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

Susanne Popp

„An Hugo Wolf“
Reger widmet sich Wolf

veröffentlicht 10. September 2021

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

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

Susanne Popp

„An Hugo Wolf“ Reger widmet sich Wolf[1]

Duplizität der Ereignisse

Im August 1888 hätten sie sich in Bayreuth begegnen können – der 28-jährige Hugo Wolf, der in seinem Mörike-Jahr erste Erfolge erntete, und der 15-jährige Präparandenschüler Max Reger, der nie zuvor – und dies unterscheidet ihn von Wolf – ein großes Orchester gehört hatte. Nur verständlich, dass die Aufführung des *Parsifal* bei ihm zum Initialerlebnis wurde: Später nach seiner Einstellung zu Richard Wagner gefragt, sollte er bekennen: „Über die Liebe zu seiner Mutter spricht man nicht. Als ich als 15-jähriger Junge zum erstenmal in Bayreuth den Parsifal gehört habe, habe ich 14 Tage lang geheult, und dann bin ich Musiker geworden.“[2] Die Vorstellung der beiden auf einer Parkbank des Festspielhügels „herzzerreißend schluchzend“ Vereinten – denn auch von Wolf ist dies bekundet[3] – ist ebenso schön wie symbolträchtig. Heftiger noch als Wolf musste Reger dafür kämpfen, seinen Berufswunsch gegen den Vater durchzusetzen, der ihn als Volksschullehrer in bescheidenen, jedoch gesicherten Verhältnissen sehen wollte; nach der damaligen Kurzausbildung hätte er bereits mit 18 Jahren seinen Lebensunterhalt als Hilfslehrer verdienen können. Das trotzige Durchsetzen seines Wunsches hatte zur Folge, dass Reger sich einerseits die Kosten seines Studiums selbst erarbeiten musste – vom ersten Tag an gab der wie Wolf mit 17 Jahren eingetretene Student am Wiesbadener Konservatorium selbst

---

1 Überarbeiteter Vortrag bei der Internationalen Konferenz *Zwischen Bürgerkunst und Neuer Musik. Hugo Wolf und Max Reger*, Stuttgart, 3.–5. Juli 2003. Ich danke Stefan König für die Ermutigung, den fast zwanzig Jahre alten Vortrag herauszugeben, sowie für seine Anregungen und Verbesserungsvorschläge. Auf die neuere Literatur wird verwiesen. In der Zwischenzeit haben sich nicht nur zwei Tagungen dem Liederschaffen Regers gewidmet (siehe weiter unten), sondern es sind auch die Werkverzeichnisse zu beiden Komponisten erschienen: das von Margret Jestremski erarbeitete *Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs*, Kassel u. a. 2011, sowie das *Thematisch-chronologische Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen (RWV)*, im Auftrag des Max-Reger-Instituts hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter u. Stefanie Steiner, München 2010 [2011]. Die Kürzel HWW (Wolf) und WoO bzw. Wolf-B1 etc. sowie Schriften-B4 (Reger) beziehen sich auf diese Werkverzeichnisse.

2 Bericht von Carl Wendling, zitiert in *Max Reger-Brevier*, hrsg. von Adolf Spemann, Stuttgart 1923, S. 34.

3 Frank Walker, *Hugo Wolf. Eine Biographie*, Graz u. Köln 1953, S. 250. Bei Hugo Wolf war es bereits das zweite *Parsifal*-Erlebnis in Bayreuth.

Abbildung 1. Hugo Wolf, um 1890. Fotografie von H. Heid, Wien.

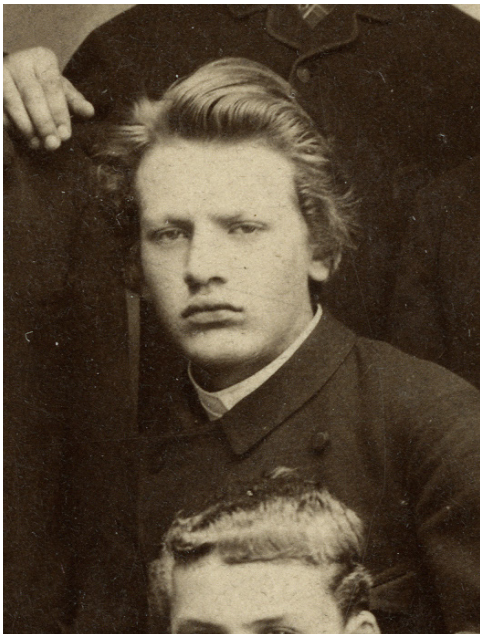


Abbildung 2. Max Reger. Ausschnitt aus einem Gruppenfoto mit seinen Mitschülern der Präparandenschule Weiden, 1889.

Orgel- und Klavier-, später auch Theorieunterricht – und dass er andererseits jeden künftigen Misserfolg gegenüber dem zutiefst misstrauischen Vater rechtfertigen musste.

Während Wolf in der damaligen Polarisierung dem Lager der Wagnerianer angehörte und mit seinen Schriften – zumindest seit der missglückten persönlichen Begegnung im Jahr 1879[4] – auch höchst polemisch Stellung gegen den Antipoden Brahms bezog, verlief die Entwicklung bei Reger weniger geradlinig: Seiner ursprünglichen Wagner-Begeisterung steuerte sein Kompositionslehrer Hugo Riemann entgegen und empfahl als Heilmittel Bach und Brahms – eine Empfehlung, die Reger in der ihm eigenen Intensität befolgte, um die beiden Vorbilder wie einen Schwamm aufzusaugen. Zwar länger als Wolf, doch auch nur zweieinhalb Jahre hielt es ihn am Konservatorium, wo er mit ungeheurem Fleiß eine legendäre Kompositionstechnik erwarb. Doch musste ihm Riemanns einseitiger Blick auf die Musiktradition bald zu eng werden: Kurz vor seinem 20. Geburtstag brach er das Kompositionsstudium ab, um sich, nun ganz auf sich selbst gestellt, mit der gesamten Musikliteratur von Bach bis zu den Zeitgenossen auseinanderzusetzen. Seinem Kollegen Ferruccio Busoni bekannte er: „O Gott, heute bin ich ja erst 22 Jahre alt, da hat man ja noch Grund genug um zu lernen. Richtung habe ich keine; ich nehme das Gute, wie es eben kom̄t. Und ist mir jede musikalische Parteilichkeit – Brahms contra Wagner‘

[4] Siehe ebdt., S. 107.

– im Grunde höchst zuwider."[5] Und bald darauf: „In den letzten 2 Jahren habe ich hauptsächlich studiert – u. zwar alles, sogar Fr. Liszt, dem ja Dr. Riemann jede schöpferische Begabung abspricht".[6] Doch hat ihn dieser ästhetische Leitfaden der Vielfalt nicht zum Eklektiker werden lassen; eher zum originellen Einzelgänger, der sich mit ausgeprägter Eigenart und Beharrlichkeit jede Traditionslinie eroberte und seine Werke gerade durch die „Vereinigung historisch ungleichzeitiger Stilschichten"[7] zu unverwechselbarer Aussage umformte. In diesem Kontext, als einer unter vielen Impulsgebern, ist Hugo Wolf für Reger zu sehen, der in der späten Weidener bis zur frühen Münchner Zeit (1900–1903) dominant wurde, um danach hinter neuen Orientierungspunkten zurückzutreten.

Zehn Jahre nach Bayreuth folgte eine weitere Duplizität der Ereignisse – für Reger mit gutem Ausgang. Hugo Wolf wurde Ende September 1897 in eine Heilanstalt gebracht, die er Anfang 1898 zwar noch einmal verlassen konnte, um jedoch im Oktober 1898 nach einem Selbstmordversuch endgültig in die Landesirrenanstalt bei Wien eingewiesen zu werden. Zur gleichen Zeit setzte bei Reger nach Ablauf des sogenannten „einjährig freiwilligen" Militärjahrs, das ihn – da selbst zu finanzieren – in hohe Schulden gebracht hatte, ein Krisenjahr ein, das ihn bis an den Rand des Wahnsinns brachte. Die Ablehnung mehrerer Werke durch seinen Verleger, darunter sein erstes *Klavierquintett c-moll* WoO II/9 und Bearbeitungen Bach'scher Choralvorspiele Bach-B4, führte zu Depressionen, die nur der Alkohol erträglich machte; auf Zweifel der Eltern an seinen Beteuerungen, sich als Komponist einmal durchzusetzen, reagierte er mit Tobsuchtsanfällen, seine früheren Kommilitonen titulierten ihn „Der verrückte Reger, aber ein sehr begabter Mensch." – „Leider verkommen, versoffen",[8] und seine Mutter in der damals knapp 5.000 Einwohner zählenden Kleinstadt Weiden kam zu dem Schluss: „Am liebsten wäre es uns, wenn man ihn in eine Heilanstalt bringen könnte auf einige Monate; so, wie er jetzt ist, können wir ihn hier nicht haben, er ruiniert uns in jeder Beziehung [...]. Er gebärdet sich doch nicht mehr wie ein vernünftiger Mensch, seine Briefe zeigen den Größenwahn im höchsten Stadium u. dort hat er Tobanfälle bei jedem ruhigen Worte."[9]

Anders als bei Wolf war bei Reger die Ursache keine Erkrankung, sondern eine spiralförmig wachsende Krisensituation, aus der es kein Herauskommen zu geben schien. Sie hinterließ zwar Verletzungen – lebenslang wird er sich missverstanden und durch jede Kritik angegriffen fühlen, zugleich von einem geradezu kindlichen Stolz über Lob, Orden und Ehrungen erfüllt werden –, doch konnte Reger aus eigener Kraft die Krise überwinden. Aus der Erfahrung von Verschuldung und Vereinsamung zog er eine Konsequenz: Er wurde zum Leistungsethiker, der allein auf sich und seine Kräfte setzte – nach der erzwungenen Rückkehr ins Elternhaus wird er nie

---

5 Brief Regers an Ferruccio Busoni vom 11. 5. 1895, in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (= Schriftenreihe des MRI, Bd. XV), S. 237.

6 Brief Regers an Ferruccio Busoni vom 6. 9. 1895, ebdt., S. 254.

7 Hermann Danuser, *Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort,* in *Reger-Studien 4. Colloque franco-allemand/Deutsch-französisches Kolloquium Paris 1987*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden 1989 (= Schriftenreihe des MRI, Bd. IX), S. 146.

8 Nach Karl Hallwachs, *Meine Erinnerungen an Max Reger*, in *Der junge Reger*, S. 304.

9 Brief Philomena Regers an Heinrich Geist vom 7. 6. 1898, ebdt., S. 321f.

mehr einen wirklichen Urlaub, verstanden als arbeitsfreie Tage, verbringen und stattdessen wie unter Zwang sein Leben mit musikalischen Aufgaben füllen: Komponieren, Bearbeiten, Konzertieren, Unterrichten, Konzertreisen organisieren, Briefe schreiben, mit scharfen Artikeln in ästhetische Diskussionen eingreifen – ein Manager und Workaholic modernster Prägung. Mit einem eruptivem Ausbruch der Schaffenskräfte fand er in den Weidener großen Orgelwerken – also auf ganz aktualitätsfernem Gebiet – seinen individuellen Weg im Kompromiss zwischen Programm- und absoluter Musik, zwischen strenger Konstruktion und Improvisation, zwischen Kirchen- und Konzertmusik. Wie sich dieses in der aktuellen Gattung des Liedes auswirkte, wird zu zeigen sein.

Identifikationsfigur

So wie Wolf trotz aller Misserfolge – man denke nur an die rüde Ablehnung seines *Streichquartetts d-moll* durch das Rosé-Quartett[10] und das brüskierende Probespiel der *Penthesilea* durch die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter[11] – jedes Zugeständnis an den Publikumsgeschmack und Interpretengewohnheiten ablehnte, hat auch Reger kompromisslos an seinem Weg festgehalten. Verständlich daher, dass für ihn Wolf zur Identifikationsfigur wurde. In seinem Artikel *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*,[12] einer wilden Anklageschrift, macht er den *Fall Wolf* zu einem *Fall Reger*. Er hause „in der ‚Wolfsgrube' Preysingstr.1" schreibt er dem Redakteur der *Süddeutschen Monatshefte* Paul Nikolaus Cossmann, und habe dort „seit 14 Tagen die Nächte zu dem Aufsatz benutzen müssen".[13] Wenn Hugo Wolf als „dieser weltabgewandte, so tief veriñerlichte Tonpoet" charakterisiert wird, der nie „um die Gunst des Volkes, um die Anerkennung seiner Zeitgenossen" gebuhlt habe,[14] wenn seine unerbittliche Selbstkritik gelobt, aber auch die unsterbliche Blamage der Kritik gebrandmarkt wird, meint Reger letztlich sich selbst: Folglich ist seine Hoffnung, das deutsche Volk und insbesondere die Musiker würden nun bestrebt sein, „all die trostlosen, bitteren Stunden, all das unsägliche Unrecht, womit Hugo Wolfs dornenvoller Lebensweg so erbaulich bekränzt war, endlich an den Manen des unglücklichen Tondichters in überreichem Maße wieder gut zu machen",[15] kurz seine Werke aufzuführen, zugleich ein Plädoyer in eigener Sache. Denn das schlimmste Verbrechen der

---

[10] Siehe Walker, *Biographie* (siehe Anm. 3), S. 212.

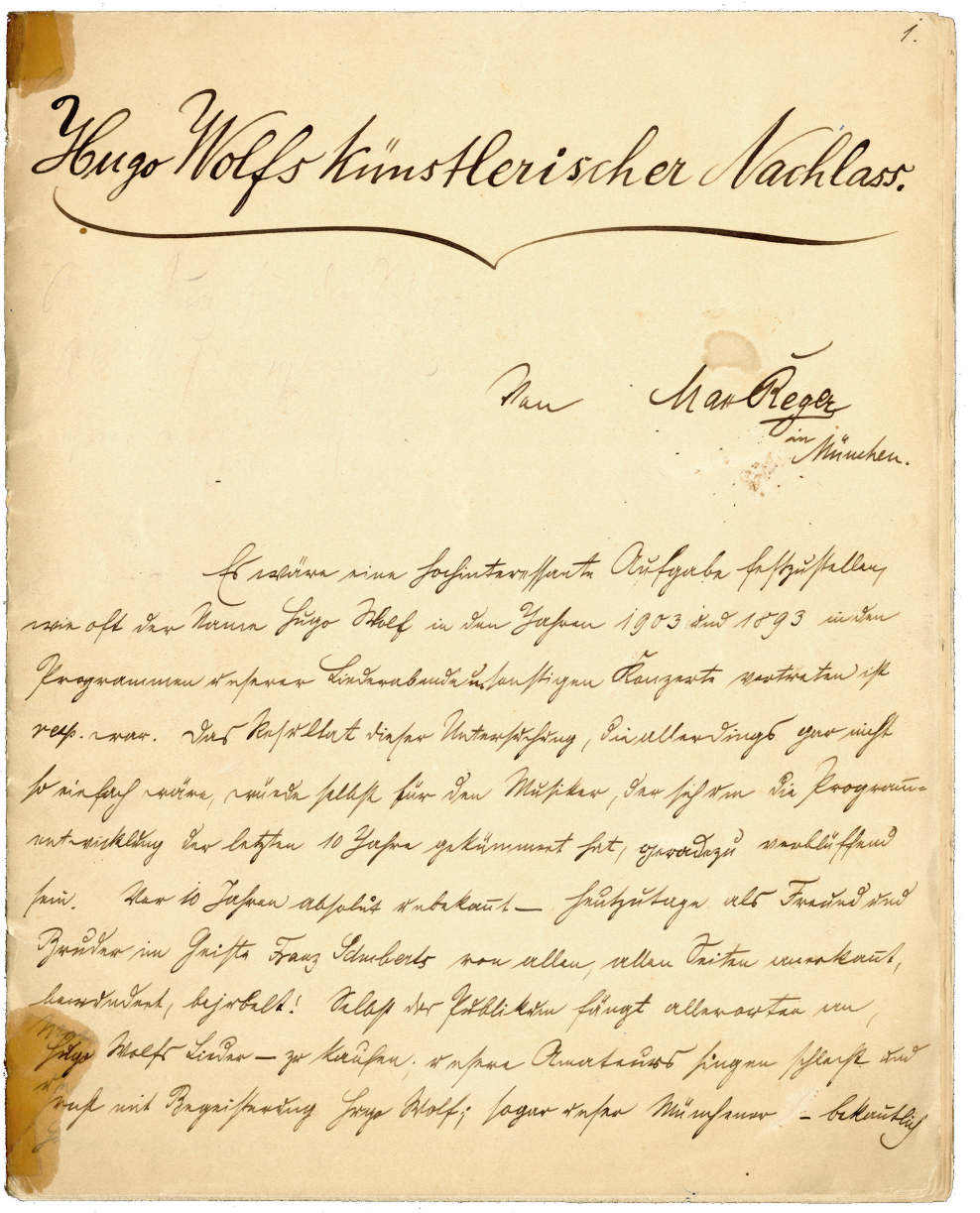
[11] Siehe ebdt., S. 219–226.

