mittlerweile wären seine Orchesterwerke wie der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108, *Eine romantische Suite nach Gedichten von J. von Eichendorff* op. 125 oder die *Vier Tondichtungen für grosses Orchester nach A. Böcklin* op. 128 für den Konzertsaal erst wiederzuentdecken.



## Biographische Hintergründe

Der Bereich der Programmmusik als der repräsentativen musikalischen Gattung der Jahrhundertwende umfasst neben den heteronomen Momenten der musikalischen Komposition im engeren Sinne auch kompositionstechnisch eine bestimmte Einstellung zu sanktionierten Beständen der musikalischen Tradition und die Pointierung einer musikalischen „Fortschrittlichkeit“, ästhetisch den emphatischen Anspruch einer die Musik begleitenden Literatur, soziologisch das Verhältnis zur musikalischen Schule der Neudeutschen und schliesslich moralisch-sittlich die Haltung des Komponisten. Reger hat auf diese unterschiedlichen Bereiche der Programmmusik, die er nicht als die Einheit empfinden konnte, die für die Neudeutschen verbindlich galt, zu verschiedenen Zeiten differenziert reagiert. Deshalb konnte er zumindest in partiellen Bereichen gleichzeitig als Gegner und als Anhänger der Programmmusik gelten; d. h. sich auf eine von den Neudeutschen verachtete musikalische Tradition berufen und einer radikalen musikalischen Fortschrittlichkeit anhängen<sup>9</sup>, der Literatur über Musik misstrauen und ihren Wert für den Hörer anerkennen<sup>10</sup>, die Neudeutsche Schule als eine Institution verachten und ihre wichtigsten Vertreter respektieren, über den Geniekult spotten<sup>11</sup> und für sich selbst die Einsicht in eine höhere Gesetzmäßigkeit beanspruchen.<sup>12</sup>

Vor seinem op. 1, der Violinsonate von 1890, war der sechszehnjährige Reger, wie er eingesteht, „ein arger Anhänger der symphonischen Dichtung“<sup>13</sup> – das Finale des Jugendquartetts von 1888/89 etwa führt den programmatischen Titel „Aufschwung“ und erfordert im dritten Satz in nur von der Programmmusik her verstehbarer kompositorischer Haltung einen zusätzlichen (halben) Kontrabass (oder ein zweites Cello) – doch bereits 1891 schreibt er aus Wiesbaden seinem ersten Lehrer *Adalbert Lindner*:

„Ich glaube, dass wir jetzt in der Musik ein anderes Zeitalter anzutreten haben. Die Anzeichen der Morgenröte mehren sich. Denn das Liszt-Berlioz'sche Programm mit all den Neueren, Richard Strauss, Nicodé pp., ist im Grunde ein verfehltes. Die Musik soll nicht wie bei der Programmmusik erst der Vermittlung eines dritten bedürfen, um wenigstens allgemein verständlich zu sein. Die Musik soll an und für sich als Ausfluss reinster Empfindung ohne allen reflektierenden Beigeschmack wirken.“<sup>14</sup>

In diese bekannte, apodiktisch vorgetragene neue ästhetische Einstellung, die vor allem deshalb auffällt, weil die „absolute“ Musik inhaltsästhetisch – „Ausfluss reinster Empfindungen“ – und nicht formalästhetisch verstanden wird, mischt sich sicherlich auch ein persönliches Motiv: Reger will offensichtlich seinem alten Lehrer Lindner gegenüber einen gewissen Abstand hervorkehren und ist nun wiederum vollständig von seinem neuen Lehrer *Hugo Riemann* abhängig<sup>15</sup>. In den Briefen, die Reger 1895 dem als kongenialen, ähnlichen Zielen zustrebenden Musiker anerkannten *Busoni* schreibt, findet er eine neuerlich modifizierte, in den gleichzeitigen Briefen an Lindner verschwiegene Haltung: „'Richtung' habe ich keine; ich nehme das Gute wie es eben kommt, und ist mir jede musikalische Parteilichkeit – Brahms



contra Wagner – im Grunde höchst zuwider“ schreibt er am 11. Mai<sup>16</sup> und am 6. September heisst es noch deutlicher und bereits gegen Riemann gerichtet:

„In den letzten zwei Jahren habe ich hauptsächlich studiert, und zwar alles, sogar Liszt, dem ja Dr. Riemann jede schöpferische Begabung abspricht, welchen Glauben und welche Ansicht ich nie teilen werde [. . .]. Dass der Horizont der Phantasie, besonders wenn man wie ich im Brahmschen Geleise fährt, im Anfang also ein ziemlich eingengter ist, habe ich schon länger auch empfunden. Ich glaube durch mein wirklich eifriges Studium in den letzten Jahren jetzt die Einflüsse von Brahms schon mehr zurückgedrängt zu haben.“<sup>17</sup>

Neben dieser neuerlichen Rezeption von Werken aus der Neudeutschen Schule nähert sich Reger zugleich auch ab 1899 Repräsentanten der Neudeutschen Schule, ohne doch eine grundsätzliche Distanz ganz aufzugeben. Zweifellos liess sich Reger von der Programmmusik anregen; er schrieb 1902 immerhin: „Ich verfolge den Liszt'schen Satz: ‚Auf jeden Akkord kann jeder Akkord folgen‘ eben konsequent“<sup>18</sup>, nannte eben nicht die erste Symphonie von *Brahms*, sondern *Liszts* Faust-Symphonie die zehnte Symphonie von *Beethoven*<sup>19</sup>, hält 1904 *Hugo Wolfs* „*Penthesilea*“ „unbedingt für eine der bedeutendsten, lebenskräftigsten Schöpfungen, die uns die letzten Jahrzehnte gebracht haben“<sup>20</sup>. Werke, die der Brahms-Nachfolge entstammen, hat er nie derart gerühmt. Andererseits war die in Briefen ab 1899 ein wenig zu demonstrativ bekundete Wertschätzung von Werken *Richard Strauss*'<sup>21</sup> doch wohl musikpolitisch motiviert (Reger verdankte Strauss bekanntlich auch persönlich sehr viel): So sehr er die Parole „hie Strauss – hie Reger“ bedauert hat, die dem Kunstkampf der Jahrhundertwende entsprang, so sehr wird er sie wohl auch zu schätzen gewusst haben; sie signalisiert, dass seine kompositorische Position gegenüber der dominierenden der Neudeutschen, die Strauss anführte, als kommensurabel empfunden, gleichwohl jedoch noch nicht durchschaut<sup>22</sup> wurde. Kommensurabel aber wurden beide Positionen durch jene emphatische musikalische Modernität, durch die Reger konsequent in einen Gegensatz zu den Vertretern der Brahmschen Richtung geriet: Wendet er sich 1907 gegen Strauss, um die seiner Meinung nach unterschätzte Bedeutung von Brahms für die Gegenwart hervorzuheben<sup>23</sup>, so muss er dann 1912 dem Herzog *Georg II.* von Sachsen-Meiningen gestehen:

„Besonders die eingeschworenen Brahmsianer können mich gar nicht leiden – hat doch erst kürzlich ein so ganz waschechter Brahmsianer den Ausspruch getan: dass gerade ich der gefährlichste unter allen modernen Komponisten sei; R. Strauss sei lange nicht so gefährlich.“<sup>24</sup>

Regers ambivalente Einstellung zur Programmmusik änderte sich auch nicht grundsätzlich, als er seine grossen Orchesterwerke komponierte. Die berühmte Episode, nach der nach einer Uraufführung eines seiner Orchesterwerke Reger auf Strauss' Bemerkung: „Reger, noch einen Schritt und Sie sind bei uns“ mit: „Ja lieber Strauss, den Schritt tue ich eben nicht“ geantwortet haben soll, wird einmal auf den *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie*<sup>25</sup>, ein weiteres mal auf die *Vier Tondichtungen für grosses Orchester nach A. Böcklin*<sup>26</sup> bezogen. Damit rückt aber einerseits der absolut-musikalisch konzipierte *Symphonische Prolog* in die Nähe der Programmmusik und



andererseits die programmatische „Böcklin“-Suite in die Nähe der „absoluten“ Musik. Offenbar mischen sich in Regers Orchesterwerken Momente, die der Programmmusik und der „absoluten“ Musik entstammen und die wohl voneinander unterschieden, aber nicht getrennt werden können. Von der pragmatischen Haltung, die Reger dem Herzog Georg II. gegenüber einnimmt und die er schon Busoni<sup>27</sup> dargelegt hatte, hätte auch die Analyse einiger seiner Orchesterwerke zunächst auszugehen:

„Ich, der ich mitten im Leben stehe, als Schaffender mit beitrage zur weiteren Entwicklung unserer deutschen Musik, nehme das Grosse wo es ist und blüht, ob es nun von Brahms oder Bruckner oder Wagner oder Strauss ist.“<sup>28</sup>

### Zur Konzeption Sinfonietta op. 90

Mit der Sinfonietta op. 90 (1904/05) konkurriert Reger bewusst mit den Neudeutschen auf dem Gebiet der repräsentativen Orchestermusik. Doch hat sich die entschieden antiprogrammatische Haltung dieser Musik erst im Verlauf des Kompositionsprozesses ergeben; und nicht einmal in der ursprünglichen Konzeption dieses Werkes als „Serenade“ schliesst Reger direkt an Brahms oder die Serenaden in der Brahms-Nachfolge an, sondern vielmehr an Hugo Wolf, mit dessen Werk er sich zu jener Zeit intensiv beschäftigte. „Vielleicht ist sogar die Meinung berechtigt“, vermutet Unger, „dass die Beschäftigung mit diesen Werken [Wolfs] Reger zu eigenem orchestralen Schaffen anregte.“<sup>29</sup>

Reger knüpft eben nicht an die gewichtigste Gattung der „absoluten“ Orchestermusik, der Symphonie, an, sondern komponiert sein erstes grossformatiges Orchesterwerk auf einem partiellen „Gebiet“<sup>30</sup>, das keine „unerbittliche“ musikalische Konsequenz indiziert, mit der sich der „absolute“ Musiker gegen den Programmusiker abgrenzt. Unsicherheit und selbstkritische Einschätzungen einerseits, gattungs-ästhetische und kompositionstechnische Erwägungen andererseits führen zum Titel „Sinfonietta“, der die Verlegenheit einer musikalischen Konzeption verbalisiert, für die es kein Vorbild gibt und die durch alle Gattungen fällt. Der unmittelbare Anschluss an sanktionierte Werke und die Beachtung von Gattungsnormen charakterisieren jedoch jenen „Neu-Klassizismus“ (Weingartner) in der Tradition von Brahms, der der Programmmusik entgegengesetzt wurde. Bittet Reger zudem *Straube*, bei der Beurteilung von zwei fertiggestellten Sätzen aus der Sinfonietta „vor allem ins Auge zu fassen: ‚Ich will nur Musik machen!‘“<sup>31</sup>, so umschreibt er für *Wolftrum* den Gehalt der einzelnen Sätze der Sinfonietta in einer Sprache, die jener der verachteten Hermeneuten entspricht: „Nun also: Das Scherzo möglichst ‚trotzig‘ [. . .] dickköpfig – die lyrischen Stellen sehr zart; das Trio sehr zart! Das Larghetto ‚viel Mondschein‘, sehr zart, ganz freies Tempo! Den letzten Satz mit viel, viel Humor“, um dann schnell zu versichern: „Ein Programm liegt der Sache nicht zu Grunde!“<sup>32</sup>



## Programmatische Momente in der Serenade op. 95

Als nächstes Orchesterwerk schreibt Reger nun ein Jahr nach der Sinfonietta eine Serenade op. 95 (1905/06), die als „leichte“ Musik nicht etwa polemisch gegen die bedeutungsschwere Programmusik konzipiert ist, sondern der Sinfonietta kontrastierend zur Seite stehen soll. Die Serenade knüpft gleich im ersten Satz (T. 14 bzw. 56) an den dritten Satz der Streicherserenade von Dvořák und an den letzten Satz der zweiten Serenade von Brahms sogar thematisch an, kommuniziert jedoch auch in der Tonart G-Dur mit der bewunderten Serenade von Hugo Wolf und mit einem als bewussten Gegensatz zu Brahms<sup>33</sup> verstandenen Ideal *Mozartscher* „Leichtigkeit“: „So ein 150jähriger Geburtstag von Mozart muss doch gefeiert werden“ schreibt Reger an *Lauterbach & Kuhn*<sup>34</sup>. In dieser Mozartverehrung nähert er sich wiederum weniger Protagonisten der „absoluten“ Musik, als vielmehr denen der Programmusik: „Zurück zu Mozart?“ fragt rhetorisch *Marsop*<sup>35</sup> – um vom Mozart-Kult Richard Strauss' zu schweigen. Und so wie sich Reger in diesem Werk von Dvořák und Brahms direkt anregen liess, so haben *Prokofjew*<sup>36</sup> und *Hindemith*<sup>37</sup> auf diese Serenade zurückgegriffen.

