

MAX REGER

EINE SAMMLUNG VON STUDIEN AUS DEM
KREISE SEINER PERSÖNLICHEN SCHÜLER

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD WÜRZ

HEFT IV

REGER UND DIE ORGEL

VON

HERMANN KELLER

MIT 120 NOTENBEISPIELEN

OTTO HALBREITER / MUSIKVERLAG / MÜNCHEN

Copyright 1923 by Otto Halbreiter, München
Alle Rechte vorbehalten

Vorwort des Herausgebers

Noch zu Lebzeiten des Meisters erschien Max Hehemanns Max Reger, eine Studie über moderne Musik. Nach dem Tode des Komponisten kam in Breitkopf & Härtels Sammlung kleiner Musikerbiographien die von Dr. Herm. Poppen verfaßte Monographie heraus. So vortrefflich und verdienstvoll diese beiden Arbeiten sind, bei ihrer knappen Anlage war es von vornherein unmöglich, die einzelnen Gebiete des Regerschen Kunstschaffens so gründlich und ausführlich zu behandeln, wie es die Schwierigkeit und Problematik des Stoffes und das Bestreben, zum allgemeinen und tieferen Verständnis der Regerschen Musik ein Wesentliches beizutragen, geboten hätten. Ein ziemlich großer Teil des Regerschen Schaffens (Chorwerke, Lyrik) ist der Allgemeinheit noch so gut wie unbekannt.

Die Anregung zur Herausgabe der vorliegenden Sammlung von Monographien und Spezialstudien ging vom Verleger aus. Es sollte nicht darauf ankommen, ein Buch im Stile der „klassischen“ Biographie zu schreiben. Andererseits war es weder die Absicht des Verlegers noch die des Herausgebers, mit Hilfe verschiedener Mitarbeiter so etwas wie ein bloßes „Gedenkbuch“ für den vor einigen Jahren dahingeshiedenen Meister zustande zu bringen. Der Herausgeber war sich von Anfang an über die Schwierigkeiten und Gefahren klar, die der Verwirklichung des vom Verleger gefaßten Gedankens entgegenstanden. Nur zögernd machte sich der Herausgeber an die Aufgabe, zunächst einige der berufensten, der Persönlichkeit und dem künstlerischen Schaffen Max Regers nahestehenden Mitarbeiter zu gewinnen. Diese Mitarbeiter waren Schüler des Meisters, und zwar solche, die wohl mit Recht von sich sagen dürfen, daß sie Max Reger wirklich gekannt haben und seiner Kunst mit vollem Verständnis und guter Kenntnis alles Wesenhaften gegenüberstehen.

Dem Herausgeber lag es aber durchaus fern, in dem Werke einer einseitigen und eingeengten unkritischen Betrachtungsweise, einer aus Monomanie erwachsenden Panegyrik Geltung zu verschaffen. Er richtete daher an die Mitarbeiter die Bitte und

Mahnung, bei aller Liebe und Verehrung für den Meister die Maßstäbe einer kritischen und, so weit wie nur möglich, objektiven Beurteilung zu gebrauchen. Die Studie von Dr. Hugo Holle dürfte beweisen (um nur ein Beispiel zu nennen), daß dieses Prinzip der „kritischen Einstellung“ nicht unberücksichtigt geblieben ist.

Bei der ganzen Art der Anlage und Durchführung des Werkes war es schwer, die einzelnen Schaffensgebiete scharf abzugrenzen, wiewohl jeder Mitarbeiter bestrebt war, es zu vermeiden, in das „Arbeitsgebiet“ eines anderen Mitarbeiters „hineinzufassen“. Wer z. B. über Regers Lyrik schreibt, muß auch des Komponisten Harmonik und Rhythmik in den Kreis der Betrachtung einbeziehen. Es handelt sich da aber um Dinge, die selbstverständlich nicht allein für die Lyrik, sondern für Regers Schaffen überhaupt und ganz im allgemeinen charakteristisch und wesentlich sind. Eine genaue und eingehende Auseinandersetzung mit diesen sehr wichtigen Dingen mußte der Studie über Regers Instrumentalwerke vorbehalten werden, weil diese den größten und inhaltlich bedeutendsten Teil des Regerschen Schaffens ausmachen. Bei der Bedeutung und Wichtigkeit der Regerschen Harmonik für Stil und Art seiner Musik mag eine besondere Studie über die Harmonik gerechtfertigt und erwünscht erscheinen.

Bei der Abfassung des Lebensganges kam es dem Herausgeber nicht sehr darauf an, alles irgendwie heute schon erreichbare Material für die Darstellung eines Lebens zu verwenden, das rein äußerlich schlicht-bürgerlich und nicht eben reich an besonderen Ereignissen war. Ein „Reger-Archiv“ ist im Reger-Haus zu Jena in der Entstehung begriffen. Vielleicht nur ein geringer Teil der dort gesammelten Briefe, Dokumente, Manuskripte usw. stände heute schon der Benutzung offen. Es ist für den Herausgeber fraglich, ob die Benutzung des (wenn einmal vorliegenden) gesamten archivalischen Materials wesentlich neue Gesichtspunkte ermöglicht, ob die Kenntnis dieses Materials erheblich dazu beitragen kann, die künstlerische Persönlichkeit Max Regers klar und sicher zu erfassen.

Der Herausgeber und seine Mitarbeiter glauben versichern zu dürfen, daß sie von dem leidenschaftlichen Bestreben geleitet wurden, ein wahres Bild von der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Max Regers zu vermitteln. Sie urteilen aus

lebendiger Anschauung heraus, die ihnen der jahrelange Umgang mit dem Meister ermöglichte. Als gesellige Natur pflog Reger eher mit zuviel als mit zuwenig Menschen Umgang. Sicherlich ist dieser Mann vielen als ein ganz unkomplizierter, wenig fesselnder, keineswegs anziehender geistiger und seelischer Organismus erschienen. Er war in hohem Grade, dank auch einer oberflächlichen und leichtfertigen Psychologik, falscher Beurteilung ausgesetzt. Wirklich gekannt haben diesen Mann vielleicht nur wenige . . .

Der Umstand, daß das vorliegende Werk über Max Reger mehrere Verfasser hat, bringt es mit sich, daß bereits einmal Gesagtes öfter gesagt wird, daß vielleicht Gegensätze und Widersprüche offenbar werden. Aber es ist vielleicht nicht ohne Reiz, zu erfahren, daß auch in dem Kreise solcher Leute, die der Kunst Max Regers besonders nahestehen, in gewissen Punkten Meinungsverschiedenheiten bestehen. Die Tatsache ihres Bestehens aber ist wohl etwas Selbstverständliches. In einem Punkte jedoch finden sich die Mitarbeiter des Werkes zusammen: in der allgemeinen Schätzung und Wertung der Regerschen Erscheinung, in der Überzeugung von der Größe und Bedeutung dieses Musikers. Urteil und Überzeugung aber trennen sie noch von der Allgemeinheit und von vielen ihrer Kunstgenossen . . .