[12] Reger schrieb den Artikel für den ersten Jahrgang der *Süddeutschen Monatshefte* (1904), 2. Heft, S. 157–164; die von den Herausgebern in vielen Punkten geglättete Originalfassung von *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass* Schriften A3, die 1955 vom Max-Reger-Institut erworben wurde (D. Ms. 100), wurde von Ottmar Schreiber im Faksimile in den *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 15. Heft (1966), S. 2–44 herausgegeben (synoptisch neben einem Nachdruck der Druckfassung). Ein Digitalisat des Originalmanuskripts nebst Transkription ist in der RWA-Online (www.reger-werkausgabe.de) als Kontext zu Bd. II/2 zugänglich.

[13] Brief Regers an Paul Nikolaus Cossmann vom 3. 12. 1903, Münchner Stadtbibliothek. Monacensia, Reger, Max A I/98.

[14] Max Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, zitiert nach dem Originalmanuskript (siehe Anm. 12), S. 6.

[15] Ebdt., S. 20.



1.

Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass.

Von Max Reger
in München.

Es erscheint eine hochinteressante Aufgabe festzustellen, wie oft der Name Hugo Wolf in den Jahren 1903 und 1893 in den Programmen unserer Liederabende und sonstigen Konzerte vertreten ist resp. war. Das Resultat dieser Untersuchung, die allerdings gar nicht so einfach wäre, würde selbst für den Musiker, der sich um die Programmentwicklung der letzten 10 Jahre gekümmert hat, geradezu verblüffend sein. Nur 10 Jahre absolut unbekannt — frühestens als Freund und Bruder im Geiste Franz Schuberts von allen, allen Seiten anerkannt, bewundert, bejubelt! Alles der Öffentlichkeit Fernstehende allerwärts von Hugo Wolfs Liedern — zu kaufen, unsere Amateurs singen sich stark und auch mit Begeisterung Hugo Wolf; sogar unsere Musiker — bekanntlich

Mitwelt – weit schlimmer noch als Unverständnis – ist das Totschweigen; hierunter hatte Wolf zu leiden, hierin war auch der Auslöser von Regers Lebenskrise von 1898 zu suchen: Zwei lange Jahre hatte sein Verleger den Druck seiner Werke verweigert, zwei lange Jahre waren mit Ausnahme einiger weniger Konzerte keine Werke aufgeführt und keine Zeile über ihn veröffentlicht worden. So übte Wolf eine Affinität auf Reger aus, die weit über das Musikalische hinausging und die Künstler komplizenhaft verband. Sein Bild fand einen Platz über Regers Stehpult,[16] in guter Nachbarschaft zu Büsten Bachs und Liszts, zur Totenmaske Wagners und einem Splitter vom Sarge Beethovens – wie zur Illustration seines Stilpluralismus.

Ein Freundschaftsdienst

Zeit war ein knappes Gut in Regers Leben; Seufzer des Leistungsethikers, der Tag möge 72 Stunden haben, um all seine Pläne umzusetzen, durchziehen seine Briefe in vielen Varianten. Dass er Hugo Wolf von diesem knappen Gut mehrere Monate widmete, bekommt daher einen besonderen Stellenwert. Die Redaktionsarbeiten an Wolfs künstlerischem Nachlass, dessen Rechte Regers Leipziger Verleger Lauterbach & Kuhn bald nach Wolfs Tod erworben hatten, möchte ich daher als Freundschaftsdienst werten und von der fruchtbaren Auseinandersetzung durch Bearbeitungen absetzen. Seine Beteuerung, dass er „alles nach bestem Wissen u. Kön̄en machen werde", erübrigt sich daher, während die anschließende Erklärung: „Die Herren in Wien machen das zu sehr ‚genial' d. h. in diesem Fall unordentlich!"[17] den selbstbewussten Perfektionisten und virtuosen Kompositionstechniker offenbart, der im übrigen für seine Revisionsarbeiten den Verlegern ganze 150 Mark berechnete![18]

– Am 23. August 1903 sandte Reger dem Verlag Wolfs *Streichquartett d-moll* HWW 111, das er „genauestens u. peinlichst revidiert" und dabei viele Fehler verbessert hatte.[19] Der Erstdruck der Taschenpartitur erschien 1903 jedoch mit dem Hinweis: „Durchgesehen und herausgegeben von Josef Hellmesberger". Reger scheint demnach die auf einer Revision von Josef Hellmesberger d. J. beruhenden Korrekturenfahnen des Quartetts nur noch einmal überarbeitet zu haben;[20] seinen genauen Beitrag könnten nur diese zeigen; sie sind laut Werkverzeichnis jedoch nicht überliefert.

---

[16] Brief Regers an Paul Nikolaus Cossmann vom 7. 1. 1904: „Heute traf das große Bild von Hugo Wolf, das ich mir gekauft habe, ein u. hängt es schon über meinem Stehpult, an dem ich fast im̄er arbeite!" (Münchner Stadtbibliothek, Monacensia, Reger, Max A I/94).

[17] Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 20. 7. 1903, in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des MRI, Bd. 12), S. 184.

[18] Im Brief Regers an Carl Lauterbach vom 30. 12. 1903, ebdt., S. 253.

[19] Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 23. 8. 1903, ebdt., S. 194.

[20] Josef Hellmesberger d. J. hatte die seinem Vater Josef Hellmesberger d. Ä. für eine erhoffte Aufführung eingereichte, von diesem aber liegen gelassene Original-Partitur nach dessen Tod 1893 übernommen und bereitete 1903 aus ihr die Erstausgabe vor; siehe Ernst Hilmar, *Hugo Wolf Enzyklopädie. 518 Einzelartikel zu Leben und Werk, Umfeld und Rezeption*, Tutzing 2007, S. 175f.

Abbildung 4. Max Reger, 29 Jahre alt. Fotografie vom Atelier Gebr. Lützel, München.

– Es folgt die Partitur des Chorwerks *Christnacht* HWW 121, mit deren Korrekturen Reger am Tag der Rückgabe des *d-moll-Streichquartetts* begann und deren „Originalpartitur" (tatsächlich die Wolf'sche Reinschrift) er am 6. September 1903 zurücksandte,[21] nicht ohne zu bedauern, dass er nicht auch den Klavierauszug machen dürfe. Auf dem Erstdruck heißt es „revidiert von Max Reger und Ferdinand Foll", und in der Tat finden sich im Wolf'schen Autograph Eintragungen von fremder Hand, die überwiegend auf Foll und Reger zurückzuführen sind. „Christnacht ist sehr, sehr schön, so absolut klar, daß das Werk selbst dem Dümmsten – u. sei er auch deutscher Musikprofessor – sofort einleuchten muß", schreibt er seinen Verlegern[22] und beweist auch später seine hohe Wertschätzung, indem er das Werk bei seinem Antrittskonzert als Leiter des Münchner Porges'schen Chorvereins am 15. Dezember 1905 auf das Programm setzt.

– Die revidierte Partitur der *Italienischen Serenade* HWW 155 in der Fassung für kleines Orchester – eine Instrumentierung der 1887 entstandenen *Serenade* für Streichquartett HWW 117 – schließt sich am 23. September 1903 an.[23] Hier hat Reger, wie er dem Wolf-Biographen Ernst Decsey mitteilte, „die Korrekturbogen der Orchesterpartitur durchgesehen",[24] d. h. nach Fehlern gesucht; die Formulierung der Erstausgabe „Die Partitur bearbeitete Max Reger" ist daher irreführend und hat manchen zu der Annahme verleitet, Reger und nicht Wolf habe die Serenade instrumentiert.

– Für seine umfangreichste, von Juli bis September dauernde Revisionsarbeit wird Reger nicht erwähnt: Die Partitur der *Penthesilea* HWW 112 nennt als Herausgeber nur Josef Hellmesberger. Doch hatte Reger gleich nach Erhalt der von Hellmesberger überarbeiteten Partitur „eine Hülle u. Fülle von augenscheinlichen Schreibfehlern" festgestellt[25] und bald darauf präzisiert: „Gegen 400 tollste Schreibfehler hab' ich bisher schon in der Partitur korrigiert!"[26] „Jetzt ist meine Zeit ganz u. gar mit Hugo Wolf ausgefüllt".[27] Als Reger am 6. September 1903 den „Rest der Penthesilea-Korrekturen" einreicht, bedauert er, nicht auch mit der Revision der Jugendlieder betraut zu sein: „denn mein Vertrauen in die Zuverlässigkeit der Arbeit gewisser Herren ist gänzlich weg; in der Penthesilea waren Fehler allerbedenklichster Sorte – Schreibfehler, welche der Herr hätte sehen müssen!"[28]

---

[21] Brief Regers an die Verleger Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 6. 9. 1903, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* 1, S. 198.

[22] Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 8. 9. 1903, ebdt., S. 200.

[23] Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 23. 9. 1903, ebdt., S. 208.

[24] Ernst Decsey, *Hugo Wolf*, 4 Bde., Leipzig u. Berlin 1903–1906, Bd. III, S. 157.

[25] Brief Max Reger an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 29. 6. 1903, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, S. 171.

[26] Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 7. 7. 1903, ebdt., S. 175.

[27] So entschuldigt er sich am 13. 8. 1903 bei seinen Verlegern, dass eigene Werke nicht voranschreiten (Postkarte, ebdt., S. 191), und bestätigt ihnen am 19. 8. 1903, dass „die Arbeiten Hugo Wolf nun doch allen Arbeiten vorangestellt werden müssen!" (Postkarte, ebdt. S. 194).

[28] Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 6. 9. 1903; dass es sich um die Korrekturfahnen handelte, beweist die anschließende Beschwerde (ebdt., S. 199): „Übrigens wünsche ich Ihnen nicht jenes mörderliche Kopf- u. Augenweh, das ich bekommen habe von dem immerwährenden Lesen der gelben Penthesilea-Partitur mit den kleinen Noten; ich konnte mich zeitweilig kaum bewegen, weil jeder Schritt dem Kopf solche ‚angenehme' Stöße brachte!"

Vorlage für Regers Arbeit war ein Korrekturabzug auf gelbem Papier, in den bereits die starken Eingriffe – eine umfangreiche Kürzung und mehrere Uminstrumentierungen –, die Hellmesberger unter Assistenz von Ferdinand Löwe und Willibald Kähler vorgenommen hatte, eingearbeitet waren. Welche Korrekturen Regers in die umstrittene Erstausgabe Hellmesbergers eingeflossen sind, könnte nur ein Vergleich mit den Korrekturabzügen ermitteln, die jedoch laut Werkverzeichnis gleichfalls nicht erhalten sind.

Wolf-Bearbeitungen der Jahre 1902 bis 1904[29]

Regers Bearbeitungen sind generell unter vielfältigen Aspekten zu sehen:

– Das schöpferische Nachvollziehen fremder Werke ist für ihn – ähnlich dem Kopieren alter Meister für den Maler – eine Form der Aneignung, ja Einverleibung der Kompositionstechnik und Stileigentümlichkeiten der Vorgänger – von Bach über Schumann und Brahms, Liszt und Wagner zu Wolf und Richard Strauss; sie erlaubt es ihm, dem Vorbild in die Karten zu schauen und zugleich im Spiegel des Fremden das Eigene zu erkennen.

– Bearbeitungen bieten ihm Anregungen für eigene Kompositionen; so entstammt z. B. der Serenadengedanke, der Regers beide erste sinfonische Werke *Sinfonietta A-dur* op. 90 und *Serenade G-dur* op. 95 prägt, der Zeit der Bearbeitung der *Italienischen Serenade*; während er Chöre Wolfs für Männerchor bearbeitet, plant er eigene Männerchöre; auf die fruchtbare Auseinandersetzung in den *d-moll-Streichquartetten* beider Komponisten verwies bereits 2003 Rainer Cadenbach.[30] Tatsächlich nahm Reger sein Quartett op. 74 unmittelbar nach Abschluss der Nachlass-Arbeiten in Angriff; Wolfs dem Werk vorangestelltes Motto „Entbehren sollst du, sollst entbehren“ aus Goethes *Faust* I passt auch zu weiten Teilen des Reger-Werks.

– Als Schreibübungen in Krisenzeiten bringen sie den schöpferischen Elan in Schwung; so darf Reger z. B. nach einem Zusammenbruch 1914 zwar keine Briefe schreiben, verlangt aber schon nach Notenpapier und beginnt mit einer Schubert-Liedinstrumentation.

– Speziell bei Bach und Hugo Wolf spielt auch der Gedanke eine Rolle, das eigene Werk durch die Verbindung zu legitimieren – ob es sich um kühne Modulationen oder um aperiodische Melodiebildungen handelt – und sich durch Betonung des engen Bezugs in den Traditionszusammenhang einzubinden.

– Während all diese Gründe dem Komponisten Gewinn bringen, ist ein weiterer durchaus altruistisch: Heute würde man von „Erinnerungskultur“ sprechen, wenn sich der stets gehetzte Reger, der nur wenige Monate länger als Wolf zu leben hatte, rund 350 Werken

[29] Alexander Becker hat Regers Wolf-Bearbeitungen eine grundlegende Untersuchung gewidmet (*Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs*, Magisterarbeit Karlsruhe 1998), weshalb hier eine Zusammenfassung genügen soll.

[30] Leider hat Rainer Cadenbach seinen Stuttgarter Vortrag vor seinem plötzlichen Tod 2008 nicht veröffentlichen können.

seiner Vorgänger widmet, um sie einem breiteren Publikum zu öffnen – nicht zuletzt durch Erschließung neuer Aufführungsstätten. Nicht umsonst lautet sein „deutsches Requiem" op. 144b, das er als Ersatz für ein unvollendetes lateinisches *Requiem* in seinem letzten Sommer komponierte, mit Friedrich Hebbel „Seele, vergiß nicht die Toten" – ein nicht an einen gnädigen Gott, sondern an die Nachwelt gerichteter Appell gegen das Vergessen. Und hier tut Reger sein Möglichstes, in seiner schnelllebigen, veränderlichen Zeit die Erinnerung an die verstorbenen Kollegen wachzuhalten. Er geht dabei mit einer auf das jeweilige Werk gerichteten Bearbeitungsstrategie vor.