Die von *Elsa Reger* mitgeteilte Entstehungsgeschichte dieses Werkes führt in die Sphäre der Programmusik; sie berichtet von einem Aufenthalt auf der „Konradshöhe“ im Isartal zur Frühlingszeit:

„Plötzlich ging über Regers Züge ein Leuchten, dann wendete er sich lächelnd zu mir und sagte: ‚Frau, eben kam mir das Thema zu einer Serenade, ganz duftig und frühlingsmässig‘“<sup>38</sup>.

Diese schöne Schilderung lässt sich kompositionstechnisch konkretisieren; denn eine „innere Stimmung“, eine „bestimmte Empfindung“<sup>39</sup>, etwas „Poetisches“ wie Reger es in seinen eigenen Interpretationen immer wieder erstrebte, liegt diesem Werk explizit in jenem primären, kaum zur Verarbeitung geeigneten Themeneinfall zugrunde, von dem Elsa Reger berichtet und der als ein bestimmtes „inneres Gestimmtsein“ alle Sätze durchzieht:



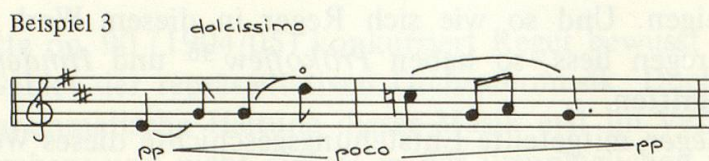
Dieses Thema ist nicht nur das Motto des ersten Satzes, sondern das des ganzen Werkes und taucht mehr oder weniger gewichtig in allen Sätzen auf. In solcher Funktion unterwirft es Reger vor allem der Technik der Themenmetamorphose, die der Programmusik entstammt. Im ersten sonatenmässigen Satz werden im Expositionsteil alle wie spielerisch eingeführten Motive und Themen entweder sukzessiv oder simultan mit diesem Mottothema konfrontiert; jedes Motiv wird demnach zunächst in einer Beziehung zu diesem Mottothema exponiert<sup>40</sup> und dann erst



selbständig behandelt. In der Durchführung wird das Mottothema ab Takt 174 eben nicht in seiner ursprünglichen Gestalt verarbeitet, sondern erst einer Themenmetamorphose unterworfen, in der es seinen ursprünglichen Charakter verliert, und einem der anderen Motive (T. 14 ff.) angeglichen:



Im zweiten Satz passt Reger Takt 98 ff. das Mottothema ganz seiner neuen Umgebung an:



die hier jedoch jener „inneren Stimmung“ korrespondiert, die das Mottothema in seiner ursprünglichen Gestalt repräsentiert. Der dritte Satz greift dann insgesamt diese Stimmung auf, und hier hebt Reger denn auch das Mottothema nicht hervor, sondern integriert es z. B. Takt 9 (Violin o. D.) oder Takt 145 f. (Oboe) in die Hauptstimme:



Im vierten Satz, der überaus eng mit dem ersten verbunden ist, bildet Reger mit dem Mottothema, das ab Takt 325 ff. sorgfältig eingeführt wird, einen Epilog (T. 340 ff.).

Einen sonatenmässigen Expositionsteil, der vollständig von einem Mottothema beherrscht wird, konzipiert Brahms etwa im ersten Satz seiner 1. Symphonie; eine thematische Integrierung der vier Sätze einer Symphonie durch ein Mottothema strebt auch *Edward Elgar* in seiner 1. Symphonie an. In beiden Werken haben jedoch die analogen Verfahrensweisen einen vollständig anderen Sinn. Im ersten Satz seiner 1. Symphonie lässt Brahms im Expositionsteil die drei Themengruppen (Hauptsatz, Seitensatz, Schlussatz) aus einem kontrapunktisch und motivisch-thematisch ausgearbeiteten Prozess hervorgehen, der weitgehend vom Mottothema, mit dem der Expositionsteil anhebt, initiiert wird: das Mottothema liegt dem Hauptthema des



Hauptsatzes als Kontrapunkt zugrunde, bestimmt mit seiner Chromatik das neue Thema des Seitensatzes und prägt motivisch das Thema des Schlusssatzes.<sup>41</sup> Elgar stellt in einer langsamen Einleitung ein Mottothema seiner 1. Symphonie voran, integriert es jeweils am Ende des Expositions-, Durchführungs- und Repräsentanteils des ersten Satzes, spielt in den beiden Mittelsätzen kurz auf das Mottothema an und exponiert es, nach Allusionen im Verlauf des letzten Satzes, glanzvoll-apotheotisch zum Beschluss des Werkes. Demnach bildet in der Brahms-Symphonie das Mottothema das musikalisch-logische Ferment eines dicht geknüpften Entwicklungszusammenhangs, während in der Elgar-Symphonie das Mottothema im Sinne einer musikalischen „Architektonik“ die einzelnen Sätze abgestuft aufeinander bezieht. Die „musiklogische“ bzw. „architektonische“ Funktion des Mottothemas entspricht dem absolut-musikalischen Charakter dieser Symphonien.