Die Verfasser des vorliegenden ziemlich groß angelegten Werkes über Max Reger stehen mitten im Leben der musikalischen Gegenwart, in ihren Kämpfen und Bewegungen. Sie sind gebunden an die sie umgebende und erfüllende Gegenwart, an zeitliches Geschehen, und es ist ihnen daher wie jedem anderen unmöglich, etwas Genaues und Bestimmtes darüber zu sagen, wie sich eine spätere Zeit zum Kunstschaffen Regers stellen wird.

Der Mangel an Distanz gebietet Zurückhaltung.

Vollkommene Objektivität ist nur einer sehr viel späteren Kunstbetrachtung möglich. Wird sich doch selbst bei dem Historiker, der die Vergangenheit nach Werten von Ewigkeitsbedeutung durchforscht, der nach all dem sucht, was für die Kunstübung einer Zeit typisch, für die Entwicklung unserer Kunst charakteristisch und bedeutend ist, eine gewisse Subjektivität im Denken, Wollen und Empfinden um so weniger ausschalten lassen, je mehr er selbst wahrer Kunstmensch ist . . .

Schon zu Lebzeiten des Meisters hat man Max Reger unter den bedeutenden Musikern seiner Zeit eine seine ausgesprochene

Eigenart berücksichtigende Sonderstellung angewiesen. Er war Gegenpol und doch auch Spiegel des Zeitgeschehens, Zeiterlebens. Reger läßt sich aus dem Rahmen zeitlichen Geschehens nicht wegdenken, so sehr und so tief sich auch sein Blick in eine große künstlerische Vergangenheit grub. Seine Kunst blieb weder von dem positiven noch von dem negativen künstlerischen Gegenwärtigen unberührt. Das heißt: das, was ganz allgemein als künstlerischer Fortschritt und in die Zukunft Weisendes gilt, wie auch das, was von vielen heute als Auswuchs oder Übel empfunden wird, findet sich auch in der Musik Max Regers. Ja, es gibt Leute (ich nenne von Fachgenossen nur Paul Bekker), die auch Regers Kunst mit den Symptomen des Zerfalls behaftet sehen, seine Vorstellungsweise atomistisch nennen usw. Soweit solche und ähnliche Urteile nicht einem Mangel an Verständnis und Empfindungsfähigkeit entstammen, sprechen sie eine Sehnsucht aus, die in den Herzen vieler Musikfreunde und Kunstgenossen lebendig ist: die Sehnsucht nach plastisch geformter Melodie, nach klarer Architektur, nach Vereinfachung, nach einem reinen und gesunden Musikgeist überhaupt. Es läßt sich darüber streiten, ob und in welchem Grade ein Max Reger diese Forderungen erfüllt hat. Auch darüber läßt sich streiten, ob Max Reger je dahin gekommen wäre, eine vollkommene Erfüllung der genannten Sehnsucht zu bedeuten. Der Kern seines musikalischen Wesens steht in schroffem Gegensatz zur Negation und Anarchie, zu den Kunstbestrebungen der „décadents“. Hält man sich an Regers eigene Aussprüche, so hat er zeitlebens nach Klarheit und Einfachheit gestrebt. Seine Werke wären gleichsam als Studien und Präludien zu etwas aufzufassen, das Reger erst noch zu erreichen und zu vollenden hoffte. Man kann über die absolute Größe dieses Musikers verschiedener Meinung sein. Aber zu bezweifeln, daß Reger eine Verkörperung des reinen, gesunden, deutschen Musikgeistes darstellt — läge jenseits des Erlaubten.

Wie bei vielen Menschen und schaffenden Geistern des zwanzigsten Jahrhunderts, die das völkische, geistige und künstlerische Leben der Deutschen in den letzten Jahrzehnten intensiv und aktiv miterlebt haben, war auch in Max Reger ein Dualistisches und Antagonistisches lebendig; das Streben nach einer „Bindung“ von Verganem und Gegenwärtigem bei gleichzeitiger energischer Geltendmachung des fortschrittlichen Denkens, die

Neigung nach „links“ („ich reite unentwegt nach links“ lautet ein Ausspruch Regers aus seiner früheren, mittleren Schaffenszeit), das Sichtragenlassen von den künstlerischen Strömungen der Gegenwart, das bei Reger allerdings nur bedingt Geltung zu erlangen vermochte; denn er war keiner von denen, die sich widerspruchslos und hemmungslos „treiben“ lassen.

Was heute als Pathologie (Hypertrophie und Entartung), als maßlose Verschwendung, Auflösung, Mangel an Ethik, als schwerer, breiter, schmutziger Schlamm (etwas frei nach Romain Rolland) in unserer Kunst gekennzeichnet wird, hängt natürlich tief mit Parallelerscheinungen der anderen Künste und mit dem kulturellen Leben überhaupt zusammen. Wie weit einer vom eigentlichen „Zerfall“ ergriffen werde, den Reger und die meisten seiner Kunstgenossen in der „linksradikalen, wilden“ Richtung erblicken und der etwas ist, das kommen mußte, dessen Kommen nicht aufzuhalten war und das überwunden werden wird, hängt von Verstand, Empfindung und Geschmack, von individueller Veranlagung und der allgemeinen sittlichen und ethischen Verfassung ab . . .

Max Reger war allezeit ein Freund des Fortschritts, solange sich dieser nicht dem Teufel der Verneinung verschrieb.

Max Reger war ein Aufrechter, Starker, Eigenwilliger, Frohbeherzter. Auch er wurde von Stunden heimgesucht, die Pessimismus und Schwermut regierten.

Den Mode-Pessimismus der Weltanschauung aber fand er wohl lächerlich wie jede Modenarrheit . . .

Ein Ereignis von entscheidender und zugleich erschütternder Bedeutung hat Max Reger nicht mehr erlebt, die Aufgabe, die ein bitteres Schicksal den Deutschen auferlegt hat: durch Hölle und Fegefeuer, durch Irrungen und Wirrungen den Aufstieg zu einer neuen Höhe zu finden. Diesen Aufstieg, diese Höhe zu finden ist eine Notwendigkeit, an deren Erfüllung mitzuarbeiten der Kunstschaffende so gut verpflichtet ist wie jeder andere Deutsche. Vielleicht in noch höherem Grade . . .