– Reger erste Wolf-Bearbeitungen gelten *Geistlichen Liedern* – zehn aus dem *Spanischen Liederbuch* Wolf-B1 und vier Mörike-Liedern Wolf-B2[31] – für Singstimme und Orgel, denen der ausgewiesene Orgelfachmann die Aura des Heiligen zu verleihen und durch atmosphärische Dichte ein Podium in Kirchenkonzerten zu verschaffen sucht. Während sein Freund Karl Straube diese Aufgabe „ein heikles Unternehmen" nannte, das Reger, soweit überhaupt möglich, „trefflich gelöst" habe,[32] stellte die Münchner Kritik nach der Aufführung mehrerer Bearbeitungen[33] die positive Wirkung des Sphärenwechsels heraus: „Diese, in ihren elegisch-religiösen Ton förmlich eingesponnenen Kompositionen rufen im Konzertsaal, wo sie oft von kokettierenden Sängern vorgetragen werden, gern einen weichen, fast sentimentalen Eindruck hervor. Es war uns daher eine Ueberraschung, sie in der Kirche – machte dies die verfeinernde Farbengebung der Orgelbegleitung oder das stimmungsreiche Milieu? – so ganz anders, tief nach innen wirksam zu finden."[34] Musikalisch geht Reger sehr respektvoll mit der Vorlage um, ersetzt Tonrepetitionen orgelmäßig durch Haltenoten und hebt zugleich das ihm Wichtige – die Kontrapunktik der selbstständigen Bassführung – hervor.[35]

Die Entstehung der Bearbeitungen ist in allen Stationen belegt, beginnend mit der ersten, auf das *Spanische Liederbuch* bezogenen Idee Ende September 1902, also noch vor den Nachlass-Arbeiten, als Reger seiner Braut von seinem Vorschlag an den Originalverleger Wolfs berichtet: „Ich habe an den Verleger der geistlichen Lieder aus dem spanischen Liederbuch von Hugo Wolf geschrieben, ob er nicht eine von mir bearbeitete Ausgabe für Orgel bringen will! Will sehen, ob er drauf eingeht! Der Herr Verleger ist als arger ‚Knauser' bekannt." Und in der Fortsetzung des Briefes am nächsten Morgen: „Soeben kam Schreiben von dem jetzigen Verleger [= Emil Heckel] von Hugo Wolf; es ist zweifelhaft; ich hab's ja im Voraus gewußt; der Mensch ist als geradezu widerlicher Knauser sattsam bekannt. Wenn er nicht will, dann weiß ich schon einen Ausweg, um

[31] Das von ihm bearbeitetet Lied *Herr was trägt der Boden hier* aus dem *Spanischen Liederbuch* bezeichnet Reger einmal als „eines der aller-, allerschönsten Lieder, die die Menschheit überhaupt besitzt!" (Postkarte an Adalbert Lindner vom 15. 3. 1903, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, K 47).

[32] Karl Straube, *Musikalien*, in *Die Musik* 3. Jg. (1903/04), 13. Heft (April 1904), S. 52.

[33] Am 9. 5. 1904 begleitete Reger in der Münchner Lukaskirche sieben Wolf-Lieder an der Orgel, darunter auch die Mörike-Lieder Nr. 22 *Seufzer* und Nr. 23 *Auf ein altes Bild*; die Bearbeitungen liegen jedoch nicht gedruckt vor; vermutlich improvisierte er.

[34] Konzertkritik, in *Allgemeine Zeitung*, München, Nr. 213 vom 11. 5. 1904.

[35] Vgl. Becker, *Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs* (siehe Anm. 29).

ihn zu blamieren!"[36] Ende Oktober schreibt er seinen Verlegern von der Auftragsbestätigung für diese Lieder,[37] und von deren Manuskripteinreichung am 22. Dezember 1902 zeugt ein Eintrag in einem Postbescheinigungsbuch.[38] Zur anschließenden Bearbeitung der vier Mörike-Lieder mag ihn der K. Ferd. Heckel-Verlag beauftragt haben; ihre Manuskripteinreichung am 6. Januar 1903 ist durch ein weiteres Einschreiben belegt.[39] In der Folge sprach Reger nur noch pauschal von den „geistlichen Liedern", deren Korrekturabzüge er am 6. Februr 1903 erhielt.[40] Beide Bearbeitungen erschienen im Sommer 1903 im Mannheimer Heckel-Verlag.[41]

– Bei der anschließenden Männerchor-Bearbeitung der *Sechs geistlichen Lieder nach Gedichten von Joseph von Eichendorff* für gemischten Chor a cappella HWW 98 hat Reger ein strategisches Ziel vor Augen: Ende April 1903 machte er Lauterbach & Kuhn, die im März 1903, unmittelbar nach Wolfs Tod im Februar die Rechte an diesem Werk erworben hatten, den Vorschlag: „Wäre es nicht möglich, die Chöre von Hugo Wolf, die Sie haben (oder wenigsten einige davon) für Mäñerchor zu bearbeiten! Ich bin der festen Ansicht, daß das gerade jetzt famos wäre! Bitte dringendst, senden Sie mir baldigst die säm̄tlichen Partituren dieser Chöre!"[42] Vier Tage nach Erhalt der Partituren am 8. Mai bestätigte er: „Die Wolf Chöre gehen alle gut für Mäñerchor, werde sie Ihnen sorgfältigst bearbeiten!"[43] Schon am 27. Mai reichte er das Manuskript zum Druck ein und bat um Großdruck auf zwei Notenzeilen, weil „sehr viele Vorzeichen drinnen stehen. [...] Es war eine sehr schwere Arbeit! Die Chöre sind aber alle leicht ausführbar!"[44]

Tatsächlich berücksichtigte er mit dieser Bearbeitung die Chancen des Marktes, der dem Männerchorwesen, unterstützt durch Kaiser Wilhelm, einen starken Aufschwung gab: Dieser hatte im Vorjahr einen Wanderpreis ausgesetzt, um den in einem Sanges-

---

36 Brief Regers an Elsa von Bercken vom 27. 9. 1902, Max-Reger-Institut, Ep. Ms. 1821.

37 Reger schreibt am 28. 10. 1902 an Carl Lauterbach und Max Kuhn: „Halt, etwas muß ich Ihnen noch mittheilen, daß ich den Auftrag erhalten habe, die Geistlichen Lieder aus dem spanischen Liederbuch von Hugo Wolf für die Orgel zu bearbeiten! Famos!" (Brief, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* 1, S. 41.)

38 Laut Eintrag vom 22. 12. 1902 im *Bescheinigungsbuch über die von Max Reger an d […] zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Einschreibsendungen, Postanweisungen, Sendungen mit Werthangabe sowie Sendungen mit Postnachnahme*, 1902–1906 (Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inv.-Nr. XI-4 3315, Bl. 3), gab Reger ein: eingeschriebenes „Geschäftspapier" aus München an „Heckel", „Mannheim" auf.

39 Eintrag vom 6. 1. 1903, ebdt., Bl. 4: eingeschriebenes „Geschäftspapier" aus München an „C. F. Heckel", „Mannheim". Lange hatte über die Entstehung der Mörike-Lieder Unklarheit geherrscht, da im *Thematischen Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger* (hrsg. von Fritz Stein, Leipzig 1953, S. 524) als Erscheinungsjahr 1898 angegeben worden war.

40 Brief Regers an Theodor Kroyer vom 6. 2. 1903, Staatliche Bibliothek Regensburg, IP/4Art.714.

41 Vgl. den Brief Regers an Edmund von Hellmer, Vorstandsmitglied des Hugo Wolf-Vereins in Wien vom 5. 7. 1903, in dem er das baldige Erscheinen seiner „für Orgel (und Singstimme) bearbeiteteten Lieder" bei Heckel ankündigt, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 (= Veröffentlichungen des MRI, Bd. 3), S. 167.

42 Postkarte Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 28. 4. 1903, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* 1, S. 134; am 2. und 5. Mai folgen drängelnde Nachfragen (ebdt., S. 138 und 142).

43 Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 12. 5. 1903, ebdt., S. 143.

44 Brief Regers an Carl Lauterbach vom 27. 5. 1903, ebdt., S. 150.

wettstreit gerungen wurde; das zweite Fest stand kurz bevor[45] und brachte Reger auf die Idee dieser Bearbeitung, um den Namen Wolfs auch in Männerchorkreisen einzuführen und zugleich zur Geschmacksbildung beizutragen; denn er kämpfte auch mit den eigenen Männerchorkompositionen gegen die „Liedertafelei" – jenen Stil also, der Kaiser Wilhelm so sehr am Herzen lag. Und so hoffte er, dass durch „diese ernsten, allem Seichten u. Oberflächlichen gänzlich abholden Gesänge eine gehörige Bresche in die chinesische Mauer der unseligen Liedertafelei geschlagen würde. […] Treibhauspatriotismus gedeiht nicht!"[46] Auch hier gab die Bearbeitung Anstoß zu eigenem Schaffen: Für einige seiner erst im kommenden Jahr ausgeführten *Männerchöre* op. 83 hatte er schon am 9. Juni 1903 „famose Texte";[47] nicht unerwähnt soll bleiben, dass der von Wolf *Resignation* titulierte Text später auch Reger als Vorlage seines resignativen Spätwerks für Bariton, Chor und Orchester mit dem Originaltitel *Der Einsiedler* op. 144a diente.

– Für Reger ist die *Penthesilea* die Krone von Hugo Wolfs Tätigkeit als Orchesterkomponist, weshalb er der Korrektur ihrer von Hellmesberger erarbeiteten Partitur sehr viel seiner kostbaren Zeit widmete. Parallel zu dieser Revision entstand im Juni/Juli 1903[48] seine vierhändige Bearbeitung, die somit nicht das Wolf'sche Original, sondern die Hellmesberger'sche Revision mit der umfangreichen Kürzung zur Vorlage hat. Trotz der notwendigen Reduktionen bemüht sich Reger, die Partitur in den „wesentlichen Zügen möglichst vollständig und detailgetreu" wiederzugeben.[49] Dass dies nur konzertant ausfallen kann, liegt an der komplizierten Werkstruktur, deren kontrapunktische Dichte, enge motivische Vernetzung, aber auch Bombastik Reger mit klavieristischen Lösungen herausarbeitet. Wenn er schreibt, die Fassung sei „so spielbar als nur eben möglich",[50] trifft er unfreiwillig den Kern – die Bearbeitung fordert die Pianisten bis an ihre Grenzen heraus und eignet sich eher für den Konzertsaal als zur Hausmusik.

– Anders die *Italienische Serenade*, deren Bearbeitung Reger bei Rückgabe der von ihm korrigierten Partitur vorgeschlagen hatte: „NB! Ein 4 händiger Klavierauszug von der reizenden Serenade wäre entschieden sehr zu empfehlen; derselbe würde allerleichtest spielbar!"[51] In seinem Artikel hatte er begeistert „von solch bezauberndem Klangreiz, von solch bestrickendem, hochoriginellen Kolorit" des Satzes geschwärmt, und ergänzt: „eine famose Bearbeitung für Klavier zu vier Händen (von Karl Straube) wird sicher das Entzücken aller Freunde geistvoller Hausmusik erregen."[52] Bei Herausgabe des Artikels

---

45 Der Gesangswettstreit fand vom 3. bis 6. Juni 1903 in Frankfurt statt.

46 Max Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, zitiert nach dem Originalmanuskript (siehe Anm. 12), S. 8f.

47 Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* 1, S. 162.

48 Reger erhält am 11. 6. 1903 die Partitur und reicht das Manuskript seiner vierhändigen Fassung am 17. 7. 1903 zum Druck; die am 27. 7. 1903 erhaltenen Korrekturen werden am 8. 8. 1903 zurückgesandt (ebdt., S. 163, 181, 186, 190).

49 Becker, *Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs* (siehe Anm. 29), S. 111.

50 Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn beim Einreichen der Partitur am 17. 7. 1903, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* 1, S. 181.

51 Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 23. 9. 1903, ebdt., S. 210.

52 Max Reger, *Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass*, zitiert nach dem Originalmanuskripts (siehe Anm. 12), S. 12f.

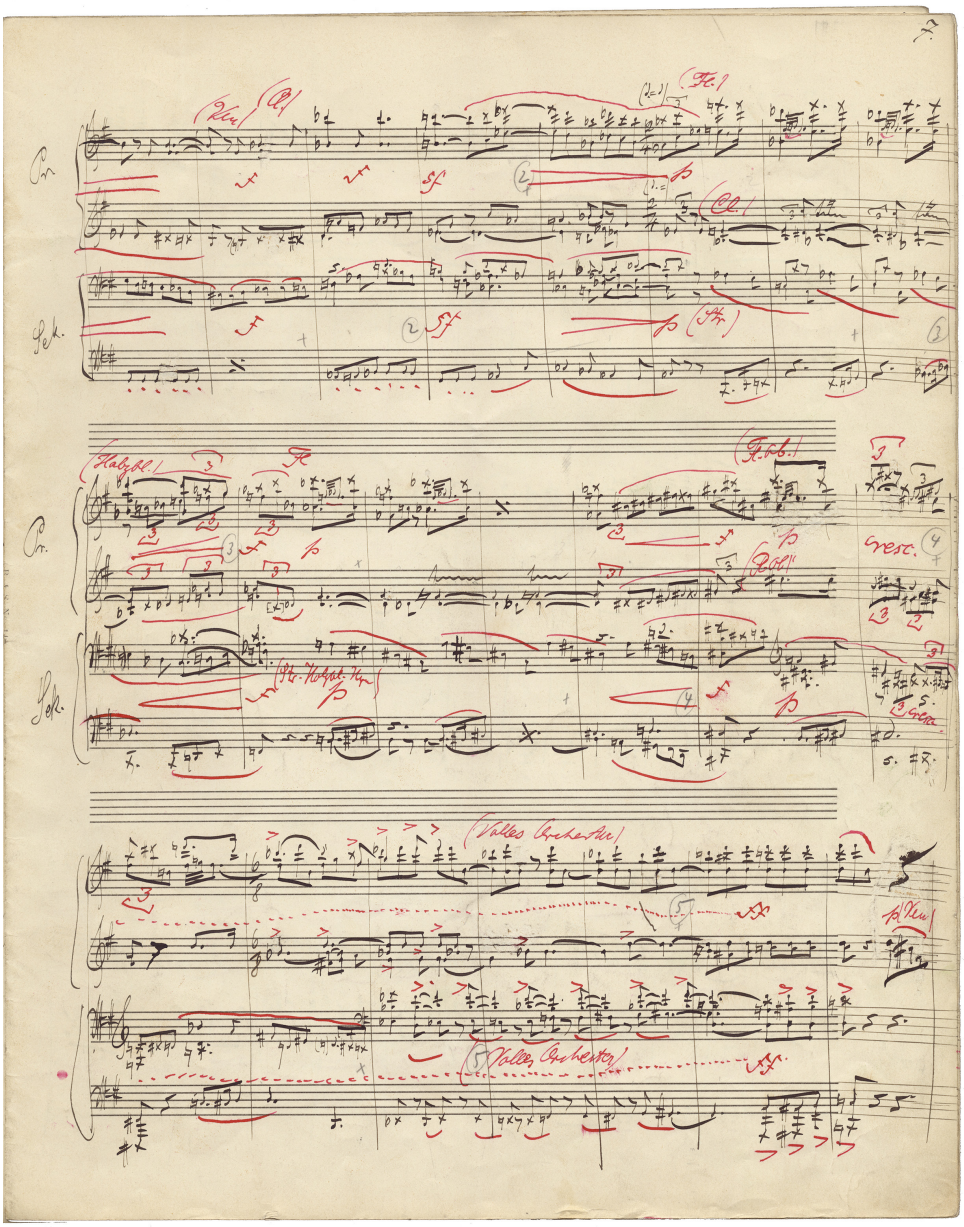


Abbildung 5. Hugo Wolf, *Italienische Serenade* für Orchester HWW 155, für Klavier zu 4 Händen bearbeitet von Max Reger Wolf-B5, Stichvorlage, S. 7. Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 096.

in den *Süddeutschen Monatsheften* wurde diese Passage gestrichen: Straube muss – gerade wegen dieses ihm nicht übertragbar scheinenden Klangreizes und Kolorits? – die Bearbeitung abgelehnt haben, worüber sich Reger nicht genug wundern konnte: „Wirklich, Sträubchen ist mir unfaßbar, daß er meinte, man könte das nicht bearbeiten!“[53] Also übernahm er selbst auch diese Aufgabe und schrieb „geistvolle Hausmusik“, die sich an Durchsichtigkeit und Spritzigkeit dem Original nähert und durch eine gescheite Reduktion so spielbar ausfiel, dass Reger ironisch vorschlug, sie „der Elementarklasse des Leipziger Konservatoriums“[54] zu widmen.