Regers motivisch-thematische Verfahren der Verfestigung einer grundierenden „inneren Stimmung“ in einem Mottothema, der Themenmetamorphose und der thematischen Integrierung der einzelnen Sätze entstammen demgegenüber der Programmmusik. Der Substantialität dieser thematischen Ereignisse korrelieren auch die primär kontrapunktischen Satzanlagen in der Serenade, die sich, im Gegensatz zu motivisch-thematisch ausgearbeiteten Prozessen, auf die Identität der Themen stützen. Doch entspricht diese Art Kontrapunkt wiederum nicht jenem, den Richard Strauss den einzig „berechtigten“ nennt: „wenn eine poetische Notwendigkeit zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen zur vorübergehender Vereinigung zwingt.“<sup>42</sup> Es wäre denn auch verfehlt, Regers Serenade op. 95 nun vollständig in die Nähe der Programmmusik zu rücken: So wenig die Serenade auch in ihrer thematischen Integrierung primär „architektonisch“ konzipiert ist, so wenig ist an der „Geschichte“ des Mottothemas eine „Handlung“ ablesbar, die sich verbalisieren liesse; die Themenmetamorphosen „erzählen“ keine „Geschichte“. Der Serenade fehlt das aussermusikalische Sujet, auf das Reger vor allem wohl wegen der Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks verzichten konnte.

### Riemanns und Halms Kritik der Programmmusik

Regers musikalische Haltung in der Sinfonietta und vor allem der Serenade, die in einer antiprogrammatischen Einstellung gleichwohl innig mit der Programmmusik kommuniziert – sie erzielt die Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks mit Mitteln, die der Programmmusik entstammen ohne doch einem aussermusikalischen Sujet zu folgen oder ein virtuelles „sinfonisches Subjekt“<sup>43</sup> zu imaginieren, das die „Affekteinheit“ des Werkes garantiert – lässt sich von zeitgenössischen Kritiken an der Programmmusik, wie sie Riemann und Halm formuliert haben, deutlich abheben. Riemann setzt in seiner Kritik der Programmmusik am Verhältnis von „historisch gewordenen Formen“ zur musikalischen „Natürlichkeit“ an: „Die Vorkämpfer für die obligatorische Bedeutsamkeit der Musik“ – also die Programmusiker – „erschei-



nen als Gegner der historisch gewordenen musikalischen Formen nicht nur, sondern auch der Gestaltungsweise innerhalb dieser Formen".<sup>44</sup> Die Formulierung „historisch gewordene musikalische Formen“ indiziert jedoch kein historisches Verständnis musikalischer Formen und Formungen, sondern Riemann pointiert gegenüber dem geschichtsphilosophisch abgeleiteten Rang der Programmmusik in der Neudeutschen Schule die Konzeption einer im Verlauf der Musikgeschichte immer deutlicher hervorgetretenen, in seiner Theorie erkannten und abschliessend formulierten „Natur“ der Musik, die stets auf „Organisches“, „Ausgleichendes“ ästhetisch hinausläuft. Seine Kritik an der Programmmusik entzündet sich weniger an ihren heteronomen Momenten, als vielmehr an der Missachtung von musikalischen Gestaltungsprinzipien, die er an der „absoluten“ Musik<sup>45</sup> als die „natürlichen“ beschrieben hat:

„... es ist nicht nur das Programm, was die von den genannten [Berlioz, Liszt] ohne Zweifel genialen und schöpferischen Meistern inaugurierte Richtung kennzeichnet; gar viele jedwedes Programms, wenigstens jedes überschriebene entbehrenden Instrumentalwerke, besonders auch Kammermusikwerke, gehören unzweifelhaft der Berlioz-Lisztischen Richtung an, wie die Symphonischen Dichtungen und Charakterstücke mit Titeln. Was sie als dieser Richtung angehörig kennzeichnet, ist eben jenes Ersetzen natürlicher thematischer Entwicklung, überhaupt eigentlicher Themen, durch ein Spielen mit dem Wechsel der Klangfarben, dessen innere Berechtigung man oft genug anzuzweifeln Ursache hat. Neben dem Wechsel hoher und tiefer Tonregionen, finsterner und heiterer Klänge, ist es der schroffe Wechsel der Dynamik und der Bewegungsart, was das Interesse beschäftigt.“<sup>46</sup>

Riemanns Argumentation beruht auf einem typischen Zirkelschluss: Da durch ein Programm das musikalisch Natürliche missachtet werden kann, verweist für ihn umgekehrt die Missachtung des musikalisch Natürlichen auf Programmmusik.

Demgegenüber hat Halm erkannt, dass sich etwa im funktionellen Zusammenhang einer Sonate weniger „Natürliches“, als vielmehr „Geistiges“, „das geistige Resultat eines Geschehens“<sup>47</sup> äussert, das hermeneutische Interpretationen auch von absoluter Musik nahelegen könnte:

„Diese höhere Einheit nun, das geistige Resultat des Geschehens, den Gesamtcharakter, die Idee einer Sonate oder eines Sonatensatzes, hat man in vielen Fällen und mit zunehmender Vorliebe durch aussermusikalische Charaktere vergleichend zu begreifen versucht, so zwar, dass man in dem Gleichnis mehr als ein Abbild, nämlich die wirkliche Idee, Gehalt und Inhalt des musikalischen Werks zu sehen sich bemühte, und es mag ja auch ein solcher Versuch ab und zu einmal geglückt sein.“<sup>48</sup>

Die Pointe der Halmschen Überlegungen liegt jedoch in der zumindest impliziten Forderung, den absolut-musikalischen Charakter auch einer Programmmusik<sup>49</sup> zu erkennen, denn er folgert:

„Ein grosser und verhängnisvoller Irrtum aber war es, mit solchen Gleichnissen das Wesentliche des musikalischen Charakters erkennen zu wollen; zu glauben, man übersetze damit aus der Musik zurück, was der Komponist in Musik ‚übersetzt‘ habe. Verhängnisvoll vollends, wenn man wähnte, aus der Gefügigkeit oder dem Widerstand des Kunstwerks gegenüber von solchen Ver-



suchen auf dessen innere künstlerische Logik oder Unlogik, auf das Vorhandensein oder den Mangel seiner höheren Einheit, seines Geistes oder seiner Seele schliessen zu dürfen.“<sup>50</sup>