Max Reger war mit jeder Faser seines Herzens echter, deutscher Kunstempfindung ergeben; seine Kunst hat ihre Wurzeln in einem Boden, der wohl auch fürderhin der einzige Nährboden aller echten Kunst bleiben wird. Diese Kunst übte Reger in einem Geiste und mit einer Meisterschaft, die ihn in die Nähe großer

Meister der Vergangenheit rücken. All dies erfüllte die Verfasser mit Wärme und bewunderndem Aufblick . . .

Der Herausgeber fühlt sich verpflichtet, den Mitarbeitern des Buches, ferner dem Lektor des Verlages, Herrn Viktor Schwarz, Herrn Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann in Jena, Frau Elsa Reger in Jena und den Verlegern der Reger'schen Werke für freundlich gewährte Unterstützung herzlichen Dank zu sagen.

München, im Sommer 1920.

Richard Würz

Hermann Keller
Reger und die Orgel

Inhalt

	Seite	
	unten	oben
An Karl Straube	3	209
I. Das 19. Jahrhundert	5	211
II. Die Frühwerke (op. 7 und 16)	8	214
III. Der Typus der Orgelwerke Regers	19	225
IV. Die großen Orgelwerke der Weidener Zeit:		
Die sieben Choralfantasien	23	229
Die freien Fantasien und Variationen	49	255
Die beiden Sonaten	58	264
V. Die kleineren Werke	63	269
VI. Die Choralvorspiele (op. 67)	68	274
VII. Die Spätwerke (op. 127, 129, 135, 145)	73	279
VIII. Übertragungen Bachscher Klavierwerke	78	284
IX. Die Wiedergabe der Orgelwerke	80	286
X. Reger-Interpreten und -Programme	83	289
XI. Übersicht über Regers Orgelwerke	87	293
XII. Regers Orgelwerke nach ihrer Schwierigkeit geordnet	95	301
XIII. Bibliographie	96	302

An Karl Straube.

Lassen Sie mich, lieber und verehrter Meister, Ihren Namen an die Spitze dieser Arbeit setzen, die wir lange gehofft hatten, aus Ihrer Feder zu erhalten, und da soll er mehr bedeuten als eine bloße Widmung — er steht da, weil ohne ihn „Reger und die Orgel“ nicht gedacht werden können! Wir Jüngeren gehören nicht mehr zur Generation Regers — ja, wir wenden uns sogar bewußt von ihr ab —, aber wo sehen wir in unseren Reihen ein so inniges Verhältnis zwischen einem schaffenden und einem nachschaffenden Künstler, eine so wunderbare musikalische Freundschaft, bei der jeder zugleich der Gebende und der Nehmende ist, wie sie, zum Heil der deutschen Kunst, vor fünfundzwanzig Jahren den noch namen- und titellosen Lehrersohn in Weiden und den jungen Organisten der Willibrordikirche in Wesel verknüpfte? Was für Zeiten jugendlicher Entdeckerseligkeit müssen diese Jahre um 1900 gewesen sein, als der 27jährige Reger eine große Orgelfantasie nach der andern schrieb, neue, unerhörte Musik, angeblich unspielbar, — Musik, deren erster, congenialer Interpret Sie sein durften! Und wie rasch flog Ihnen beiden die Jugend zu! Mit einem Schlag wurde die Orgel, mit der man allzulange den Begriff anständiger Langeweile verbunden hatte, zum modernsten, leidenschaftlich umstrittenen Instrument!

Diese ersten zehn Jahre seit dem Bekanntwerden der großen Orgelwerke Regers haben uns ja weiter vorwärts gebracht als die hundert zuvor; der Sommer hat gehalten und erfüllt, was der Frühling versprochen hatte. Nun stand Deutschland, das fast ein Jahrhundert lang in die zweite Linie hinter Frankreich mit Cesar Franck und seiner Schule hatte treten müssen, Dank Ihnen beiden wieder in vorderster Reihe, wie in den Tagen Joh. Seb. Bachs!

Aber zürnen Sie mir, wenn ich Ihnen sage, daß ich trotzdem die üblich gewordene Gleichsetzung des Orgelkomponisten Reger mit Bach nicht mag? Man durfte sie der Begeisterung der ersten Schrittmacher zugute halten, — heute aber gehört sie zu den billigen Gedankenlosigkeiten, die man bekämpfen muß, ehe sie unausrottbar werden. Man nimmt der Größe Regers nichts, wenn man sich gegen eine Retuschierung und Idealisierung sträubt,

die von seinem Charakterbild — im Leben und in der Musik — das streichen möchte, was am wichtigsten darin ist: die Dissonanz. Sie durchdringt alle Tiefen von Regers Wesen, und wo wir keine sehen, scheint er unbedeutend. Ich sage „scheint“, denn ich maße mir nicht an, Reger zu verstehen. Er hat mich in drei Epochen meines Lebens stark angezogen, dazwischen ebenso stark abgestoßen. Vielleicht ist er in seinen großen Orgelwerken unsterblich, jedenfalls aber mußte seinem Typ als Komponist die Orgel das ideale Ausdrucksmittel sein, und ich glaube, nur von hier aus findet man den Maßstab und Schlüssel zum Verständnis seiner übrigen Werke.

Unmerklich strömt das Lebenswerk des einzelnen Künstlers über in das allgemeine geistige Leben seiner Epoche oder der Epoche nach ihm; noch nie aber ist dieser Prozeß mit so rasender Schnelligkeit vor sich gegangen wie heute: noch ehe Reger überhaupt allgemein anerkannt war, wurde er schon aufgesogen; und nach kaum zwanzig Jahren ist der ehemalige Revolutionär, von den heute Modernen aus betrachtet, Klassizist geworden! Nur auf dem einzigen Gebiet der Orgel ist das nicht der Fall: keinem Schüler und Nachfolger Regers ist es gelungen, ihn zu erreichen oder gar zu überbieten. Die mächtige Welle Reger-Straube hat uns da so weit getragen, daß uns die nächste, die sonst alle Gebiete der Musik schon überflutet und zugedeckt hat, noch gar nicht erreicht hat! So vermögen wir, in einer fast seltsamen Abgeschlossenheit eine Epoche zu überschauen, deren Bedeutung in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Kürze steht: sie hat nicht einmal ein Menschenalter gedauert und ist auf die beiden einzigen Namen Reger und Straube gegründet. Möchte etwas von dem Leben, das ich einst von Ihnen beiden empfangen durfte, auch in diesem Büchlein zu spüren sein! Nehmen Sie es daher, im Jahre des fünfzigsten Geburtstags beider, als meinen bescheidenen Glückwunsch zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät, mit dem die Leipziger Universität sich selbst ehrt hat,

von Ihrem getreuen

H. K.

Stuttgart, im Januar 1923.

I.