– Aus urheberrechtlichen Gründen, nicht zuletzt aber, da seine Bearbeitungsgelüste durch einen Verlag nicht zu stillen waren, wandte sich Reger Ende 1903 auch an den Peters-Verlag, der inzwischen von Heckel die Rechte an Wolfs Mörike- und Goethe-Liedern erworben hatte, und empfahl diesem „eine Heftausgabe der bekantesten u. beliebtesten Lieder nach Dichtungen von Goethe u. Möricke (je ein Heft) in denkbar spielbarster Bearbeitung für Klavier allein (also mit hineingezogener Singstime in die Klavierstimme mit darüber gedrucktem Text.)“[55] Verlagsleiter Henri Hinrichsen akzeptierte nicht sogleich, da er durch die „Publikation der Sammlungen Hugo Wolf’s in ihrer ursprünglichen Form noch so sehr in Anspruch genommen“ sei, doch kämen sie später durchaus in Frage, auch wenn Regers Vorstellung des „glänzenden pekuniären Unternehmens“ wohl eine Täuschung sein dürfte.[56] Nach Erscheinen von Wolfs 53 Liedern nach Gedichten Eduard Mörikes HWW 119 (in vier Bänden sowie in Einzelausgaben) kam der Verleger auf Regers Vorschlag zurück und bat ihn, zehn Lieder, „welche sich speziell für leicht-spielbare Bearbeitung für Klavier solo eignen“, vorzuschlagen.[57] Schon zwei Tage darauf nannte Reger zehn Lieder (*Jägerlied*, *Er ist’s*, *Begegnung*, *Der Gärtner*, *Schlafendes Jesuskind*, *Gebet*, *Rat einer Alten*, *Gesang Weylas*, *Verborgenheit*, *Selbstgeständnis*, die späteren Nummern 1–3, 7–11, 5 und 12 der *Zwölf Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike* bearbeitet für Klavier Wolf-B6),[58] die Hinrichsen noch um *Fußreise* und *Elfenlied* (die Nummern 4 und 6) ergänzte.[59] Das Manuskript dieser fast wörtlichen Übertragung reichte Reger am 8. September 1904 mit der Bemerkung ein: „Die Lieder sind alle gut u. leicht spielbar geworden; ich legte darauf ganz besonderen Wert! ‚Paraphrasiert‘ hab’ ich dieselben niemals! Denn es gibt nichts Schrecklicheres als über mal feststehende Werke sogenante ‚brillante‘ ‚Phantasien‘ oder Ähnliches loszulassen – insbesondere H. Wolf’s so prägnante Tonsprache verträgt das am Wenigsten!“[60] Die Auswahl der zwölf Lieder zeigt,

---

[53] Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 28. 1. 1904, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* 1, S. 270.

[54] Ebdt.

[55] Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 17. 12. 1903, in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des MRI, Bd. 13), S. 80.

[56] Brief Henri Hinrichsens an Max Reger vom 20. 12. 1903, ebdt., S. 82.

[57] Brief Henri Hinrichsens an Max Reger vom 1. 7. 1904, ebdt., S. 91.

[58] Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 3. 7. 1904, ebdt., S. 94. Ein elftes vorgeschlagenes Lied *Der König bei der Krönung* war nicht Verlagseigentum von C. F. Peters.

[59] Brief Henri Hinrichens an Max Reger vom 6. 7. 1904, ebdt., S. 94.

[60] Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 8. 9. 1904, ebdt., S. 98.

dass Reger ein möglichst breites Bild des Wolf'schen Liedschaffens bieten wollte, in einer Form, die das Original durch Textangabe und Hervorhebung der Gesangslinie stets durchscheinen lässt – mehr Schreibübung als Bearbeitung, ein Notbehelf, wenn Sänger fehlen, zugleich eine Aufforderung an Pianisten zu gesanglichem Spiel. Die Kritik allerdings entsetzte sich auch darüber; Waldemar Sacks, der ganz offenbar nicht in die Noten geschaut hatte, nannte die Bearbeitungen „eine große Verballhornung [...] ähnlich wie seiner Zeit die Transkriptionen der Schubert-Lieder, die sich Franz Liszt zuschulde kommen ließ“.[61] Und Richard Batka klagte an: „Wollen wir ihn [Wolf] mit Gewalt seiner innersten Natur entfremden, indem wir seine Lieder zu absoluter Klaviermusik machen?“ Regers Bearbeitungen sind ihm ein Beweis, „wie sehr ihm das Organ für das spezifisch Dichterische mangelt.“[62] In der Tat hatte Wolf selbst den Versuch, einzelne seiner Lieder fürs Klavier zu übertragen „aus künstlerischen Bedenken fallen“ gelassen.[63] Hat Reger Wolf also grundsätzlich missverstanden? Sind hier die Unterschiede der Liederkomponisten zu suchen, um die es im Weiteren gehen soll?

Welche Wolf-Lieder kannte Reger?

Während des Kompositionsunterrichts bei Hugo Riemann stand Regers Liedschaffen unter starkem Brahms-Einfluss; erst als er sich über die doktrinären Vorstellungen Riemanns, „bei dem die Musik mit Brahms aufhört, der für H. Wolf, R. Strauss, Anton Bruckner nur Hohn übrig hat“,[64] hinwegsetzte, begann seine Auseinandersetzung mit der gesamten Liedtradition – beginnend mit Franz Schubert, dessen „Manen“ er sein erstes Liederopus (Opus 12) nach Abbruch des Studiums widmete, bis zu den Zeitgenossen, namentlich Richard Strauss, dem er wieder einmal mit Hilfe von Bearbeitungen zu Leibe rückte (Richard Strauss, *Ausgewählte Lieder* bearbeitet für Klavier Strauss-B1). Eine Zeit lang setzte er sich als Kritiker der *Allgemeinen Musik-Zeitung* (dem Parteiorgan der Neudeutschen Schule) intensiv mit der Moderne auseinander und schuf sich damit wenig Freunde: „zu trivial“, „zu wenig nobel“, „nicht ganz fehlerfreie Harmoniewendung“, „dilettantische Arbeiten“, „monotone Deklamation“ lautet seine Mängelliste der heute meist unbekannten Komponisten, die eine Wertvorstellung offenbart, die ihn zwangsläufig zu Hugo Wolf führte.[65]

Karl Hallwachs, damals Korrepetitor an der Wiesbadener Oper, berichtet, wie er in der dortigen Buchhandlung Schellenberg bezaubernd schön Klavierspielen gehört und nach

---

[61] Waldemar Sacks, *Eine Verballhornung Hugo Wolfs*, in *Münchner Post* Nr. 32 vom 10. 2. 1906.

[62] Richard Batka, *Wolf und Reger*, in *Der Kunstwart* 19. Jg. (1905/06), 9. Heft (Februar 1906), S. 517.

[63] Brief Hugo Wolfs an die Herren B. Schott's Söhne vom 22. 5. 1891, in *Hugo Wolf. Briefe 1873–1901*, hrsg. von Leopold Spitzer, Bd. 1, Wien 2010, S. 561.

[64] Brief Regers an Carl Lauterbach vom 8. 3. 1903, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* 1, S. 104. Einen Beleg seiner These gibt Riemanns *Liederhort. 120 berühmte Lieder* für eine Singstimme mit Pianoforte. Bezeichnung von Dr. Hugo Riemann, Leipzig [1890], dessen Entstehung Reger in seiner Studienzeit miterlebt hatte: Es enthält kein Lied Hugo Wolfs, aber auch keines von Liszt, Wagner oder Richard Strauss.

[65] Alle Rezensionen dieser Zeit sind in *Der junge Reger* (siehe Anm. 5) abgedruckt.

der „zarten Fee“ am Klavier gefragt habe, worauf er, „eher einem wüsten Waldschratt gleichend, Max Reger am Flügel“ vorgefunden habe; das Gespräch führte bald zu „den auf dem Flügel liegenden Liedern von Hugo Wolf“,[66] und Hallwachs konnte berichten, dass er schon 1894 einen Artikel über Wolf in der „Allgemeinen Kunstchronik“ verfasst habe.[67] „Als Reger hörte, daß ich damit einer der allerersten war, der in der Öffentlichkeit auf Hugo Wolf aufmerksam machte, stieg seine Achtung doch etwas höher, und er sagte, grimmig lachend: ‚Da scheinen Sie doch nicht so ein musikalisches Rindvieh zu sein, wie ich glaubte.‘“[68] Aus der Buchhandlung Schellenberg erhielt Reger auch nach seinem Wegzug aus Wiesbaden weiterhin neue Liedliteratur zugesandt und bestätigte jedesmal sein spezielles Interesse: „Hauptsächlich interessieren mich die Hugo Wolf’schen. Die anderen sind ziemlich mau – besonders Beer und Mau – ke.“[69]

Aufschlussreich für Regers Kenntnis und Vorliebe sind seine Konzertprogramme: Als der durch Orgelwerke im abgeschiedenen Weiden bekannt gewordene Komponist 1901 nach München zog, waren seine Lieder, von denen damals bereits knapp 90 gedruckt vorlagen, so gut wie unaufgeführt. Seinen Einstieg bereitete er daher strategisch geschickt als Liedbegleiter vor, und zwar zunächst von Liedern anderer, denen er nur in therapeutischen Tröpfchen eigene Beiträge beimischte. Bald war er als sensibler Begleiter mit einem legendären *Pianissimo*- und *Leggiero*-Spiel bekannt. Kritiker sprachen von „unvergleichbarer Zartheit“, „bewundernswert elastischem Anschlag“, „poetischer Ausdrucksfülle“, die *Allgemeine Zeitung* München überschlug sich förmlich: „er hat als Liedbegleiter in München nicht seinesgleichen“,[70] und Gustav Robert-Tornow fasste zusammen: „Er kann begleiten wie sonst keiner und leitet schließlich doch.“[71] Wolf-Lieder, und speziell die pianistisch herausfordernden, sind dabei oft vertreten, von Reger zur eigenen höchsten Zufriedenheit interpretiert: „‚Er ist’s‘ nehme ich genau doppelt so schnell als es gewöhnlich gemacht wird!“[72]

Betrachtet man die Liste der von Reger begleiteten Wolf-Lieder, so bekommt man den Eindruck, dass Reger geradezu systematisch immer neue Lieder aufführte – auch in späten Jahren, als er kaum noch Zeit zum Üben verschwendete; es scheint, als habe er sich durch das Repertoire „gefingert“ und auch hier zu einer Form der Einverleibung gefunden.

---

66 Hallwachs, *Meine Erinnerungen an Max Reger* (siehe Anm. 5), S. 305.

67 Der Aufsatz *Hugo Wolf* von Karl Hallwachs war im Novemberheft 1894 (XVIII. Jg., 23. Heft, S. 677f.) der *Allgemeinen Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Theater und Litteratur* erschienen.

68 Hallwachs, *Meine Erinnerungen an Max Reger*, S. 305.

69 Brief Regers an Ernst Guder vom 17. 3. 1899, ebdt., S. 398. Reger bezieht sich auf die Lieder von Wilhelm Mauke und möglicherweise Anton Beer-Walbrunn.

70 *Feuilleton. Konzerte*, in *Allgemeinen Zeitung*, München, Nr. 85 vom 26. 3. 1903.

71 Gustav Robert-Tornow, *Max Reger und Straube*, Göttingen 1907, S. 17.

72 Brief Regers an Carl Lauterbach und Max Kuhn vom 14. 3. 1903, in *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* 1, S. 111; vor allem begleite er solche, „von welchen Liedern Hugo Wolf selbst sagte, daß er selbst diese Gesänge nicht begleiten könte!“

Tabelle 1. Reger begleitet Wolf

22. 11. 1901	München	Heimweh	Mörike-Lieder Nr. 37 oder Eichendorff-Lieder Nr. 12
26. 1. 1902	München	Herr, was trägt der Boden hier	Spanisches Liederbuch Nr. 9 (Geistliche Lieder Nr. 9)
7. 4.1902 Liederabend	München	„Lieder“ ohne nähere Angabe	
4. 11. 1902 Liederabend	München	Ob der Koran von Ewigkeit sei? Trunken müssen wir alle sein! So lang man nüchtern ist Ritter Kurts Brautfahrt Beherzigung. Der neue Amadis Blumengruß Anakreons Grab	Goethe-Lieder Nr. 34 Goethe-Lieder Nr. 35 Goethe-Lieder Nr. 36 Goethe-Lieder Nr. 12 Goethe-Lieder Nr. 18 Goethe-Lieder Nr. 23 Goethe-Lieder Nr. 24 Goethe-Lieder Nr. 29
27. 1. 1903 Liederabend	München	„2 Lieder“ ohne nähere Angabe	
4. 2. 1903	Augsburg	„4 Lieder“ ohne nähere Angabe	
3. 3. 1903 Liederabend Reger-Wolf	Leipzig	Lebewohl Und willst du deinen Liebsten sterben sehen Wer sein holdes Lieb verloren Ihr seid die Allerschönste Er ist’s Der Scholar Herz, verzage nicht geschwind Ritter Kurt’s Brautfahrt	Mörike-Lieder Nr. 36 Italienisches Liederbuch Nr. 17 Spanisches Liederbuch Nr. 17 (Weltliche Lieder Nr. 7) Italienisches Liederbuch Nr. 3 Mörike-Lieder Nr. 6 Eichendorff-Lieder Nr. 13 Spanisches Liederbuch Nr. 21 (Weltliche Lieder Nr. 11) Goethe-Lieder Nr. 12
12. 3.1903 Liederabend Reger-Wolf	München	„Lieder“ darunter: Er ist’s Herr, was trägt der Boden hier An die Geliebte	Mörike-Lieder Nr. 6 Spanisches Liederbuch Nr. 9 (Geistliche Lieder Nr. 9) Mörike-Lieder Nr. 32
8. 5. 1903	München	„Lieder“ darunter: Wo wir einst Der Knabe und das Immlein	Vier Lieder nach Heine, Shakespeare und Lord Byron Nr. 1 Mörike-Lieder Nr. 2
17. 10. 1903	München	Der Genesene an die Hoffnung Im Frühling Wiegenlied	Mörike-Lieder Nr. 1 Mörike-Lieder Nr. 13 Sechs Lieder für eine Frauenstimme Nr. 4 oder 5
23. 11. 1903	Erlangen	Verschwiegene Liebe Heimweh	Eichendorff-Lieder Nr. 3 Mörike-Lieder Nr. 37 oder Eichendorff-Lieder Nr. 12