Regers musikalische Haltung ist weder von der Riemannschen, noch von der Halmschen Position her zu fassen. Das musikalisch Besondere der Sinfonietta, etwa der Serenadenton, mit dem der erste Satz anhebt, die ständige Konfrontierung von verschiedenen Satztypen im Verlauf der Sätze oder sogar die eigentümliche Spannung zwischen Umfang und Gewicht des Werkes und der Bezeichnung „Sinfonietta“ – also das, was dem „Organischen“ und „Ausgleichenden“ der Natur der Musik widerspricht und nach Riemann von heteronomen Gesichtspunkten aus gedeutet werden müsste – ist weder rein programmatisch erklärbar – Reger glaubt gerade in diesem Werk zeigen zu können, dass die „klassische Form“ absolut „noch nicht veraltet“<sup>51</sup> sei – noch rein absolut-musikalisch – darauf verweist der Verlegenheitstitel „Sinfonietta“. Und in der Serenade, in der Reger nachdrücklicher als in der Sinfonietta die Gesamtanlage zu integrieren versucht, ist nun das den einzelnen Sätzen übergeordnete Ganze nicht absolut-musikalisch zu verstehen, sondern inhaltsästhetisch: als Fixierung einer inneren Stimmung, ohne dass irgend ein Detail einer heteronomen Deutung bedürfte.

### Programm und Form in der Romantischen Suite op. 125

Reger hat in den auf die Serenade op. 95 folgenden mehrsätzigen Orchesterwerken das Problem der thematischen Integrierung der verschiedenen Sätze erst dann fallen gelassen, als er eindeutig programmatisch konzipierte Werke schuf. (Dem Problem des einsätzigen, ausgedehnten Orchesterwerkes, das im Mittelpunkt des Interesses der Neudeutschen stand, hat sich Reger nur im *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* op. 108 genähert. Wieder ist dieser Beitrag Regers in einem bedeutenden Sinne zwiespältig: durch die von Reger angegebene Möglichkeit der weitgehenden Kürzung des Repräsentanteils<sup>52</sup> ist das Werk in zwei Fassungen aufführbar, die sich charakterlich erheblich voneinander unterscheiden).

Im dreisätzigen *Konzert im alten Stil* für Orchester op. 124 (1912) – Regers Variationswerke für Orchester brauchen hier nicht berücksichtigt zu werden – ist der Schlusssatz formal und thematisch eng mit dem ersten Satz verbunden; in der *Romantischen Suite* op. 125, auf die noch näher einzugehen ist, konzipiert Reger schliesslich den Schlusssatz weitgehend als eine im Sinne des „Finalproblems“ gesteigerte Reprise des ersten Satzes; die *Vier Tondichtungen für grosses Orchester nach A. Böcklin* op. 128 (1913) sind das erste mehrsätzliche Orchesterwerk, das auf die thematische Integrierung – nach op. 90 – verzichtet, zweifellos von Anfang an als Programmmusik konzipiert war und damit die innere musikalische Stimmung mit Hilfe einer anderen Kunst, der Bilder Böcklins, expliziert.

Die Komposition *Eine romantische Suite* op. 125 (1912) nennt Reger seinen „ersten Ausflug in das Gebiet der Programmmusik“<sup>53</sup> und tatsächlich unternimmt er



diesen „Ausflug“ alles andere als selbstsicher. Am 6. März 1912 kündigt er das Werk an: „... 3 Stücke für grosses Orchester, die voraussichtlich folgende Titel erhalten werden a) Notturmo b) Elfenreigen c) Helios.“<sup>54</sup> Musikalisch schienen die Stücke zu diesem Zeitpunkt bereits weitgehend festgelegt gewesen zu sein, ohne dass Reger eine Note niedergeschrieben hätte. (Bekanntlich komponierte Reger „auswendig“: „Auf der Eisenbahn komponiere ich; ich sitze stillvergnügt in meiner Koupéeecke und komponiere; mein Gedächtnis ist so entwickelt, dass [ich] all das da komponierte behalte und dann sogleich oder nach Monaten zu Papier bringe ohne Entwurf.“<sup>55</sup> So entstand auch, wie Elsa Reger berichtet, op. 125: „Als ich einmal unglücklich war über die vielen Nächte, die Reger von Leipzig nach Meiningen unterwegs war, meinte er: ‚Zank nicht über die Nachtfahrten durch den Thüringer Wald, ohne sie wäre die ‚Romantische‘ [Suite] nicht. Wenn ich da durchs Fenster in die mondbeglänzte waldige wunderschöne Gegend schaute, kam mir der Wunsch, und mit ihm kamen die Melodien.‘“<sup>56</sup>) Am 14. Mai 1912 schreibt Reger wieder über op. 125, das er nun „Eine Nachtmusik (Notturmo, Scherzo, Finale)“ nennt.<sup>57</sup> Demnach hat Reger gegenüber der ersten Erwähnung des Werkes die poetischen Titel des zweiten und dritten Satzes gegen absolut-musikalische ausgetauscht (der Titel „Elfenreigen“ wurde als zu abgegriffen befunden), während der Werktitel „Eine Nachtmusik“ die programmatischen Absichten eher präzisiert. In einem acht Tage später geschriebenen Brief verweist Reger erstmals auf die Eichendorff-Gedichte:

„Dann geht's sofort über op. 125: ‚Eine Nachtmusik‘ (Notturmo, Scherzo, Finale) (Elfenmusik) (Helios). Diese drei Stücke nach Gedichte von Eichendorff; Notturmo – Mondnacht (in Thüringen), Scherzo – Elfentanz und Elfenmusik, Finale – Helios – Sonnenaufgang“<sup>58</sup>.

Fünf Tage später meldet Reger dem Herzog Georg II., dass er unter Beibehaltung der Satztitel den Werktitel „Eine Nachtmusik“ zugunsten von „Eine romantische Suite“ aufgegeben habe.<sup>59</sup> Der endgültige Titel lautet nun: *Eine romantische Suite (Notturmo, Scherzo und Finale) nach Gedichten von J. von Eichendorff*. Die Gedichte von Eichendorff sind auch in der Partitur abgedruckt und gehören somit zur Komposition.