Die hundertfünfzig Jahre zwischen Bachs Tod und Regers Auftreten, die für die ganze abendländische Musik von unabsehbarer Bedeutung gewesen sind, in denen auf allen Gebieten die künstlerischen Ausdrucksmittel gesteigert und verfeinert worden sind, haben die Orgel an diesem Aufstieg nicht nur nicht teilnehmen lassen, sondern sie noch herabgedrückt: die frühere „Königin der Instrumente“ mußte Alltagsdienste fernab von den großen Geschehnissen der Musik verrichten und sich kümmerlich mit nüchternen Vorspielen zu nüchternen protestantischen Gottesdiensten und kleinen romantischen Stückchen sittsamer Haltung durch das reiche 19. Jahrhundert bringen! Es ist ja bekannt, wie rasch und tief der Verfall war, der nach Bachs Tode die ganze kontrapunktische Kunst hinabzog und selbst das Lebenswerk Joh. Seb. Bachs fünfzig Jahre lang fast völlig verdunkelte: nicht nur die Orgel mit all ihren Ausdrucksformen der Fuge, Toccata, des Choralvorspiels, sondern die ganze Kirchenmusik, ja selbst die weltliche Chormusik, die zu lange mit der geistlichen denselben Nährboden gehabt hatte, wurde davon betroffen. Aus neuen, tiefen Quellen entsprangen die musikalischen Ströme Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven; vielfach waren ihre Verzweigungen in der Romantik. Aber schon achtzig Jahre nach Bachs Tod ist die Hauptkraft dieser Bewegung verbraucht, und während ein Teil der Komponisten entschlossen weiter in musikalisches Neuland vordringt (Liszt, Wagner), besinnt sich der andere auf den „Urvater der Harmonie“; nach so langer Ruhe war die Wirkung auf die Entdecker ungeheuer, und man ging mit Eifer daran, den Riesen wieder auszugraben. Bis zum heutigen Tag ist die Bachrenaissance in einem einzigen großen Crescendo verlaufen, hat immer weitere Kreise gezogen, und man sollte denken, daß auch die Orgel mit davon ergriffen worden wäre. Das war aber zunächst kaum der Fall. Wohl schrieb Mendelssohn sechs Orgelsonaten, Schumann sechs Orgelfugen über B—A—C—H, aber ihr romantischer Geist fügte sich nur ungern in die Starrheit der Orgel; — besser verstand sich Brahms, den kontrapunktische Studien dahin geführt hatten, mit ihr: seine As-Moll-Fuge ist einzigartig in ihrer Verschmelzung von romantischem und Fugengeist. Erst Rheinberger aber machte die Orgel zu seiner Hauptdomäne, — dieser

merkwürdige Mann, der ein großes Können und einen fast unerschöpflichen Reichtum an Erfindung mit einer nahezu völligen Trockenheit des Gemüts verband und mit seinen zwanzig Orgelsonaten und zahlreichen sonstigen Stücken zwei Jahrzehnte lang als der eigentliche neue Klassiker der Orgel galt. Selten aber ist ein Ruhm rascher verblaßt: heute schon gehören seine Sachen (mit wenig Ausnahmen) einer Vergangenheit an, aus der es keine Auferstehung mehr gibt, und daß man den zugleich würde- und gefühlvollen Ton seiner Werke für den wahren Orgelstil hielt, zeigt nur, wie weit man noch von dem Bachs entfernt war. Und wie beschränkt ist immer noch der klangliche Ausdruck dieser Orgeln! Wie Mendelssohn rechnet auch noch Rheinberger lediglich mit vier oder fünf Terrassen zwischen *pp* und *ff*, bei denen man die Hilfe zweier Registranten braucht, um von einer zur andern zu steigen.

Ganz unabhängig von den Romantikern hatten unterdessen die Neudeutschen einige kühne Vorstöße in das Reich der Orgel gemacht: Liszt mit den drei großen Fantasien*, die unbedenklich seinen al-fresco-Klavierstil auf das Schwesterinstrument übertrugen und von ihm Wirkungen verlangten, die es noch gar nicht hergeben konnte! Noch weiter ging sein frühverstorbenen Jünger Julius Reubke, der 1858 eine Orgelsonate (eigentlich eine symphonische Dichtung) über den 94. Psalm schrieb, die sämtliche Werke Rheinbergers aufwiegt! Dies waren — neben Bach — die Werke, die auf den jungen Reger entscheidenden Einfluß gehabt haben; Rheinberger konnte ihm nichts bieten, und die formsichere Eleganz der Franzosen (Guilmant, Saint-Saëns, Widor) erst recht nicht.

Bis 1750 war die Orgel von dem starken Arm der Kirche gehalten worden und stand als Instrument über den meisten anderen ihrer Zeit, jedenfalls über dem nicht veränderbaren, rauschenden Klang des Cembalos und über den meisten Blasinstrumenten. Zwar schwer von Anschlag und ungefüg in der Handhabung ihrer Register, verfügte sie doch über einen Reichtum und eine Kraft des Klanges, die es uns verstehen lassen, daß Joh. Seb. Bach nicht dem Klavier und nicht dem Orchester, sondern ihr seine höchsten Gedanken anvertraut hat. Auch diese Führerstellung (des Instruments an sich) geht jäh verloren: mit der beginnenden

* „B—A—C—H“, „Weinen, Klagen“ und „Ad nos, ad salutarem undam“.

und immer weiter schreitenden Entkirchlichung fehlt nicht nur das Geld, um, wie seither, die tüchtigsten Musiker der Kirche zu verpflichten, sondern auch dazu, das Instrument selbst, den neuen Forderungen der Zeit entsprechend, zu verbessern. Schon zu Händels Zeit war in England da und dort der Jalousieschweller in Gebrauch, diese Vorrichtung, durch Öffnen und Schließen von Jalousien, hinter denen ein Teil der Orgel (in der Regel die schwächeren Register) steht, den Ton herauszulassen oder zurückzuhalten und so ein Crescendo oder Diminuendo in bescheidenen Grenzen wenigstens zu fingieren, — ein erster genialer Versuch, die Starrheit des Orgeltons zu beleben, über den man heute noch nicht hinausgekommen ist, — aber wie lange hat es gedauert, bis er allgemeine Einführung fand! Erst nach über hundert Jahren wird er bei uns heimisch (und fehlt heute wohl kaum mehr bei einer neuen Orgel). Für den neuen, am Pianoforte gebildeten Geschmack vom Ende des 18. Jahrhunderts an aber wurde die Orgel immer mehr ihres starren Klanges und ihrer schweren Spielart wegen mit scheuem Respekt angesehen und soviel wie möglich gemieden*. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, im Wohlstand der Jahrzehnte nach dem Krieg von 1870, bekommen die meisten Kirchgemeinden den Ehrgeiz wieder, den sie früher alle gehabt hatten: gute und große moderne Orgeln und fähige Organisten zu besitzen. Nun setzen sich auch entscheidende Verbesserungen in rascher Folge durch: die schwere, alte, mechanische Spielart wird durch die im *p* wie im *f* gleich leichte und exakte pneumatische (oder gar elektropneumatische) ersetzt, feste und freie Kombinationen ermöglichen eine fast unbeschränkte Freizügigkeit in der Registrierung und eine Crescendo-Walze (oder -Tritt) ermöglicht durch automatisches Einstellen der Register vom schwächsten bis zum stärksten ein An- und Abschwollen der Tonmassen im großen, wie der Jalousieschweller es im kleinen gebracht hatte. Auch in den großen Konzertsälen wird nun die Orgel heimisch, zunächst wegen ihrer Notwendigkeit für Chorwerke (besonders Oratorien); allmählich, aber sehr zögernd, erobert sie sich da auch einen Platz als Soloinstrument. Der Instinkt des Publikums jedoch verlangt noch heute, die Orgel in der Kirche zu hören.