10. 1. 1904	Zweibrücken	Dank des Paria Biterolf Verborgenheit Heimweh	Goethe-Lieder Nr. 30 Sechs Gedichte v. Scheffel, Mörike, Goethe, Kerner Nr. 3 Mörike-Lieder Nr. 12 Mörike-Lieder Nr. 37 oder Eichendorff-Lieder Nr. 12
9. 5. 1904	München	„Lied“ ohne nähere Angabe Ach wie lang die Seele schlummert Ach, des Knaben Augen sind Seufzer Schlafendes Jesuskind Zum neuen Jahr Auf ein altes Bild	Spanisches Liederbuch (Geistliche Lieder) (Orgelbearbeitung) Spanisches Liederbuch Nr. 8 (Geistliche Lieder Nr. 8) (Orgelbearbeitung) Spanisches Liederbuch Nr. 6 (Geistliche Lieder Nr. 6) (Orgelbearbeitung) Mörike-Lieder Nr. 22 (unveröffentlichte Orgelbearbeitung) Mörike-Lieder Nr. 25 (Orgelbearbeitung) Mörike-Lieder Nr. 27 (Orgelbearbeitung) Mörike-Lieder Nr. 23 (unveröffentlichte Orgelbearbeitung)
30.10.1904 Liederabend	München	„Fünf Lieder“ ohne nähere Angabe	
23.11.1904 Liederabend	Regensburg	Heimweh Der Musikant Der Rattenfänger	Mörike-Lieder Nr. 37 oder Eichendorff-Lieder Nr. 12 Eichendorff-Lieder Nr. 2 Goethe-Lieder Nr.11
4. 1.1905 Liederabend	Berlin	„Lieder“ ohne nähere Angabe	
31. 1. 1905 Liederabend	Stuttgart	„Sechs Lieder“, u. a. St. Nepomuks Vorabend Lied vom Winde Der Freund	Goethe-Lieder Nr. 20 Mörike-Lieder Nr. 38 Eichendorff-Lieder Nr. 1
17. 2. 1905 Liederabend	Regensburg	An die Geliebte Fußreise	Mörike-Lieder Nr. 32 Mörike-Lieder Nr. 10
21. 11. 1905 Liederabend	München	„Lieder“ohne nähere Angabe	
28. 11. 1905 Liederabend	München	„Lieder“, u. a. Das Ständchen	Eichendorff-Lieder Nr. 4
16. 12. 1905 Liederabend	München	„Lieder“, u. a. Anakreons Grab Gesang Weylas	Goethe-Lieder Nr. 29 Mörike-Lieder Nr. 46
5. 6. 1906	Saarbrücken	Schlafendes Jesuskind Zum neuen Jahr Er ist’s	Mörike-Lieder Nr. 25 Mörike-Lieder Nr. 27 Mörike-Lieder Nr. 6

28. 4. 1908 Liederabend	Dresden	Begegnung Rat einer Alten Nixe Binsefuß Mausfallensprüchlein	Mörike-Lieder Nr. 8 Mörike-Lieder Nr. 41 Mörike-Lieder Nr. 45 Sechs Lieder für eine Frauenstimme Nr. 6
30. 4. 1908 Liederabend	Leipzig	Begegnung Rat einer Alten Nixe Binsefuß Mausfallensprüchlein	Mörike-Lieder Nr. 8 Mörike-Lieder Nr. 41 Mörike-Lieder Nr. 45 Sechs Lieder für eine Frauenstimme Nr. 6
27.11.1908 Liederabend	Frankfurt	Verborgenheit In dem Schatten meiner Locken	Mörike-Lieder Nr.12 Spanisches Liederbuch Nr. 12 (Weltliche Lieder Nr. 2)
27. 3. 1909 Liederabend	Berlin	„Lieder“ ohne nähere Angabe	
4. 6. 1910	Darmstadt	„Vier Lieder“ ohne nähere Angabe	
14. 2. 1911 Liederabend	Berlin	Harfenspieler I Harfenspieler II Harfenspieler III In dem Schatten meiner Locken	Goethe-Lieder Nr. 1 Goethe-Lieder Nr. 2 Goethe-Lieder Nr. 3 Spanisches Liederbuch Nr. 12 (Weltliche Lieder Nr. 2)
18. 2. 1911 Liederabend	Dresden	„Lieder“, u. a. Lied vom Winde Frühling übers Jahr St. Nepomuks Vorabend	Mörike-Lieder Nr. 38 Goethe-Lieder Nr. 28 Goethe-Lieder Nr. 20
22. 12. 1911	Frankfurt/M	Sagt, seid Ihr es, feiner Herr Sie blasen zum Abmarsch Bedeckt mich mit Blumen Mögen alle bösen Zungen	Spanisches Liederbuch Nr. 22 (Weltliche Lieder Nr. 12) Spanisches Liederbuch Nr. 38 (Weltliche Lieder Nr. 28) Spanisches Liederbuch Nr. 36 (Weltliche Lieder Nr. 26) Spanisches Liederbuch Nr. 23 (Weltliche Lieder Nr. 13)
13. 12. 1912	Meiningen	Über Nacht Anakreons Grab Der Gärtner Das verlassene Mädchen Er ist’s	Julius Sturm, Jugendlied HWW 67 Goethe-Lieder Nr. 29 Mörike-Lieder Nr. 17 Mörike-Lieder Nr. 7 Mörike-Lieder Nr. 6
3. 4. 1913	Meiningen	Zur Ruh, zur Ruh Verschwiegene Liebe Der Musikant Gesellenlied	Sechs Lieder v. Scheffel, Mörike, Goethe u. Kerner Nr. 6 Eichendorff-Lieder Nr. 3 Eichendorff-Lieder Nr. 2 Drei Gedichte von Robert Reinick Nr. 1

29. 11. 1913	Krefeld	Der Gärtner	Mörike-Lieder Nr. 17
		Elfenlied	Mörike-Lieder Nr. 16
20. 9. 1915	Weimar	„Lieder“ ohne nähere Angabe	
25. 10. 1915	Jena	Verborgenheit	Mörike-Lieder Nr. 12
		Das verlassene Mädchen	Mörike-Lieder Nr. 7
		Begegnung	Mörike-Lieder Nr. 8
		Morgentau	Sechs Lieder für eine Frauen-
		Elfenlied	stimme Nr. 1
		Heimweh	Mörike-Lieder Nr. 16
			Eichendorff-Lieder Nr. 12
2. 11. 1915	Jena	Der Freund	Eichendorff-Lieder Nr. 1
		Lasset Gelehrte sich zanken und	Goethe-Lieder Nr. 14
		streiten	Goethe-Lieder Nr. 15
		Geh, gehorche meinen Winken	
10. 1. 1916	Jena	Zum neuen Jahr	Mörike-Lieder Nr. 27
		Auf ein altes Bild	Mörike-Lieder Nr. 23
		Mögen alle bösen Zungen	Spanisches Liederbuch Nr. 23
		Mausfallen-Sprüchlein	(Weltliche Lieder Nr. 13)
			Sechs Lieder für eine Frauen-
			stimme Nr. 6

Einen Einschnitt im Leben des Komponisten brachte im Mai 1904 die Frankfurter Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins mit einer Aufführung seiner *C-dur-Violinsonate* op. 72 mit den beiden provokanten Themen aus dem Tierreich (über die Tonbuchstaben es-c-h-a-f-e und a-f-f-e), die neben Richard Strauss' *Symphonia Domestica* zum meist diskutierten Beitrag des Festes wurde. Mit dem Ergebnis, dass Reger nun allerorts zu „Reger-Abenden“, d. h. ausschließlich seinem Schaffen gewidmeten Konzerten, eingeladen wurde. Den typischen Aufbau eines solchen Konzerts, dem neben Kammermusik und Klavierstücken stets ein bis zwei Liederblöcke angehörten, demonstriert folgendes Beispiel eines Freiburger Konzerts (Abb. 6). Später wurde diese Programmgestaltung auch auf Konzerte mit Werken anderer Komponisten übertragen; auch hier erklangen Lieder zwischen Kammermusik und Klavierwerken (Abb. 7). Reine Liederabende blieben eine Ausnahme; sie fallen durch intelligente Programmzusammenstellungen auf, wie folgendes Beispiel „Gleiche Gedichte verschieden vertont“ zeigt (Abb. 8).

Winter 1905/06

Vier Abonnementskonzerte

des Musikhauses Max Liebers, Freiburg i. B.

Samstag, den 28. Oktober 1905, acht Uhr abends
in den **Harmoniesälen**

Erstes Konzert

Max Reger-Abend

Mitwirkende: **Der Komponist** (am Klavier)
Frau **Henriette Schelle-Obermeyer**-Köln (2. Klav.)
Frau **Sanna van Rhyn**-Dresden (Sopran)
Herr Konzertmeister **Hans Lange**-Frankfurt a. M. (Violine).

Vortragsfolge:

I. **Variationen und Fuge** (op. 81) über ein Thema von J. S. Bach für Pianoforte zu zwei Händen
(Frau Henriette Schelle)

II. **Fünf Lieder**
a) Frühlingsmorgen (op. 51, No. 11)
b) Sag es nicht (op. 48, Nr. 7)
c) Aeolsharfe (op. 75, No. 11)
d) Wiegenlied (op. 43, No. 5)
e) Stelldichein (op. 88, No. 2)
(Frau Sanna van Rhyn [am Klavier: der Komponist])

III. **Sonate** (Fis moll für Violine und Pianoforte (op. 84)
(Herr Hans Lange und der Komponist)

IV. **Sechs Lieder** („Schlichte Weisen“)
a) Waldeinsamkeit (op. 76, No. 4)
b) Spatz und Spätzin (op. 88, No. 4)
c) Glück (op. 76, No. 16)
d) Vorbeimarsch (op. 76, No. 30)
e) Kindesgebet (op. 76 No. 22)
f) Mein Schätzelein (op. 76, No. 14)
(Frau Sanna van Rhyn [am Klavier: der Komponist])

V. **Variationen und Fuge** (op. 86) über ein Thema von Beethoven für zwei Pianoforte zu vier Händen.
(Frau Henriette Schelle und der Komponist).

Die beiden **Konzertflügel** von **Rud. Ibach Sohn, Barmen** sind aus dem Pianofortemagazin des Musikhauses **Max Liebers.**

Preise der Plätze:

	Abonnementskarten für alle vier Konzerte	Einzelkarten
Numerierter Sitzplatz im Saal	M. 12.—	M. 4.—
Offener Sitzplatz „ „	M. 7.50	M. 2.50
Stehplatz „ „	M. 4.50	M. 1.50
Akademiker-Stehplatz „ „	M. 3.—	M. 1.—
Numerierter Sitzplatz auf der Gallerie	—	M. 3.—
Stehplatz „ „ „	—	M. 1.—

Abonnement- und Einzelkarten sind im Vorverkauf im **Musikhaus Max Liebers**, Salzstr. 11 (Fernsprecher 1011), und letztere am Konzertabend an der Saalkasse erhältlich.

Abbildung 6. Konzertprogramm des Max Reger-Abends in Freiburg i. Br. am 28. Oktober 1905.

Frankfurter Museums-Gesellschaft.
Winter 1908—1909.

Fünfter

Kammermusik-Abend

Freitag, den 27. November 1908, abends 7 Uhr
im kleinen Saale des Saalbaues.

Unter Mitwirkung des Fräulein **Elena Gerhardt** (Leipzig) und der Herren Professor Dr. **Max Reger** (Leipzig), Hofkonzertmeister **Gustav Havemann** (Darmstadt) und **Johannes Hegar** (Frankfurt a. M.).

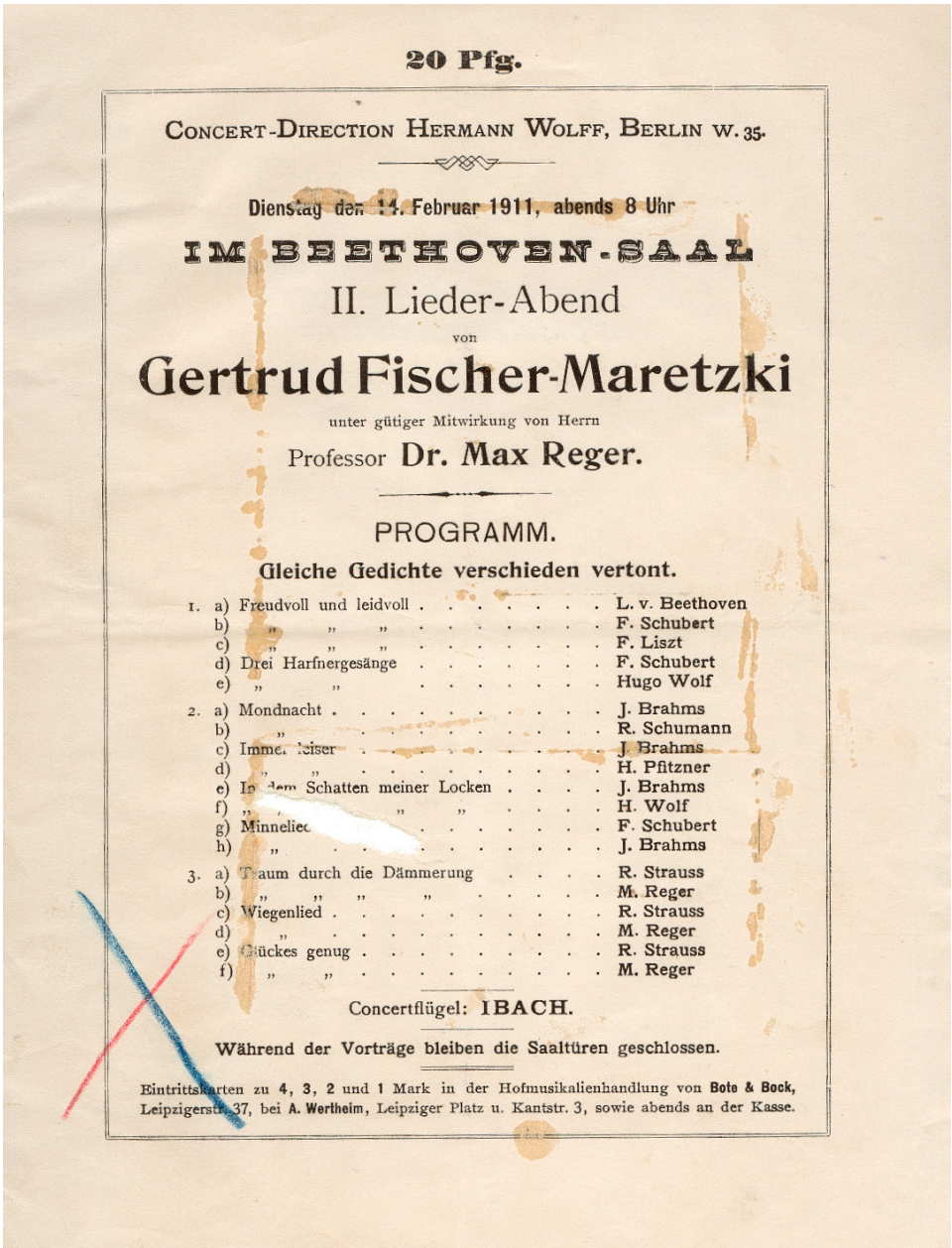
VORTRAGSORDNUNG.