Die skizzierte Ausarbeitung des Programms, die sich problematischer als der musikalische Kompositionsprozess gestaltet haben muss, lässt sich als die programmatische Fixierung einer inhaltsästhetisch gebundenen Musik verstehen: Reger präzisiert mit Hilfe der Gedichte vor allem eine bestimmte Gefühlshaltung, das Atmosphärische. Der Titel *Eine Nachtmusik* wurde wohl deshalb aufgegeben, um musikhistorische Assoziationen zur Serenadenmusik zu unterdrücken, während der Titel *Eine romantische Suite* sicherlich auf die populäre Vorstellung vom „Romantischen“ schlechthin abhebt. Zugleich stützt sich Reger auf Gedichte und wahrscheinlich sogar auf den blossen Namen „Eichendorff“, der ausdrücklich in den Werktitel Eingang fand, um das Gestimmtsein seiner Musik mitzuteilen. Wenn Reger an Wolf- rum schreibt: „Diese Bemerkung: Texte umstehend muss mit vorne aufs Programm; op. 125 ist sonst total unverständlich, wenn die Gedichte nicht auf dem Programm stehen“<sup>60</sup>, so kann er nicht gemeint haben, dass seine Musik, die ja offenbar weit-



gehend festgelegt war, bevor er die Gedichte fand, ohne Gedichte als solche unstimmig sei, sondern er befürchtete offenbar, dass der „romantische“ Gehalt, der innerhalb der modernen kompositorischen Faktur auf etwas Vertrautes, innerlich Erfülltes hinaus will, unerkant bleibt; andererseits hat Reger eine drastische musikalische Programmatik vermieden: Unger überliefert, dass Reger „seine ursprüngliche Idee, dem ersten Satz den Choral ‚Nun ruhen alle Wälder‘ als cantus firmus unterzulegen, wieder aufgab, um sich von dem Verdacht der Effekthascherei freizuhalten“.<sup>61</sup> Es waren offensichtlich nicht nur ästhetische Erwägungen, die Reger zum Programm der *Romantischen Suite* geführt haben; vielmehr bezeugt Regers Verhalten jene von *Helmut Kühn* beschriebene „Erfahrung von der Unmöglichkeit, das Gestrüpp aus ästhetischem Rasonnement, Bildungsprotzerei und Sachkenntnis zu durchschlagen“<sup>62</sup>, das die unvoreingenommene Rezeption neuer Musik um die Jahrhundertwende behinderte.

Gleichwohl entspricht die innere Beziehung zwischen dem dem Werk vorangestellten ersten – „Hörst du nicht die Quellen gehen“ – und dritten – „Steig nur, Sonne“ – Gedicht genau dem musikalischen Verhältnis zwischen erstem und letztem Satz. Mit der Zusammenstellung der genannten Gedichte wird neben dem Anbrechen der Nacht und dem Aufsteigen der Sonne am folgenden Morgen die Folge von Nacht und Tag als ein dritter Vorgang imaginiert. Kaum anders aber zielen der erste und letzte Satz auf einen übergeordneten Zusammenhang. Die eher freie, reprisenlose Form der Ecksätze, die durch die ständige sinnfällige<sup>63</sup> Reihung von Steigerungen der „Finalität“ in den einzelnen Gedichten korreliert, gleicht Reger aus durch einerseits das „architektonische“ Moment der wörtlichen Reprise weiter Teile des ersten Satzes im letzten<sup>64</sup> und andererseits das „logische“ Moment der weiteren Verarbeitung und schliesslich apotheosenhaften Exponierung des Hauptmotivs<sup>65</sup>



aus dem ersten im letzten Satz. Erster und letzter Satz konstituieren einen Formzusammenhang, der weitgehend dem Verhältnis von Exposition und Reprise in Sonatenformsätzen entspricht<sup>66</sup>. Hat Reger in der Serenade op. 95 Verfahrensweisen aufgegriffen, die der Programmusik entstammen, so hat er in der *Romantischen Suite* op. 125, einer eher programmatischen Komposition, formale Verfahrensweisen verwendet, die der „absoluten“ Musik entstammen. Dem kompositorischen Problem der Neudeutschen, der Komprimierung der vier Satzcharaktere einer Symphonie in einen ausgedehnten Sonatensatz, entspricht in der *Romantischen Suite* die Integrierung einer mehrsätzigen Komposition durch formale Verfahrensweisen eines Sonatenhauptsatzes.



## Ungleichzeitigkeit

In der Serenade op. 95 lässt sich mit dem in Regers Musik ungewöhnlich stimmungshaften Mottothema und seiner Funktion im kompositorischen Zusammenhang nur ein Moment der musikalischen Konzeption im Sinne der Programmmusik verstehen. In anderen Momenten wird sie dagegen offenbar von anderen Gestaltungsprinzipien geleitet, die nicht einmal unbedingt miteinander harmonieren müssen: Man bedenke in der Serenade etwa im ersten Satz das Verhältnis zwischen Mottothema und der Sonatensatzform oder in der *Romantischen Suite* im letzten Satz das Verhältnis zwischen einigen rhythmisch undifferenzierten, mechanischen Steigerungsmotiven oder etüdenhaften Spielfiguren und dem Ideal einer „noblen“<sup>67</sup>, stimmungsvollen Instrumentierung. Diese Werke scheinen in der Durcharbeitung des musikalischen Materials verschiedene Grade der musikalischen Entwicklung zu kennen; sie prägen darin eine musikalische Ungleichzeitigkeit aus, wie sie dann im *Konzert im alten Stil* op. 124 in der „programmatischen“ Anverwandlung des historischen Modells heterogene Resultate zeitigt; eine Ungleichzeitigkeit, die an die als Ritterburgen maskierten Bahnhöfe (Veblen) der Gründerzeit erinnert.