* Man denke an die Urteile von Berlioz, Grell u. a.!

Der Typ dieser neuen Orgeln stellte eine vollständige Umwälzung gegenüber dem alten Typus dar: er war „modern“ im höchsten Grade, wenn man darunter das Verlangen nach einem Maximum an technischer Leistung bei einem Minimum an Aufwand versteht. Daß ein Spieler, wie bei der alten Orgel, zwei Gehilfen nötig haben soll, von denen er mehr oder weniger abhängig ist, erscheint uns mit Recht nicht nur als technischer, sondern als ästhetischer Mangel; daß die Finger, als die unendlich feinfühlenden Vermittler zwischen Seele und Instrument, nicht herabgewürdigt werden sollen, den Tiefgang der Tasten zu überwinden, wenn dies auch durch Pneumatik oder die noch idealer funktionierende Elektrizität besorgt werden kann, ist gleichfalls eine ästhetische Forderung; die Anforderungen an die Zentrale, d. h. an das Gehirn, werden dabei außerordentlich gesteigert: die gröberen Verrichtungen werden dem Körper abgenommen, damit er für die subtileren, höheren Aufgaben frei sei. Und es bleibt ihm wahrlich noch genug zu tun! Die Beherrschung des ganzen verwickelten technischen Apparats, die man doch nicht merken soll — allein schon die Verteilung der auszuführenden Musik auf drei Klaviaturen und Pedal —, macht das Orgelspiel zum körperlich anstrengendsten, was es in der praktischen Musik gibt, und der Nervenverbrauch ist nur noch beim Dirigenten ebenso groß oder größer. Der Lohn ist aber die Mühe wert: die Orgel ist heute wieder die Königin der Instrumente geworden, und, während das Klavier bis in seine letzten, entferntesten Ausdrucksgebiete erschöpft worden ist, hat sie noch eine fast unbegrenzte Zukunft vor sich.

Als die ersten dieser neuen Instrumente erstanden, war das Seltsame: es gab für sie weder Spieler noch Musik! Erst Reger als Komponist und Straube, mit seiner Schule, als Spieler haben in unerhört kurzer Zeit dem fertigen Rahmen nachträglich den Inhalt gegeben, — ein wirklich einzigartiger Fall in der Musikgeschichte!

II.

Die ersten Orgelwerke Regers (op. 7 und 16) sind äußerlich zunächst im Zusammenhang mit den übrigen Jugendwerken zu behandeln: Reger schreibt in Wiesbaden für den englischen Verleger Augener Kammermusik und Lieder und kommt dabei

auch an die Orgel. Aber wie ganz anders sieht dieses opus 7 (drei Stücke für die Orgel) aus, gegen op. 1—6, die sich allzu eng an Brahms und Schumann anlehnen: das ist unverfälschter Bach, der aus dem sicher geformten Thema des Präludiums in C-Dur spricht,

1. *Moderato.*



wie er auch dem übermütig und leicht hingeworfenen Fugenthema

2. *Allegro brillante.*

aus dem Gesicht sieht! Die Vorbilder im einzelnen (Bach* II 1, IV 1 und 3) sind noch deutlich zu erkennen**, aber trotzdem: es ist keine Lehrlingsarbeit! Zwar noch nirgends das typische Notenbild des späteren Reger; eine reine Diatonik mit fast keinen Versetzungszeichen, ruhig fließender Rhythmus — aber doch ein echter, junger Reger, dessen erste Fuge schon schwerer ist als die schwerste Fuge von Rheinberger (das Thema kommt zweimal im Pedal!), der die kontrapunktische Schreibweise von Anfang an mit spielender Leichtigkeit handhabt, und sich vom landläufigen romantischen Stil weg direkt zu Bach als seinem Meister wendet.

* Nach der Petersschen Ausgabe.

** Besonders die Analogie des Pedalsolos auf **D** 7 mit dem des C-Dur-Präludiums II, 1!

In den ausgelassenen, freien Zwischensätzen der Fuge spukt schon der echte Regersche Humor:

3.

II
p

ff
Ped.

und am Schluß erscheint, in der ganz diatonischen Umgebung doppelt auffallend, Regers Lieblingsakkord, der neapolitanische Sextakkord:

4.

ff
Ped.

Auch der übermütige Schluß gemahnt an ebenso übermütige Jugendwerke Joh. Seb. Bachs (C-dur-Toccatà!).

Mit diesem Prachtstück, das ich allen finger- und fußgewandten Kollegen zur Aufführung empfehlen möchte*, setzt sich der junge Riemannschüler zwar über alle Rheinbergers hinweg an die Spitze der deutschen Orgelkomponisten, — aber: Welch ein Weg noch von da bis zu seinen großen Orgelfantasien!

Das zweite der drei Stücke ist eine Fantasie über die gregorianische Melodie des Te Deum, die Reger später noch einmal als Vorwurf gedient hat (op. 59, Nr. 12); beide Verarbeitungen sind aber formal nicht recht befriedigend, und ich ziehe eigentlich dieses Jugendwerk, trotz einiger Steifheiten in den Sechzehnteln, dem späteren vor.

Nr. 3 ist eine konzertmäßige Doppelfuge in D-Moll mit einem kraftvollen, drängenden Thema:

5. (ohne Tempoangabe)



Nach der Entwicklung des zweiten Themas (in Achteln) schaltet Reger eine Kadenz von großartiger Leidenschaftlichkeit ein, ehe beide Themen sich vereinigen:



Adagio.



* Ich habe es seit 1919 mehrmals öffentlich gespielt und meine frühere Beurteilung von op. 7 und 16 von Grund aus geändert!

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with fewer notes. The second system is divided into two parts. The first part is labeled '1. Thema' and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The second part is labeled '2. Thema' and shows a different melodic motif in the right hand. The bass line continues throughout both systems.