1. **Lieder** von J. Brahms.
   a) Nachtigall.
   b) Das Mädchen spricht.
   c) An eine Aeolsharfe.
   d) Der Schmied.
2. **Suite** für Klavier und Violine, op. 103a in A-moll, von M. Reger.
3. **Lieder** von M. Reger.
   a) Glück.
   b) Hans und Grete.
   c) ~~Friede.~~ Ich liebe dich.
   d) Mein Schätzelein.
4. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell, op. 102 in E-moll, von M. Reger.
5. **Lieder**:
   a) Verborgenheit . . . . . } von H. Wolf.
   b) „In dem Schatten meiner Locken“ }
   c) Ruhe, meine Seele } von R. Strauß.
   d) Ständchen . . . }

Die Begleitung der Lieder hat Herr Professor Dr. **Reger** freundlichst übernommen.

Der Konzertflügel ist von Rud. Ibach Sohn aus dem Klavierlager von Eduard Schaaf & Co., hier.

Abbildung 7. Konzertprogramm des Kammermusik-Abends in Frankfurt a. M. am 27. November 1908 (mit Wolf-Liedern).



20 Pfg.

CONCERT-DIRECTION HERMANN WOLFF, BERLIN W. 35.

Dienstag den 14. Februar 1911, abends 8 Uhr

IM BEETHOVEN-SAAL

II. Lieder-Abend

von

Gertrud Fischer-Maretzki

unter gütiger Mitwirkung von Herrn

Professor **Dr. Max Reger.**

PROGRAMM.

Gleiche Gedichte verschieden vertont.

1. a) Freudvoll und leidvoll . . . . . L. v. Beethoven
   b) „ „ „ . . . . . F. Schubert
   c) „ „ „ . . . . . F. Liszt
   d) Drei Harfnergesänge . . . . . F. Schubert
   e) „ „ . . . . . Hugo Wolf
2. a) Mondnacht . . . . . J. Brahms
   b) „ . . . . . R. Schumann
   c) Immer leiser . . . . . J. Brahms
   d) „ „ . . . . . H. Pfitzner
   e) In dem Schatten meiner Locken . . . . J. Brahms
   f) „ „ „ „ . . . . . H. Wolf
   g) Minneliec . . . . . F. Schubert
   h) „ . . . . . J. Brahms
3. a) Traum durch die Dämmerung . . . . R. Strauss
   b) „ „ „ „ . . . . . M. Reger
   c) Wiegenlied . . . . . R. Strauss
   d) „ . . . . . M. Reger
   e) Glückes genug . . . . . R. Strauss
   f) „ „ . . . . . M. Reger

Concertflügel: **IBACH.**

Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen.

Eintrittskarten zu **4, 3, 2** und **1** Mark in der Hofmusikalienhandlung von **Bote & Bock,** Leipzigerstr. 37, bei **A. Wertheim,** Leipziger Platz u. Kantstr. 3, sowie abends an der Kasse.

Abbildung 8. Konzertprogramm des Liederabends „Gleiche Gedichte verschieden vertont“ in Berlin am 14. Februar 1911.

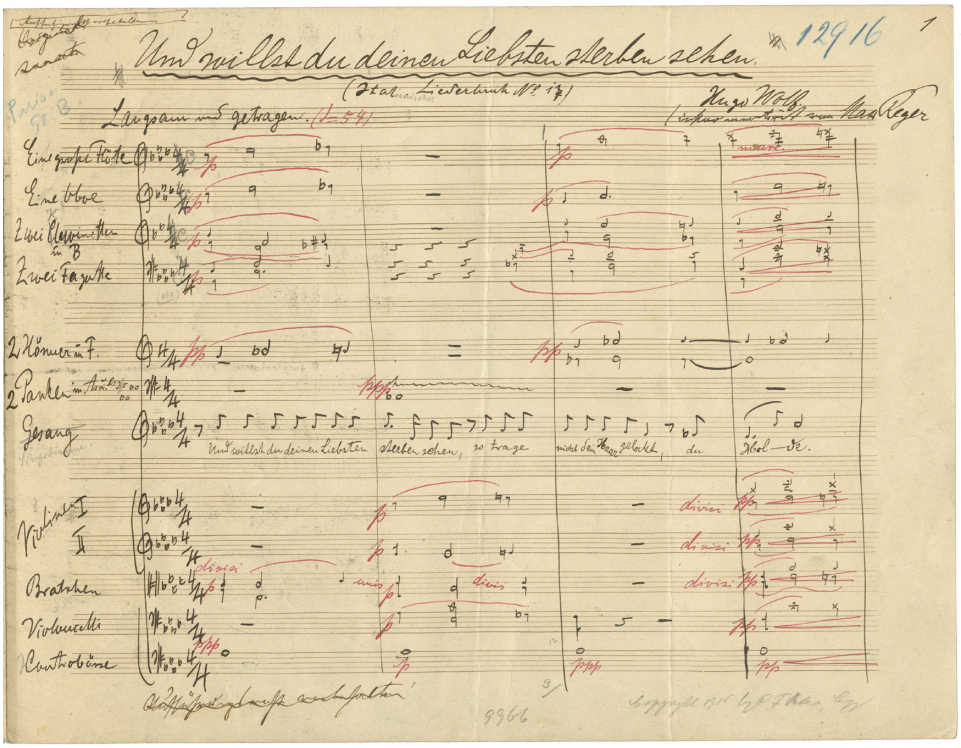


Abbildung 9. Hugo Wolf, *Und willst du deinen Liebsten sterben sehen* HWW 159 Nr. 17, für Singstimme und Orchester bearbeitet Wolf-B7 Nr. 3. Stichvorlage, S. 1. Max-Reger-Institut, Mus. Ms. 114.

Als logische Konsequenz dieser Praxis muss man Regers Lied-Instrumentationen ansehen. Als er nämlich Ende 1911 Hofkapellmeister in Meiningen wurde, versuchte er diese Mischung von Instrumentalmusik mit Liedern auf Sinfoniekonzerte zu übertragen, war aber über das Ergebnis unzufrieden. Zum einen beleidigte der „spindeldürre" Klavierklang nach einem Orchesterwerk sein Ohr,[73] zum anderen hielt er „die Herren Dirigenten" nicht gerade für die besten Klavierbegleiter.[74] Dies ist ein Grund seiner insgesamt 45 durchsichtigen Instrumentationen für kleines Orchester, mit denen er (je nach Rechtslage) mehrere Verleger zugleich beschäftigte. Während er von Schubert vierzehn

[73] Brief Max Regers an den Simrock-Verlag vom 22. 11. 1914, in dem er Lied-Instrumentierungen von Brahms-Liedern vorschlägt: „für mein Ohr ist es oftmals direkt eine Beleidigung in einem Riesensaal nach einer Orchester № eine Sängerin hören zu müssen, die da zu der im riesigen Saal immer ‚spindeldürren' Klavierbegleitung Lieder singt!" In *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des MRI, Bd. XVIII), S. 162.

[74] Brief Regers an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 15. 4. 1913 (Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung), mit dem er ihm seine ersten Lied-Instrumentierungen *Ausgewählte Lieder von Franz Schubert* Schubert-B2 übersandte: „Ich habe so oft schon die Erfahrung gemacht, daß die Liedvorträge in Symphonieconcerten sehr darunter litten, daß die Herren Dirigenten nicht gerade die besten Begleiter waren. Diesem Übelstand wird nun damit abgeholfen".

und Brahms sieben Lieder auswählte, orchestrierte er von Wolf nur vier, obwohl er eine Anfrage des Peters-Verlags nach Brahms-Instrumentationen auf diesen ausgedehnt hatte: „Ich instrumentiere noch gerne andere Lieder von Brahms, die Sie im Verlage haben – auch vor Allem von Hugo Wolf."[75] Von den von Henri Hinrichsen vorgeschlagenen acht Liedern schienen ihm jedoch nur vier Lieder geeignet: *Das Ständchen* (Eichendorff-Lieder Nr. 4), *Der Freund* (Eichendorff-Lieder Nr. 1), *Sterb ich so hüllt in Blumen meine Glieder* (*Italienisches Liederbuch* Bd. II Nr. 33), *Und willst du deinen Liebsten sterben sehn* (*Italienisches Liederbuch* Bd. I Nr. 17), während er von den vier anderen abriet. Sollte ihm noch ein Lied auffallen, von dem es „eben wirklich zu wünschen wäre, daß es instrumentiert vorliegt", so werde er sich melden.[76] Zurückhaltung schien ihm vermutlich auch angesichts Wolfs eigener Liedinstrumentierungen geraten.

Die folgende Übersicht zeigt die gesicherte genaue Kenntnis von Wolf-Liedern, die sich Reger als Begleiter oder Bearbeiter erarbeitet hatte; die auffallend große Zahl ist, da nicht alle Programminhalte lückenlos erschlossen werden konnten, nach oben offen:

Tabelle 2. Reger als Begleiter und Bearbeiter von Wolf-Liedern; zusammenfassende Übersicht

25 Mörike-Lieder,
- 21 als Begleiter (Nr. 1, 2, 6–8,10,12, 13, 16, 17, 22, 23, 25, 27, 32, 36-38, 41, 45, 46)
- 16 als Bearbeiter (Nr. 4, 6, 8, 10, 12, 16, 17, 22, 23, 25-28, 41, 46, 52)

17 Lieder aus dem *Spanischen Liederbuch*
- 10 als Begleiter (Geistliche Lieder Nr. 6, 8, 9, Weltliche Lieder Nr. 2, 7, 11–13, 26, 28)
- 10 als Bearbeiter (Geistliche Lieder Nr. 1–10)

17 Goethe-Lieder als Begleiter
- (Nr. 1–3, 11, 12, 14, 15, 18, 20, 23, 24, 28-30, 34–36)

6 Eichendorff-Lieder
- 6 als Begleiter (Nr. 1–4, 12, 13)
- 2 als Bearbeiter (Nr. 1, 4)

3 Lieder aus dem *Italienischen Liederbuch*
- 2 als Begleiter (Nr. 3, 17)
- 2 als Bearbeiter (Nr. 17, 33)

7 Lieder nach verschiedenen Dichtern als Begleiter
- (Morgenlied, Wiegenlied, Mausfallensprüchlein, Biterolf, Zur Ruh, Wo wir einst, Gesellenlied)

[75] Brief Regers an Henri Hinrichsen vom 14. 7. 1914, in *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* (siehe Anm. 57), S. 571.

[76] Mit Brief an Paul Ollendorff vom 31. 7. 1914 rät er von weiteren Instrumentierungen ab; ebdt., S. 577.

An Hugo Wolf – Regers Liederopus 51

Einen Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem Liederkomponisten stellt Regers 1900, also vor seiner intensiven Auseinandersetzung als Herausgeber und Bearbeiter des Nachlasses, entstandenes Opus 51 mit der Widmung *An Hugo Wolf* dar.[77] Doch geht es bei Reger, gerade wenn er einen Bezug so deutlich herausstellt, immer darum, den eigenen Standort vor der Folie der Tradition herauszuarbeiten; man denke nur an die *Mozart-Variationen*, die eher Distanz als Nähe zum Idol aufweisen. Der Unterschied beginnt mit der Textauswahl; Wolf ist hier über jede Kritik erhaben: Mörike, Eichendorff, Goethe, *Spanisches* und *Italienisches Liederbuch* – fast ausnahmslos handelt es sich um Lyrik, die Germanisten von damals und heute als hochstehend anerkennen. In Regers etwa 300 Liedern stehen wir dagegen vor einer ganz anderen Situation: Mörike, Eichendorff und Goethe sind die Ausnahme, stattdessen vertont er Texte der Zeitgenossen, von denen manche nicht einmal den Weg in Literaturlexika und Universitätsbibliotheken fanden. Opus 51 versammelt in exemplarischer Weise einige seiner bekannter gewordenen Lieblingsdichter: Christian Morgenstern, Otto Julius Bierbaum, Franz Evers und Richard Dehmel.

Auch wenn es unter den 300 Texten manche gibt, die der Sänger nur mit undeutlicher Aussprache singen möchte, macht man es sich zu einfach, Wahllosigkeit, Unbildung oder schlechten Geschmack zur Begründung heranzuziehen. Forschungen, die ich im Zuge des neuen Reger-Werk-Verzeichnisses angestellt und dabei eine Rekonstruktion seiner in DDR-Zeiten in Meiningen aufgelösten Bibliothek versucht habe, bestätigen, dass Reger auf steter Textsuche war und in Korrespondenz mit vielen Textdichtern stand,[78] wobei er, was die wenigen wiederaufgefundenen Bände aus seinem Besitz in den Meininger Museen beweisen, zahlreiche Texte markierte und teilweise mit Anmerkungen versah, ehe er sich zur Vertonung eines einzigen entschloss. Zahllose Änderungen einzelner Worte sowie Fortlassungen von Zeilen und Versen belegen zudem, wie intensiv er sich mit der

---

[77] Während Reger den Großteil der Widmungen an Interpreten richtete – verbunden mit der stillschweigenden Aufforderung zu Aufführungen –, drücken Widmungen an Komponisten Verehrung aus: gegenüber den Toten („Den Manen Johann Sebastian Bachs“ op. 16 und „Den Manen Franz Schuberts“ op. 12) wie gegenüber den Lebenden, wobei die geplante Widmung seiner ersten *Sinfonie h-moll* WoO I/5 an Johannes Brahms sich nicht verifizieren lässt, da ihr Manuskript verschollen ist. Es folgen Richard Strauss (op. 29), Ferruccio Busoni (Bach-Bearbeitungen), Joseph Rheinberger (BACH op. 46), schließlich 1900 Hugo Wolf – und nach langer Pause kurz vor seinem Tod noch einmal Strauss. Die Bandbreite der Geehrten liefert eine weitere Bestätigung von Regers Stilpluralismus.

[78] Das *Reger-Werk-Verzeichnis* hat erstmals den Nachweis der Textdichter und ihrer Verbindung zu Reger geliefert, der durch die Arbeiten an der Abteilung „Lieder und Chöre“ der *Max Reger Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen* (hrsg. von Christopher Grafschmidt, Stefan König u. a.) laufend aktualisiert und ergänzt wird (www.reger-werkausgabe.de). Vgl. auch Susanne Popp, *Wechselwirkungen: Max Reger und die Literatur seiner Zeit*, in *Annäherungen an Max Reger*, hrsg. von Martina Sichardt, Hildesheim u. a. 2014, S. 77–103. Im Jahr 2015 befasste sich eine interdisziplinäre Tagung in Karlsruhe mit Regers Liedschaffen, an der Simone Winko einen grundlegenden Beitrag zur Frage der Textdichter aus germanistischer Sicht gab. Siehe *Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied. Tagungsbericht Karlsruhe 2015*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2016 (= Schriftenreihe des MRI, Bd. XXIV); darin Simone Winko, *Kitsch oder moderne Gefühlssprache? Zur zeitgenössischen Einschätzung und zur Emotionsgestaltung der Gedichtvorlagen Max Regers*, S. 29–47.

Abbildung 10. Blick in Regers rekonstruierte Bibliothek. Max-Reger-Institut.

Textvorlage auseinandersetzte.[79] Es zeigt sich auch, dass sich Reger auf Literaten einer bestimmten Richtung konzentrierte, die sich als *Moderne* oder *Neudeutsche* begriffen und größtenteils eng miteinander verbunden waren – ob es sich um Ludwig Jacobowski, Anna Ritter, Marie Stona, Gustav Falke oder die oben Genannten handelt. Sie alle gehörten dem „Zeitalter der Nervosität“ an, wie es der Historiker Joachim Radkau nannte.[80] Um 1880 waren Klagen über Nervosität, Nervenschwäche, kurz „Neurasthenie“, zuerst in den USA, bald darauf aber mindestens ebenso heftig in Deutschland aufgekommen und hatten einen breiten Strom an Fachliteratur provoziert, der erst kurz vor 1914 abflutete. Hier zeigt sich, dass Neurasthenie *per exclusionem*, d. h. durch Ausschluss körperlicher Leiden und schwerer Geisteskrankheiten diagnostiziert[81] und mit deutlicher Akzentverschiebung von einem therapiebedürftigen Zustand überwiegender Schwäche langsam zu

[79] Siehe Susanne Popp, *Gebundene Lyrik – freie musikalische Prosa in Max Regers Liedern*, in *Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied*, S. 49–68.