Eine Ungleichzeitigkeit charakterisiert aber auch grundsätzlich die allgemeine Musikentwicklung und Regers persönlicher Entwicklungsgang. Denn Reger schreibt mit den *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128 und der *Ballett-Suite* op. 130 erst um 1913 nachdrücklich Programmmusik, als diese nicht mehr den Inbegriff musikalischer Fortschrittlichkeit repräsentierte wie noch zehn Jahre zuvor. Tatsächlich kommt Reger erst zur Programmmusik, als sich einerseits seine Tonsprache moderierte<sup>68</sup> und andererseits die Gattung nicht mehr die ästhetische Diskussion beherrschte. In dieser Ungleichzeitigkeit gewinnt Regers Orchestermusik vielleicht das ersehnte Repräsentative, gleichsam Offizielle, das die Konzeption der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 (1914) offen bezeugt. Jedenfalls scheint es für Reger kein grundsätzliches Problem gewesen zu sein, seine stets inhaltsästhetisch, aber nicht immer programmatisch konzipierte Orchestermusik im Verlauf der allgemeinen Mässigung seiner Tonsprache einem expliziten Programm zuzuführen.

- 1 Vgl. u. a. die bekannten Arbeiten von Hehemann, Hasse, Braungart, Lindner, Stein, Poppen, Unger, Bagier, die Publikationen der Max-Reger-Gesellschaft und die *Sammlung von Studien aus dem Kreis seiner persönlichen Schüler*, hrsg. von R. Würz.
- 2 Die Reger-Schüler Heinrich Burckhard und Josef Haas leiteten neben Paul Hindemith diese Feste.
- 3 „Absolute“ Musik wird hier ohne Bedeutungsschwere als Gegensatz zur Programmmusik verstanden; den Gegensatz zur „funktionellen“ Musik der zwanziger Jahre bildet die „autonome“ Musik.
- 4 Hasse geht sogar soweit, die Überladenheit der Sinfonietta op. 90 mit einer Argumentation zu rechtfertigen, die dem Umkreis der „funktionellen“ Musik der zwanziger Jahre entstammt: Das Orchester war für Reger „eine Summe von Individualitäten, die zusammenwirken, ohne dass eine davon, und sei es die des Beckenschlägers, ausser Acht gelassen werden darf mit ihrem



- Anspruch auf organische Mitbetätigung. Also nicht nur den Zuhörer bedachte er, sondern in erster Linie und hauptsächlich den Mitspieler, der doch ein Mensch ist" (*Regers Orchesterbehandlung vor Op. 100*, in: Musikstil und Musikkultur, Augsburg 1927, S. 60). – Vgl. auch K. Hasse, *Max Reger*, Leipzig 1921, S. 48: „Reger arbeitete für bestimmte Zwecke.“
- 5 Vgl. dazu E. Stein, *Mahler, Reger, Strauss und Schönberg*, in: UE-Jahrbuch 1926, S. 68.
  - 6 K. Hasse, *Warum wollte und konnte Max Reger den letzten Schritt zu Richard Strauss nicht tun?*, in: Musikstil und Musikkultur, S. 45.
  - 7 A. a. O.
  - 8 A. a. O., S. 50.
  - 9 Vgl. u. a. M. Reger, *Degeneration und Regeneration in der Musik* (1907), in: K. Hasse, *Max Reger*, S. 202 ff.
  - 10 Vgl. den Brief vom 27. März 1909 an A. Wach; M. Reger, *Briefe eines deutschen Meisters*, hrsg. von E. v. Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 208.
  - 11 Vgl. neben zahlreichen Anekdoten den Brief vom 7. August 1914 an den Simrock-Verlag, M. Reger, *Briefe zwischen der Arbeit*, Neue Folge, hrsg. von O. Schreiber, Bonn 1973, S. 240 f.
  - 12 Schreiber, *Neue Folge*, S. 33 (Brief vom 30. November 1910).
  - 13 M. Reger, *Offener Brief* (1907), in: K. Hasse, *Max Reger*, S. 198.
  - 14 Hase-Koehler, *Briefe*, S. 25.
  - 15 Riemann schreibt z. B.: „Dass Musik in erster Linie spontaner Empfindungseindruck ist [...] kann nicht nachdrücklich genug betont werden. In zweiter Linie erst ist die Musik eine schöne Kunst". (*Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin 1900, S. 203).
  - 16 Hase-Koehler, *Briefe*, S. 45.
  - 17 Hase-Koehler, *Briefe*, S. 94.
  - 18 Hase-Koehler, *Briefe*, S. 94 (17. Juli 1902).
  - 19 Hase-Koehler, *Briefe*, S. 217 (22. Oktober 1909).
  - 20 M. Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass* (1904), in: K. Hasse, *Max Reger*, S. 186.
  - 21 Vgl. u. a. Hase-Koehler, *Briefe*, S. 80, 86, 92.
  - 22 P. Marsop, *Max Reger*, in: Studienblätter eines Musikers, II. Teil, München 1913, S. 15: „Wir Fortschrittler fragen: was will der Künstler? Solches Wollen zu verstehen, machen uns Manche recht schwer. Und kaum einer so ausserordentlich schwer als Reger“.
  - 23 M. Reger, *Musik und Fortschritt* (1907), in: K. Hasse, *Max Reger*, S. 193. – Etwa zwanzig Jahre später ist ihm Schönberg darin gefolgt: *Brahms the Progressive* (1933), in: A. Schoenberg, *Style and Idea*, New York 1950, S. 52 ff.
  - 24 *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. v. H. u. E. Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 208 (19. April 1912).
  - 25 So Grabner (*Max Regers Werk in der Gegenwart*, in: ZfM CXIV, 1953, S. 137) nach H. Unger.
  - 26 So H. Wirth (*Reger*, Reinbek b. Hamburg 1973, S. 10) nach Elsa Reger.
  - 27 Vgl. Anm. 16.
  - 28 Briefwechsel mit Herzog Georg II., S. 327 f. (27. September 1912).
  - 29 H. Unger, *Max Reger*, Bielefeld und Leipzig 1924, S. 69.
  - 30 M. Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, S. 186.
  - 31 Hase-Koehler, *Briefe*, S. 138 (27. April 1905).
  - 32 Schreiber, *Neue Folge*, S. 129 (5. September 1905).
  - 33 Vgl. K. Hasse, *Regers Orchesterbehandlung vor Op. 100*, S. 52.
  - 34 Schreiber, *Neue Folge*, S. 60 (1906).
  - 35 In: *Studienblätter II. Teil*, S. 23 ff.