Bedeutungsvoll ist, wie Reger die Spannung auf diesen Höhepunkt durch ein sehr starkes retardierendes Moment erzwingt, während er später dazu sich stets des Mittels der unaufhaltsamen dynamischen und thematischen Steigerung bedient.

Bezeichnend für diese ersten Werke ist übrigens auch der völlige Mangel an Phrasierungsbezeichnungen, mit denen der spätere Reger seine Werke förmlich zu überziehen pflegt*, die sehr sparsamen dynamischen und sonstigen Vortragszeichen, noch kein Crescendo und Diminuendo, dafür die Freude an Kontrasten (bisweilen im Übermut, s. Notenbeispiel 3, wo der *ff*-Einsatz in der Luft zerplatzt!), vor allem aber ihre bedeutungsvolle, vom späteren Reger grundverschiedene innere Haltung: sie sind vor dem Zusammenbruch 1896 geschrieben und tragen noch den Stempel einer idealistisch gerichteten Jugendlichkeit, während alle späteren Werke den des Leidens allzu tief eingedrückt erhalten haben.

Der Weg dahin ist bezeichnet durch die viersätzigige Orgelsuite in E-Moll, op. 16, „den Manen Joh. Seb. Bachs“ gewidmet. Man durfte wohl über eine solche Kühnheit, die den höchsten Maßstab der Beurteilung geradezu herausfordert, erschrocken sein

* Etwa von op. 40 an.

(s. den Brief von Johs. Brahms an Reger, Lindner S. 99)! Aber hatte nicht der junge Komponist recht, den Geist Johann Sebastians anzurufen bei seinem Beginnen, die großen Barockformen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Orgelmusik wieder zu gewinnen? Phantasie und Fuge, ein nach der Lyrik der Bachschen melismatischen Choralvorspiele gebildetes Adagio, eine Passacaglia sind seine Bausteine; nur der dritte Satz (Intermezzo) hat nicht Bach, sondern die Scherzoform der Sonate zum Vorbild. Seit Reger mit diesem Werk die Freundschaft Straubes gewonnen hatte, der es in Berlin kennen lernte und am 4. März 1897 zum ersten Male spielte, begann er immer stärkeres Aufsehen in der Organistenwelt zu erregen.

Gleich der Anfang der Introduction:

7. *Grave.*

spricht eine neue Sprache, mit seinen frei einsetzenden Dissonanzen, seinen leidenschaftlichen, rezitativischen Zweiunddreißigsteln. Die Fuge, über dieses Thema:

8. *Allegro, ma non tanto.*

nimmt nicht weniger als 11 Seiten ein und ermüdet wohl in ihrem Verlauf, — aber am Schluß horchen wir auf:

9. *Andante.*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked *fff*. The second measure is marked *rit.*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *fff*. There are Roman numerals 'II' above the second and fourth measures.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked *fff*. The second measure is marked *pp*. The tempo marking *Adagio.* is centered above the system. There are Roman numerals 'I' above the first measure and 'II' above the second measure.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/4. The first measure is marked *f*. The second measure is marked *ppp*. There are Roman numerals 'II (8', 4', 2')' above the first measure and 'I (8', 4')' above the second measure.

Wer fühlt nicht in diesen *ff*-Ausbrüchen, in dem Zusammensinken in den *p*-Takten, in der Dur-Wendung des vorletzten Taktes, wie dem jungen Tondichter das Herz übervoll ist? Der nächste Satz, *Adagio assai*, H-Dur, sagt uns, was dieser Schluß zu bedeuten hatte:

10. *Adagio assai*.

The musical score is for a piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into two systems, each with three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The first system is marked with a first ending bracket 'I' and a dynamic marking 'p'. The second system is marked with a trill 'tr' and a dynamic marking 'pp'. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some trills and dynamic markings like 'pp' and 'tr'.

er führt uns in Dämmerregionen der Seele, in die seit Wagners Tristan niemand mehr hinabgestiegen war, wohl aber einer lange vor ihm: Joh. Seb. Bach in einigen seiner Kantateneinleitungen (Sinfonia zu Kant. 11 „Weinen, Klagen“, Sonatina zum Actus tragicus) und, noch mehr, in einigen wundersamen Orgelchorälen, bei denen die Melodie ganz in rankende Sechzehntel und Zweiunddreißigstel aufgelöst ist („Nun komm' der Heiden Heiland“ u. a.)! Man mag vielen Sätzen von Mendelssohn und Rheinberger heute noch Geschmack abgewinnen —

fast nie wird es aber eines ihrer Adagios sein, denn die Linienkunst der Orgel sträubt sich gegen solche, dem Klavier oder der Kammermusik entlehnten Stimmungsmittel, sie hat andere, ebenso starke: den unendlich vielgestaltigen und zarten Ausdruck einer melismatisch aufgelösten Melodie. In diesem Adagio von op. 16 liegt der Typ aller späteren langsamen Sätze Regers, die oft so fremdartig anmuteten und doch gleich mit ihrem Zauber gefangen nahmen, fertig ausgebildet da.

Im Mittelsatz hebt eine leidenschaftliche Steigerung mit einem Fugato über „Aus tiefer Not“ an (Reger bringt übrigens solche Choralzitate stets, ohne sie zu nennen); immer höher gehen die Wogen der Traurigkeit und der inneren Bedrängnis, — da erscheint nach dem äußersten *ff*-Ausbruch plötzlich die unsterbliche Melodie „Befehl du deine Wege“ (Wann ich einmal soll scheiden):

11. *Largo.* II *Adagio.*

ff *fff* *p* *pp* (8', 4')

rit. *p*

Recitativo. *tr* I II

* Das Adagio erschien auch einzeln mit dem Titel: Vorspiel — „Komm“



Dieses Rezitativ ist ergreifend — man denkt an die rezitativischen Stellen in Beethovens D-Moll-Sonate op. 31 —, nie mehr später hat Reger sein Inneres so aufgeschlossen!