[80] Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München u. Wien 1998.

[81] Ebdt., S. 69

einer für die Kunst positiven Überreizung verstanden wurde.[82] Reger, der unbestritten und selbstverschuldet mit extremen Stresserfahrungen vertraut war, wurde nicht müde, seine eisernen Nerven zu betonen,[83] während seine Frau die schlimmsten – und wie man weiß – berechtigten Befürchtungen hegte. Seine Werke, insbesondere der Kammermusik, sind oft derart unrastig, vibrierend und auf kürzestem Raum in der Stimmung zwischen depressiv und trotzig aufbäumend schwankend, dass einmal sogar der Verdacht laut wurde, Reger male in ihnen die Leiden psychisch Kranker.[84]

Um genau jene Unrast aber ging es Reger in seinen Liedern: Während Wolf, obwohl mit Detlev von Liliencron befreundet, keinen von dessen Texten vertonte, erwartete Reger von der zeitgenössischen Dichtung „Ausblicke in bisher fast ‚unentdeckte' seelische Zustände und Conflicte"[85] und schwärmte: „welche wunderbaren, wirklich poetischen Gebilde allerersten Ranges haben unsere neudeutschen Dichter wie D. von Liliencron, J. O. Bierbaum, R. Dehmel, E. Bodmann, Anna Ritter, O. Wiener etc etc. geschaffen! In meinen opera 35 u 37 habe ich 11 Stücke solcher Poesien vertont! Ich finde, daß unsere moderne Lyrik (von diesen obengenannten Dichtern) viel sensitiver geworden ist! Viel feiner auch!"[86] An anderer Stelle begeisterte er, „in welch unendlich verfeinerte Art der Lyrik (u. auch Musik) wir geraten, (zum Heile[87] der Liedercomposition!)"[88] Immer wieder begegnen wir dem Wort „sensitiv", das in Grimms Wörterbuch nur als „Sensitive", d. h. als Pflanze (Mimose) auftaucht, während *Meyers großes Konversations-Lexikon* aus Regers Zeit[89] definiert: „Sensitivität (neulat.), soviel wie Sensibilität, besonders aber eine gesteigerte Empfindlichkeit. Sensitive Personen befinden sich in Beziehung auf Sinneseindrücke in einem überreizten Zustand."[90] Man ahnt schon, worum es Reger geht – sensitive Texte ermöglichen ihm das Eingehen auf jede feinste Schwingung und kommen damit einem Wesenszug seiner Musik entgegen.

In seinem Opus 51 verbindet sich diese Hyperverfeinerung mit vielem auf Hugo Wolf Fußenden: Obwohl nur drei Liedern freie Verse zugrunde liegen (Christian Morgensterns *Weiße Tauben* und *Gleich einer versunkenen Melodie*, Otto Julius Bierbaums *Nachtgang*), schreibt Reger durchweg freie, dem Sinn und nicht dem Versmaß folgende Deklamation ohne Wortwiederholungen, hebt wichtige Worte durch Dehnungen, Melismen

---

82 Ebdt., S. 65.

83 Tatsächlich wurde Reger – anders als Wolf – nicht von Geräuschen gestört und konnte komponieren, während andere Gespräche führten oder Kinder lärmten.

84 Derartige Glossen wurden durch die Verleihung der medizinischen Ehrendoktorwürde an Reger provoziert.

85 Brief Regers an Ella Kerndl vom 1. 10. 1900, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Br 011/5.

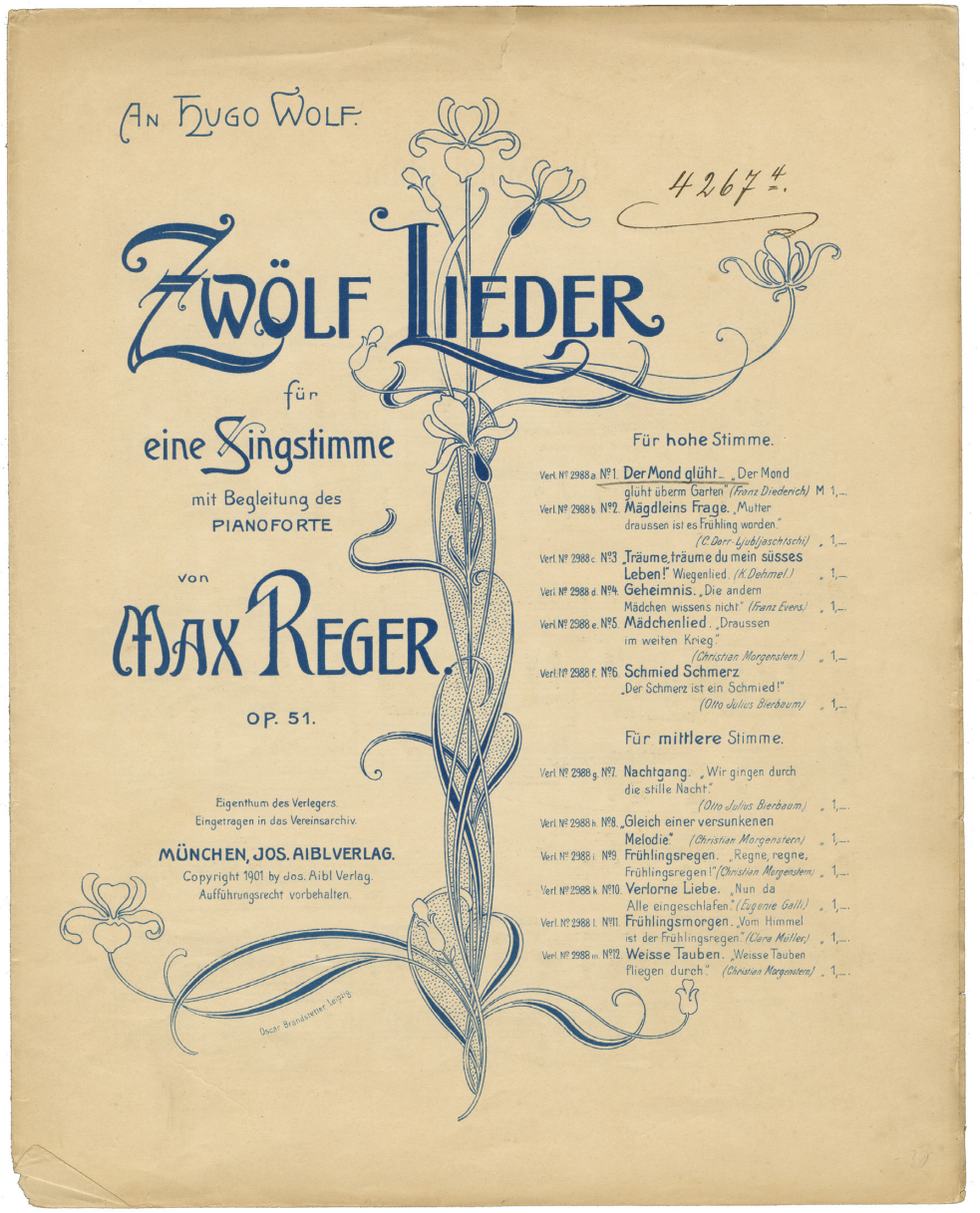
86 Brief Regers an Anton Gloetzner vom 25. 1. 1900, in Jurriaan Harold Meyer, *Max Reger. Rezeption in Amerika*, Bonn 1992 (= Veröffentlichungen des MRI, Bd. 11), S. 154.

87 3x unterstrichen.

88 Brief Regers an Ella Kerndl vom 1. 10. 1900, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Br 011/5; an dieselbe Adressatin hatte Reger am 27. 6. 1900 geschrieben: „Unser Weg im Lied ist die denkbar subtilste Interpretation der geheimsten lyrischen Stimmung!" (Br 011/4).

89 *Meyers großes Konversations-Lexikon*, 6. gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig u. Wien 1907–1909.

90 Ebdt., 18. Bd., 1909, S. 347.



An Hugo Wolf.

4267 4.

Zwölf Lieder

für

eine Singstimme

mit Begleitung des

PIANOFORTE

von

Max Reger.

Op. 51.

Eigenthum des Verlegers.
Eingetragen in das Vereinsarchiv.

MÜNCHEN, JOS. AIBL VERLAG.

Copyright 1901 by Jos. Aibl Verlag.
Aufführungsrecht vorbehalten.

Oscar Brandstetter, Leipzig

Für hohe Stimme.

Verl. № 2988 a. №1. Der Mond glüht. „Der Mond glüht überm Garten“ (Franz Diederich) M 1,–.
Verl. № 2988 b. №2. Mägdleins Frage. „Mutter draussen ist es Frühling worden.“ (C. Dorr-Ljubljanschtschi) „ 1,–.
Verl. № 2988 c. №3. „Träume, träume du mein süsses Leben!“ Wiegenlied. (K. Dehmel.) „ 1,–.
Verl. № 2988 d. №4. Geheimnis. „Die andern Mädchen wissens nicht“ (Franz Evers.) „ 1,–.
Verl. № 2988 e. №5. Mädchenlied. „Draussen im weiten Krieg.“ (Christian Morgenstern.) „ 1,–.
Verl. № 2988 f. №6. Schmied Schmerz. „Der Schmerz ist ein Schmied!“ (Otto Julius Bierbaum) „ 1,–.

Für mittlere Stimme.

Verl. № 2988 g. №7. Nachtgang. „Wir gingen durch die stille Nacht.“ (Otto Julius Bierbaum) „ 1,–.
Verl. № 2988 h. №8. „Gleich einer versunkenen Melodie.“ (Christian Morgenstern) „ 1,–.
Verl. № 2988 i. №9. Frühlingsregen. „Regne, regne, Frühlingsregen!“ (Christian Morgenstern) „ 1,–.
Verl. № 2988 k. №10. Verlorne Liebe. „Nun da Alle eingeschlafen.“ (Eugenie Gelli.) „ 1,–.
Verl. № 2988 l. №11. Frühlingsmorgen. „Vom Himmel ist der Frühlingsregen.“ (Clara Müller.) „ 1,–.
Verl. № 2988 m. №12. Weisse Tauben. „Weisse Tauben fliegen durch.“ (Christian Morgenstern) „ 1,–.

Abbildung 11. Max Reger, *Zwölf Lieder* op. 51. Erstdruck, Jos. Aibl Verlag, München, Titelblatt einer Einzelnummer.

oder Synkopen hervor und führt die sprunghafte und aperiodische Melodie unabhängig von der Begleitung, die den Sänger meist alleine lässt; viele Prinzipien des Wolf'schen Liedstils finden sich hier in gesteigertem Maße, da in Regers Liedern kontrapunktische und modulatorische Komplizierungen wuchern, die einer Aufführung bis heute im Wege stehen. In zeitgenössischen Rezensionen wurde er oft gemeinsam mit Wolf als Vertreter des modernen Liedes genannt. Albert Fuchs etwa erblickte in Wolf, Strauss und Reger „die eigentlichsten Vertreter des ‚modernen' Kunstliedes", differenzierte jedoch: „Neben dem natürlichen, noch mit verhältnismäßig einfachen Mitteln gearbeiteten Liede Hugo Wolf's nehmen sich Max Reger's Gesänge aus, wie etwas die Berlioz'sche ‚Damnation de Faust' neben Haydn's ‚Jahreszeiten'." Strauss' Lieder nennt er „klangwirksam, dabei mit unendlich einfacheren Mitteln gemacht, wie die Reger'schen, dennoch farbenreich." Nähere Beschäftigung mit Regers Gesängen schließlich zeige, „daß wir es hier mit einem der Begabtesten, jedenfalls der Eigenartigsten, zu thun haben."[91] Und genau um diese Eigenart bemüht sich Reger, der seine damalige intensive Auseinandersetzung mit dem Lied – nach dem *An Hugo Wolf* gewidmeten Opus 51 entstanden in dichter Folge weitere 66 auf fünf Opera verteilte Gesänge[92] – als Weg zu sich selbst empfand.[93] Später bekannte er: „Früher habe ich gemeint, ich müsse Wolf übertrumpfen. Heute bin ich zu der Erkenntnis gekommen, daß keiner den Stil des anderen übernehmen und fortsetzen dürfe. Ein Jeder muß eben auf seine Weise sagen, was er zu sagen hat."[94]

Auf seine Weise

„Habe gestern einen Text komponiert, den auch Hugo Wolf komponiert hat! ‚Majestätsverbrechen' nicht wahr!"[95] schreibt Reger Ende Januar 1902 und bezieht sich damit auf den Mörike-Text *Begegnung*, den er als op. 62 Nr. 13 vertonte. Beim provozierten Vergleich mit dem berühmten Vorgänger geht es um die eigene Positionierung, wie es auch mit insgesamt 14 Doppelvertonungen zu Richard Strauss der Fall gewesen war.[96] Seinen Standort verdeutlichte Reger bei Abgabe des von ihm als „großer Fortschritt" empfundenen Liederopus 62: „ich habe nun die Fähigkeit, alle erdenklichen psychologischen

[91] Albert Fuchs, *Das neue deutsche Lied*, in *Deutsche Gesangskunst. Fachzeitschrift für Sänger, Gesanglehrer und Gesangbeflissene* 2. Jg. (1902), Nr. 22/23, S. 222f.

[92] Opera 55 (15 Lieder), 62 (16 Lieder), 66 (12 Lieder), 68 (6 Lieder), 70 (17 Lieder).

[93] Den Kritiker Paul Zschorlich bat Reger, mit seinem Artikel *Von Wolf zu Reger* bis zum Erscheinen seines Liederopus 70 zu warten; erst dann mochte er sich dem Vergleich stellen (Postkarte vom 16. 5. 1903, letzter Nachweis Antiquariat Ingo Nebehay, Wien, Liste 100, Februar 1992, Los 260).

[94] Überliefert von Hermann Unger, in *Max Reger*, Bielefeld und Leipzig 1924, S. 37.

[95] Brief Regers an Theodor Kroyer vom 29. 1. 1902, Staatliche Bibliothek Regensburg, IP/4Art.714.

[96] Weitere Doppelvertonungen von Hugo Wolf und Max Reger: *Der König bei der Krönung* in Wolfs Sechs Gedichten von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner, Nr. 2, in Max Reger 17 Gesängen op. 70 Nr. 2; *In der Frühe*: in Wolfs Mörike-Liedern, Nr. 24, Max Regers WoO VII/41; *Er ist's* in Wolfs Mörike-Liedern, Nr. 6, in Max Regers Drei Gesängen für Frauenchor op. 111b Nr. 3 und op. 111c Nr. 3.

Vorgänge ganz erschöpfend in Lieder zu bringen, ganz erreicht."[97] Beim Vergleich stellt sich heraus, dass Reger viel kleingliedriger arbeitet und dadurch viel stärker auf jedes Detail des Textes eingehen kann. Die Unrast der musikalischen Entwicklungsverläufe in modulatorischer, motivischer und dynamischer Hinsicht und die Dichte der musikalischen Ereignisse lässt den großen gesanglichen Bogen der Wolf'schen Vorlage vermissen, zumal der schlichte Mörike-Text keine ideale Vorlage für Regers Musik bietet und daher fast vergewaltigt erscheint.