- 36 Vgl. etwa die Wendung Takt 35 ff. (und ihre Wiederholung in der Reprise) im letzten Satz, von der sich Prokofjew, der diese Serenade sehr schätzte, noch in seiner 5. Symphonie anregen liess. Vgl. S. Prokofjew, *Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Leipzig o. J., S. 127.
- 37 Sowohl an die Konzeption der Durchführung als Fuge, als auch an die unmittelbare Gestalt des Fugenthemas aus dem letzten Satz der Serenade hat Hindemith im ersten Satz seines 2. Streichquartetts op. 10 angeschlossen (eine Fuge als Durchführung kennt schon Hindemiths programmatische Sinfonietta op. 4).
- 38 E. Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger*, Leipzig 1930, S. 59.
- 39 An Mendelssohn rühmt Reger z. B. „die Wahrheit des Ausdrucks, des Empfindungslebens eines [...] durch und durch vornehmen Künstlers“ (*Felix Mendelssohn Bartholdys „Lieder ohne Worte“* [1909], in: K. Hasse, Max Reger, S. 216), an Brahms „ungeahnte seelische Stimmungen“ (*Degeneration und Regeneration in der Musik* [1907], in: K. Hasse, Max Reger, S. 211).
- 40 Vgl. z. B. Takt 8 ff.; 14 ff. (die Triolen Takt 24 in den Nebenstimmen zum Mottothema bereiten die Passagen Takt 56 ff. vor) und Takt 80.
- 41 Vgl. dazu J. Brahms, Sinfonie Nr. 1, Einführung und Analyse v. G. Schubert, Mainz 1981, S. 222 ff.
- 42 R. Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. v. W. Schuh, Zürich 1949, S. 148.
- 43 Vgl. dazu H. Danuser, *Zu den Programmen von Mahlers frühen Sinfonien*, in: Melos/NZ I, 1975, S. 14 ff.
- 44 H. Riemann, *Das formale Element in der Musik*, in: Präludien und Studien I, Leipzig 1895, ND Hildesheim 1967, S. 42.
- 45 „Nicht als Lied, nicht die Programmsymphonie, sondern allein die absolute Musik kann uns Aufschluss geben über das Wesen der Musik selbst.“ (Riemann, *Das formale Element*, S. 43).
- 46 H. Riemann, *Programm Musik, Tonmalerei und musikalischer Kolorismus*, in: Präludien und Studien I, S. 58 f.
- 47 A. Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1914, S. 3.
- 48 Ebd., S. 3 f.
- 49 Vgl. u. a. seine Analysen der „Les Adieux“-Sonate bzw. der 6. Symphonie von Beethoven in: *Einführung in die Musik*, Berlin 1926, S. 132 ff.
- 50 Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 4.
- 51 Hase-Koehler, *Briefe*, S. 138 (27. Mai 1905).
- 52 W. Nagel, *Über den Begriff des Hässlichen in der Musik*, Langensalza 1914, S. 21, schreibt etwa: „Was heisst Form? Nichts anders als der organische Aufbau, das Abgeschlossensein, die innere Abrundung eines künstlerischen Gebildes.“ Er nennt ein Beispiel: „Wollte jemand einen ersten Sonatensatz nach der sogenannten Durchführung schliessen, so wäre das ein völliger Unsinn: die Entwicklung schwebte in der Luft, die musikalische Dialektik der Durchführung hätte ihr Feuer ohne jeden tieferen Sinn verpufft, der Satz würde auch keine Begrenzung nach aussen hin aufweisen, er wäre amorph und damit unschön.“ Tatsächlich war gerade der Sinn der Reprise im Sonatensatz umstritten.
- 53 Hase-Koehler, *Briefe*, S. 262 (16. Juni 1912).
- 54 *Briefwechsel mit Herzog Georg II.*, S. 140.
- 55 Ebd., S. 222.
- 56 *Mein Leben*, S. 111 f. – vgl. auch: *Briefwechsel mit Herzog Georg II.*, S. 271.
- 57 Briefwechsel mit Herzog Georg II., S. 232.
- 58 Ebd., S. 237.
- 59 Ebd., S. 242.



- 60 Schreiber, *Neue Folge*, S. 175 (21. Oktober 1912).
- 61 H. Unger, *Max Reger*, S. 90.
- 62 H. Kühn, *Zur deutschen Musik der Gründerzeit und Jahrhundertwende*, in: NZ CXXXV, 1974, S. 672.
- 63 Deshalb kann Bagier schreiben: „Im Aufbau sind die drei Sätze leicht verständlich.“ (*Max Reger*, Stuttgart 1923, S. 203). Die Sätze folgen dennoch keiner herkömmlichen Form.
- 64 So entsprechen etwa die Takte 1–9, 48–54 und 27–32 aus dem ersten Satz den Takten 1–16 und 27–32 aus dem letzten Satz.
- 65 Dieses Motiv wird bereits Takt 22 verdeckt in Oboe, Fagott, Hörner und Celli im ersten Satz eingeführt; im letzten Satz taucht er erstmals Takt 27 auf und wird u. a. Takt 63 und besonders ab Takt 124 eingesetzt.
- 66 Eine von Ideen aus dem Schönbergkreis geprägte Analyse der *Romantischen Suite* liefert E. Wellesz, *Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite“*, in: ZfMw IV, 1921/22, S. 106 ff. Wellesz untersucht vor allem die entwickelnde Variation und die musikalische Prosa Regers (Reger dürfte diesen Begriff von Riemann übernommen haben, vgl. Riemann, *Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, S. 219); seine Ergebnisse sind jedoch unbefriedigend, weil er weder das innere Verhältnis der Ecksätze, noch alle thematischen Beziehungen zwischen ihnen erkennt. Zudem verleiten ihn die erst nach der Komposition gefundenen Gedichte zu Missdeutungen.
- 67 Vgl. Regers Brief vom 11. März 1913 (Schreiber, *Neue Folge*, S. 187) an Hasse mit grundsätzlichen Hinweisen zur Instrumentation.
- 68 Vgl. dazu etwa A. Berrsche, *Trösterin Musika*, München 1942, S. 407 f.