Aus der Versunkenheit dieses Adagios findet der Komponist keinen anderen Ausweg als den des Verlegenheitshumors im Intermezzo (wieder denkt man an Beethoven: an den rätselhaften Kontrast des 3. und 4. Satzes des B-Dur-Trios op. 97), das ganz als Sonatenscherzo mit Trio gebaut ist. Als Finale steht eine Passacaglia, die erste von fünf großen für Orgel (op. 16, 33, 63, 127 und D-Moll ohne Opuszahl). Reger hat diese Form — Variationen über ein achttaktiges Baßthema —, besonders geliebt; der Baß als Träger des Themas ist in ihr stets von starkem melodischen Leben erfüllt, und über ihn kann die Fantasie unerschöpflich neue Bildungen formen. Die, meist nur viertaktigen Passacaglienthemen der Meister vor Bach waren melodisch nicht bedeutend genug, um allein auftreten zu können, sie werden daher gleich mit ihrer ersten Variation eingeführt; erst Bach hat in seiner einzigen, unsterblichen Passacaglia C-Moll das Thema zu Anfang allein eingeführt:

12.



und damit allen späteren Passacaglien als Vorbild gedient (so wie für alle heutigen die Regerschen als Vorbild genommen zu werden

süßer Tod“, was in den Biographien zu dem Mißverständnis Anlaß gegeben hat, diese Melodie sei darin behandelt.

pflegen), ohne daß aber die melodische Schönheit dieses einzigartigen Themas jemals wieder erreicht worden wäre. Es wurden aber auch im 19. Jahrhundert so wenige Werke in dieser Form mehr geschrieben, daß die meisten Musiker kaum mehr wußten, was Passacaglia heißt, und wenn einmal eine vorkam, ohne ausdrücklich als solche bezeichnet zu sein (s. Brahms' 4. Symphonie, Finale!), so merkten sie es lange gar nicht! Nur auf dem bescheidenen Gebiet der Orgelmusik wurde sie nicht ganz vergessen (wir haben Passacaglien von Merkel und Rheinberger) —, neu aufgelebt ist diese wunderbare Variationsform aber erst seit und durch Reger, und heute kann man fast sagen, sie sei Mode geworden.

Das Thema dieser ersten Passacaglia Regers ist insofern ein Unikum, als es nicht 8, sondern nur 7 Takte umfaßt, d. h. der 8. Takt wird zum 1. der nächsten Variation umgedeutet:

13. *pp*

usw.
(8 = 1)

im übrigen zeigt sie aber gleich fertig den Aufbau aller Regerschen Passacaglien, nämlich im *ppp* beginnend, wie wenn aus einem Urnebel erst zögernd und allmählich Gestaltung entstünde, immer härter und stärker ins Licht träte, um immer neue Bildungen zu formen (Zwischensätze mit Auflösung des Themas und Verlegung in die Oberstimme, wie schon bei Bach), sich von neuem zusammenzuballen und in erdrückenden Akkordmassen abzuschließen. Dem Eindruck solcher Regerscher Passacaglien können sich auch die nicht entziehen, die seiner Kunst sonst ferner stehen — es scheint etwas Elementares von ihnen auszugehen. Man wird natürlich zum öffentlichen Vortrag nicht die aus op. 16 nehmen, sondern vor allem die besonders schöne in F-moll aus dem zweiten Heft der Monologe op. 63, oder die für kleinere Orgeln sehr geeignete in D-Moll (ohne Opuszahl). In der zweitletzten der 28 Variationen greift Reger auf das Introductionsthema zurück und faßt so das ganze Werk noch einmal zur

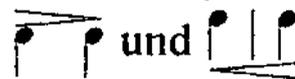
Einheit zusammen. Es hat für Reger ungefähr die Bedeutung, wie für Mozart die sog. Romantischen Violinsonaten oder für Strauß seine Werke um op. 20, — das junge Kraftgenie verläßt die sichere, vorgezeichnete Bahn und sucht sich seinen eigenen Weg!

III.

Hier ist nun der Ort, zusammenfassend über den Typus, den Reger in der Musik überhaupt darstellt, und der am vollkommensten in seinen nächstfolgenden Werken, den großen Orgelfantasien, zum Ausdruck kommt, zu reden. In diesen Werken nämlich verstärkt sich die Intensität des musikalischen Ausdrucks nach einer Richtung hin außerordentlich (manchmal bis zur Maßlosigkeit), während andere Ansätze der Jugendwerke unentwickelt geblieben sind. Zwischen die Suite op. 16 und das nächste Orgelwerk, die Fantasie über „Ein feste Burg“, fällt das Ereignis, das von entscheidender Bedeutung für Regers Leben gewesen ist: der äußere und innere Zusammenbruch, der ihn 1896 von Wiesbaden in das Elternhaus nach Weiden zurückgeführt hat. Wir wissen nicht viel darüber, auch Lindner, der sonst so Gesprächige, schweigt sich über alles Nähere aus —, aber Reger muß Furchtbares durchgemacht haben. Nur so ist sein innerer Zustand in Weiden zu verstehen, wo in kurzer Zeit ein großes Werk nach dem andern entstand (die drei Choralfantasien op. 52 wurden in zehn Tagen geschrieben!), — nämlich als einziges Heilmittel, mit der Welt wieder ins Reine zu kommen. Hier haben wir den stärksten Ausdruck der Regerschen Eigenart (etwa von op. 27 bis 73), und man war im Irrtum*, als man in diesen oft nur in Extremen sich bewegenden Kompositionen Versprechungen auf eine spätere Abklärung und Reife gesehen hat. Diese kam allerdings; Reger wurde berühmt, mit Ehren überhäuft, machte äußerlich seinen Frieden mit der Welt und — wurde Eklektiker wie der alternde Brahms; ganz er selber ist er nur in dieser mittleren Periode, und man darf da auch vor manchem Abstoßenden in seiner Musik nicht zurückschrecken oder es zu entschuldigen versuchen, — es gehört mit zum Charakterbild

* Das einzusehen, ist natürlich erst heute möglich.

Regers, der seinen Typus mit einer Ausschließlichkeit vertritt, wie sie in der Musik nur ganz selten vorkommt — daher auch seine äußerst starke Wirkung —, den Typus, den Nohl den „dritten Typ“ nennt.

Ich rate jedem, dem es um Erkenntnis von überpersönlichen Zusammenhängen in der Musik (wie in der Kunst überhaupt) zu tun ist, zu der kleinen (35 Seiten!), aber um so inhaltsvolleren Schrift des Göttinger Philosophen Hermann Nohl zu greifen, „Typische Kunststile in Dichtung und Musik“ (enthalten in dem Band „Stil und Weltanschauung“, Diederichs, Jena). Ich gestehe, noch aus keiner musikästhetischen Schrift so viel Belehrung und Anregung empfangen zu haben, wie aus ihr*. Nach Nohl ist „das Entscheidende die verschiedene Stellung des Menschen zur Welt, die dann auch die künstlerische Form bestimmt, und die noch hinter allen historischen Verschiedenheiten der Nation wie der Generation oder auch des Individuums liegt“. Die entscheidenden Stilunterschiede stammen eben aus solchen gegensätzlichen Stellungen der Künstler zur Welt: auf der einen Seite etwa Goethe, Rafael, Mozart — auf der andern Schiller, Michelangelo, Beethoven (S. 95), „nach Dilthey der Gegensatz Pantheismus — Idealismus“; schon die Erkenntnis dieser zwei Haupttypen ist wichtig und wird übrigens unbewußt fast von jedermann empfunden. Schwieriger ist aber die Definition des dritten Haupttyps, den Nohl, auf Dilthey und Rutz weiterbauend, etwa so charakterisiert: die Empfindung des inneren Rhythmus einer Musik des ersten Typs (Händel, Mozart, Schubert) ist ein „Fließen ohne anzuhalten“, der Ton setzt voll ein und „fällt, wie ein gesättigter Tropfen“; bei Typ 2 (Beethoven [weitaus am stärksten], aber auch Schumann und Brahms) ein „unaufhörliches Vorwärtsdrängen“, ein stetes inneres Crescendo (also die zwei Typen etwa durch die zwei Urrhythmen  auszudrücken), aber was bleibt nun für den dritten Typ? In ihm „steht der Rhythmus, richtiger gesagt, er bewegt sich in sich selber“ (typisch im Orgelpunkt); die Musik Bachs, die Dichtungen Hölderlins und Nietzsches gehören dahin. Das Hauptgebiet des Typs 2 ist die Sonatenform (Durchführung, Reprise!), die so ganz