Wolfs Textsensibilität ist unumstritten; man weiß, dass er seine Texte lange laut vor sich hin rezitierte, ehe er sie „musikalisierte"; infolgedessen erscheint die Gesangstimme aus der Sprachmelodie geboren, während der Klaviersatz – wie das Orchester bei Wagner – selbstständig und unabhängig den Inhalt ausdeutet. Wolf horchte also in die Dichtung hinein, suchte ihre Musik bzw. weckte die im Text schlummernde Musik zum Leben. Bei Reger nun scheint mir die Richtung umgekehrt zu sein; er ist in erster Linie Instrumentalkomponist, wenn auch nicht der absolute Musiker, wie im Parteienstreit gerne behauptet wurde. Als expressiver Künstler kommentiert er auch mit seinen Orgelwerken Texte (seine Choralphantasien wurden von ihm selbst als Programmmusik verstanden, und in der *Symphonischen Phantasie und Fuge* op. 57 hat er nachträglich auf das Inferno in Dantes *Göttlicher Komödie verwiesen*), mit seinen Klavierwerken schildert er Gefühls- und seelische Zustände und verbirgt in ihnen manche biographischen Anspielungen, mit seiner Kammermusik ist er einem ostinaten Denkmodell – vereinfacht „durch Nacht zum Licht" – verpflichtet, das fast immer mit seinen Lebensumständen korrespondiert.

In seinen langsamen Sätzen, zumal der Kammermusik, hat Reger eine „musikalische Prosa" entwickelt,[98] die wie eine monologisierende Gedankenkette wirkt – eine unendliche, sprachähnliche Melodie ohne Textbasis. Zum Teil auf barocker Fortspinnungstechnik von Bach fußend, gelangt Reger hier zu einer Melodiebildung von rezitativischer Beschaffenheit, die sich frei strömend über Takt- oder Periodensystem hinwegsetzt, die wahrhaft asymmetrisch frei, d. h. nicht aus Symmetriebrüchen entstanden, und zugleich moluskenhaft weich ist. Diese musikalische Prosa – das sei hervorgehoben – ist nicht vom Text aus, sondern als instrumentaler Sprachgesang erfunden, ist aber umgekehrt außerordentlich kompatibel zu freier Textdeklamation. Ich möchte nun die Behauptung aufstellen, dass Reger sich überwiegend Texte aussucht, die ihm einen seiner Musik gemäßen instrumentalen Zugang erlauben. Er nutzt in diesen Fällen den Text als Musikauslöser, wobei die Anregung oft von einem einzelnen Wort ausgeht, und schafft ein dichtes, von diesem Wort inspiriertes Stimmungsbild, das – wie alle seine Werke – kleinstgliedrig, moluskenhaft weich und daher fähig ist, auf alle Schwankungen und psychologischen Nuancen, auf die er bei der Wahl zeitgenössischer Texte so großen Wert legt, einzugehen. Die Singstimme wird wie eine instrumentale Linie – vergleichbar etwa der Violine in seinen Violinsonaten

---

[97] Brief Regers an Eugen Spitzweg (Verlag Josef Aibl) vom 8. 2. 1902, Bayerische Staatsbibliothek, München.

[98] Vgl. Susanne Popp, *Zur musikalischen Prosa bei Reger und Schönberg*, in *Reger-Studien 1. Festschrift für Ottmar Scheiber*, hrsg. von Günther Massenkeil u. Susanne Popp, Wiesbaden 1978 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. I), S. 59–77.

– selbstständig geführt und kann sich in diesem modulationsfähigen, vegetativ wuchernden Satzgewebe ohne Mühe jeder Textbetonung anpassen. Wo es Reger gelingt, seine Schreibweise mit ihren steten Wandlungen, mit ihren Steigerungswellen und nie das Ziel erreichenden Modulationen mit dem Text in Einklang zu bringen, oder besser umgekehrt, wo er einen zu dieser ihm eigenen musikalischen Differenzierung korrespondierenden Text findet, schafft er vollwertige Lieder oder auch überzeugende Charakterstücke mit erläuternden Texten. Dies gelingt ihm besonders in seinen stimmungsvollen, oft Nacht- und Traumsituationen malenden Liedern, die einen großen Anteil seines Liedschaffens ausmachen.

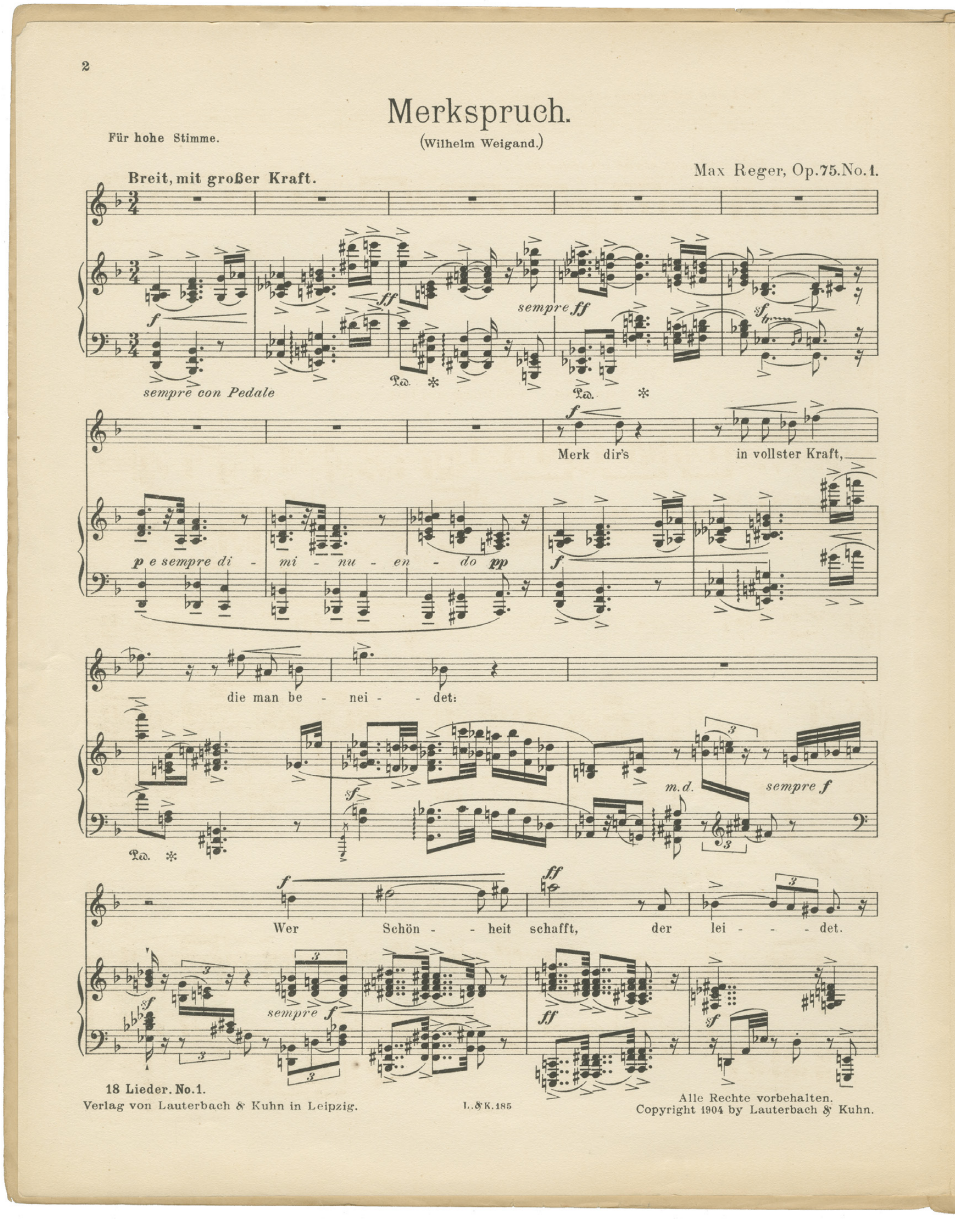
Die nächste Behauptung geht noch weiter: Die starke Verbindung zur Instrumentalmusik offenbart sich auch in den Ausdruckstypen der von Reger gewählten Texte. Mit einiger Vergröberung lassen sich die meisten Lieder in vier Charakterkategorien teilen, die den Ausdrucksbereichen der vier Satztypen seiner Kammermusik entsprechen, aber auch seine Variationssätze und Einzelstücke beherrschen. Heroisch-bekenntnishafte, trutzig aufbrausende kämpferische Lieder wie *Schmied Schmerz* (Otto Julius Bierbaum) op. 55 Nr. 6, *Hymnus des Hasses* (Christian Morgenstern) op. 55 Nr. 1, *Der Narr* (Ludwig Jacobowski) op. 55 Nr. 5, *Wehe!* (Martin Boelitz) op. 62 Nr. 1, *Pflügerin Sorge* (Christian Morgenstern) op. 62 Nr. 15 oder *Präludium* (Martin Boelitz) op. 70 Nr. 1[99] erinnern in ihrer Expressivität, ihren Kontrasten und starken Rhythmen an die Ausdrucksdichte vieler Eröffnungssätze, die über den Hörer förmlich hereinbrechen, und könnten diese – umgekehrt – vielleicht sogar kommentieren und ihr Verständnis erleichtern. Den pathetischen Text *Merkspruch* (Wilhelm Weigand) z. B., von Reger 1903 als op. 75 Nr. 1 vertont, scheint er geradezu als Motto seines eigenen Künstlerlebens, aber auch seiner Identifikationsfigur Hugo Wolf, zu interpretieren.

Merk dir's in vollster Kraft,
die man beneidet:
Wer Schönheit schafft,
der leidet.

Umsonst ward Drang und Lust
noch nie gegeben.
Du zahlst mit wunder Brust
für höchstes Leben. ——

Verwandte Ausdrucksqualitäten zeigen auch einige soziale Gedichte, deren wildestes *Wehe!* (Martin Boelitz) den Kritiker Rudolf Maria Breithaupt, obwohl er das Mozartideal der Schlichtheit predigte und daher vieles auszusetzen fand, veranlasste, Reger als „Genie der Energie" zu titulieren: „Ein herrischer, starker Wille als treibende Kraft, welche die drängenden und strebenden Elemente zusammenschweisst. Schwerblütig und geistes-

[99] Vgl. Susanne Popp, *Von Narren und Philistern. Künstlerproblematik und Sozialkritik in Max Regers Liedern*, in *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900* [Kongressbericht Wien 2016], hrsg. von Stefan Gasch, Wien 2018 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 48), S. 155–178.


2

Merkspruch.

(Wilhelm Weigand.)

Für hohe Stimme.

Max Reger, Op. 75. No. 1.

Breit, mit großer Kraft.

sempre con Pedale

sempre ff

Merk dir's in vollster Kraft,

p e sempre di - mi - nu - en - do pp

die man be - nei - - det:

m.d.

sempre f

Wer Schön - - heit schafft, der lei - - - det.

sempre f

18 Lieder. No. 1.

Verlag von Lauterbach & Kuhn in Leipzig.

L. & K. 185

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright 1904 by Lauterbach & Kuhn.

Abbildung 12. Max Reger, *Merkspruch* op. 75 Nr. 1. Erstdruck, Lauterbach & Kuhn 1904, S. 1.

stark bleibt er ein gewaltiger Könner. [...] Seine Natur schliesst das Lied auch aus. Solche Explosivkraft und massive Wucht bedürfen grösserer Gefässe: Und doch: er hat etwas Zerschmetterndes, die durchbrechende Kraft eines Edelwildes.“[100]

Dem langsamen Satz verwandt sind dagegen die verträumten, lyrischen Liebes- und Naturbilder, Monologe mit einer deutlichen Tendenz zum Melancholischen und Düsteren. In den vegetativ-wuchernden Bewegungsabläufen dieser Musik werden farbenprächtige, in ihrer Verschwommenheit und Verunklarung impressionistische Bilder geheimnisvoller Nacht- und Zauberwelten gemalt, wobei sich die große Modulationskunst Regers ungehemmt entfalten kann (z. B. in *Traum durch die Dämmerung* von Otto Julius Bierbaum op. 35 Nr. 3, einer Doppelvertonung des auch von Strauss genutzten Textes und dieser durchaus an die Seite zu stellen).

An Regers Instrumentalscherzi, die gegenüber Mendelssohns Elfenscherzo gerne Kobold-Scherzo genannt werden, erinnern die humorvollen, oft grotesken Lieder; der musikalische Humor setzt auf Überraschungen, Übertreibungen und Regelbrüche in harmonischer, dynamischer und vor allem auch metrischer Hinsicht; wie in den entsprechenden Klavierstücken (unter den Titeln *Humoreske*, *Burleske*, *Capriccio*), die durch diese Lieder geradezu entschlüsselt werden können, fehlt in den seltensten Fällen eine Schlusspointe.

Beim Finale hinkt der Vergleich, da Reger in seinen Instrumentalwerken sehr unterschiedliche Lösungen von der Sonatenform oder der Fuge über das Rondo zur Variation fand – hier lässt sich die Brücke zu teils gemütvoll-behaglichen, teils schlicht-volksliedhaften Gesängen finden.

Heute finden Regers Lieder nur selten den Weg in den Konzertsaal; ich sehe dafür neben der großen Schwierigkeit, die sie Sängern und vor allem auch Pianisten bieten, zwei Gründe: Zum einen kommt es darauf an, Regers Lieder im Kontext seines Gesamtschaffen zu verstehen – insofern ist die Kenntnis zumindest seiner Kammermusik und der Klavierwerke fast Voraussetzung eines tieferen Verständnisses; die praktische Konsequenz wäre eine Programmgestaltung, wie sie Reger selbst pflegte, mit gemischter Kammermusik und Liederblöcken an Stelle ausschließlicher Liederabende – und das ist heute außer an Musikhochschulen unbezahlbar. Zum anderen sollten die Texte, auch wenn sie uns heute fern liegen, so ernst genommen werden wie die „sensitive“, überreizte Gemütslage Regers; wenn Hugo Riemann an prominenter Stelle – als Schlusswort seiner großen Kompositionslehre – Regers 1906 entstandene Vertonung von *Ein Drängen* (Stefan Zweig) op. 97 Nr. 3 als „Träume eines durch Wagners Tristanmusik erhitzten Konservatoristenhirns“ verurteilt und rügt, dass Reger „die stärksten Ausdrucksmittel“ für einen nichtigen Inhalt vergeude,[101] übersieht er, das dieser Text mit seinem ekstatischen Ausdruck und seiner expressiven Spannweite wie für Regers Musik geschrieben ist. Sein Verfasser, der das Gedicht 1901 noch nicht 20-jährig in seinem ersten Lyrikband *Silberne Saiten* veröffentlicht hatte, war mit der kongenialen Vertonung zufrieden: „wie oft habe ich“, so erinnerte

[100] Rudolf Maria Breithaupt, *Musik* [Berliner Konzertkritik], in *Die Musik* 2. Jg. (1902/03), 12. Heft (März 1903), S. 471f.

[101] Hugo Riemann, *Große Kompositionslehre*, Bd. 3, Stuttgart 1913, S. 234.

sich Stefan Zweig später, in Konzerten „meine eigenen, von mir längst vergessenen und verworfenen Verse“ gehört, „durch die brüderliche Kunst eines Meisters hinübergetragen über die Zeit.“[102] Es bleibt zu hoffen, dass mit wachsender Kenntnis des Kontextes, den die entstehende Reger-Werkausgabe in ihrem großen digitalen Begleitapparat bietet, pauschale Vorurteile vom ungebildeten Komponisten verschwinden und das Interesse an Regers vielfältigem Liedschaffen wachsen werden.

[102] Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm 1944; zitiert nach der Taschenbuchausgabe Frankfurt a. M. 1970, S. 121f.