* Bis jetzt ist sie von den Musikern fast unbeachtet geblieben.

auf Steigerung angelegt ist, „beim Typus 3 dagegen ist man von Beginn an im Ganzen; es ist wohl eine Steigerung da, aber keine innere Veränderung, nur ein Hinausgehen zur Dissonanz, zum Gegensatz, um auch in ihm ein Zugehöriges zu finden und versöhnt und bereichert wieder zum Ganzen zurückzukehren“. Im Gegensatz zu den Bewegungsrichtungen von Typ I und II „gräbt — in Typ III — der Ton gewissermaßen in eine dritte Dimension der Intensität — eine Bewegung, die man immer als Wühlen bezeichnet“. Er ist charakterisiert „durch die Häufung der sich steigernden Dissonanzen, das Sichüberbieten des Ausdrucks“. In der Musik des Typus I „bedeutet die Dissonanz nur einen Schmerz, der überwunden wird, sie hat keinen positiven Sinn; der Typus III dagegen sucht die Dissonanz, sie ist seine eigentliche Kraft und Aktivität, das Werkzeug, mit dem er in die Tiefe gräbt“.

Ist es nicht, als wären die hier angeführten Sätze (ich rate dringend, die ganze Schrift zu lesen) der Musik Regers geradezu auf den Leib geschrieben? So, wenn Nohl z. B. für Typ III „von jenem merkwürdigen Schwelgen in der Dissonanz“ spricht, vom Schwelgen „in Schmerz und Sünde, in allem, was gegensätzliche Spannung des Lebens ist“? Dabei ist Reger bei ihm kaum erwähnt; aber man kann Reger in seiner ganzen Eigenart und Wirkung, positiv und negativ, nur verstehen, wenn man ihn als den ausschließlichen, stärksten Vertreter des Typs III in der neueren Musik nimmt.

Nun versteht man seine Hingezogenheit zu Bach als dem absolut größten musikalischen Meister des III. Typs und erkennt, daß seine Stärke in dieser innersten Verwandtschaft liegt — und umgekehrt, daß er überall schwach ist, wo er sich an Brahms anlehnt —; man versteht seinen in die Tiefe grabenden Rhythmus, den man sehr übel beurteilt, wenn man ihn (wie es oft geschieht) mit den Forderungen des Typs II bewertet; man erkennt, warum die Orgel das Hauptinstrument Regers werden mußte, weil nur sie den „stehenden Rhythmus“ des dritten Typs aufbringt (die Unmöglichkeit, auch bei der vollkommensten Ausführung, einen Beethovenschen Sinfoniesatz auf die Orgel zu übertragen, oder umgekehrt ein Bachsches Orgelwerk für modernes Orchester, hat hier ihren Grund!). Der Widerstand z. B. gegen die ersten Orchesterwerke Regers rührte daher, daß sie natürlich auch den

dritten Typ vertreten, während man den zweiten, als den häufigsten, erwartet hatte usw.*

Selbst die große und rasche Wirkung Regers auf das Publikum muß man im Typus seiner Musik zu verstehen suchen: unsere Zeit hat den Idealismus Schillers und Beethovens verloren, noch weiter entfernt ist sie von den goldenen Gärten Goethes und Mozarts — sie ist skeptisch und pessimistisch, und das „Insichhineinwühlen“ des dritten Typs ist so recht ihr eigenster Ausdruck, den sie in Regers Musik wiederfand, und dazu mit einer Steigerung aller negativen Momente — Dissonanzen als Ausdruck von „Schmerz und Sünde“ —, mit ihrem Umspringen in den äußersten Gegensätzen von *fff* und *ppp*, mit ihren zusammenstürzenden Akkordmassen, ihren rezitativischen Selbstgesprächen, in denen der Rhythmus der Zeit stillzustehen scheint, s. z. B. den Anfang der Sinfonischen Fantasie (Notenbeispiel 66), die Fantasie über B—A—C—H (Beispiel 60, 61, 63) u. a.

Wer stark in Typus I oder II (besonders aber I) empfindet, wird sich von dieser Musik abgestoßen, ja manchmal beleidigt fühlen; er wird sie meiden und beiseitelegen, müßte ihr aber doch Achtung und Bewunderung zollen: Achtung ob ihrer rückhaltlosen Ehrlichkeit, Bewunderung ob ihrer technischen Kühnheit. Die meisten Menschen von heute lieben sie aber, weil sie Regionen ihrer Seele in ihr gespiegelt sehen, in die kein anderer zeitgenössischer Musiker hineingeleuchtet hat. (Vielleicht ist auch die ganze ungeheure Bachbewegung von heute mit auf Rechnung von Typ III zu setzen, — ganz bestimmt jedoch die Vernachlässigung Händels auf eine Entfremdung von Typ I).

Erst nach seiner großen Lebenskrise vertritt Reger diesen Typ mit völliger Ausschließlichkeit; in op. 7 und 16 sind noch starke Einflüsse des zweiten Typs (siehe besonders Notenbeispiele 2, 5 u. 6), die ich darum so unterstreiche (s. S. 218), weil sie in dem Zusammenbruch mit untergegangen sind; gerade um ihretwillen aber muß man die beiden Jugendwerke besonders lieben. Auch auf den übrigen Schaffensgebieten Regers

* Diesen Gedanken weiter zu verfolgen, würde die Grenzen dieser Schrift überschreiten; eine wirkliche musikalische Biographie Regers, die noch nicht geschrieben ist, halte ich nur auf dieser Grundlage für möglich.

wird sich, glaube ich, der Schwerpunkt von der späteren Hälfte auf die frühen und mittleren Werke verschieben*.

* Heute ist dies noch nicht der Fall; es wird erst eintreten, wenn Reger historisch geworden ist, also in den nächsten zehn Jahren.