

Max Regers Orchesterwerke mit den Opuszahlen 123 bis 132 entstanden in den wenigen Jahren seiner Meininger Tätigkeit und sind – unabhängig von anderweitiger Widmung und Uraufführung – angeregt durch die Arbeit mit der Meininger Hofkapelle: 1912 ist das *Konzert im alten Stil* op. 123 Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen gewidmet; *Eine romantische Suite* op. 125, komponiert im selben Jahr, bezeichnete Reger als „die erste Frucht meiner Meininger Tätigkeit“<sup>1</sup>. Im Folgejahr 1913 entstanden die *Vier Tondichtungen für Orchester nach A. Böcklin* op. 128 und *Eine Ballett-Suite* op. 130, und 1914 markieren *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* op. 132 das Ende von Regers Meininger Schaffen, insbesondere durch die Streichung der ursprünglichen Widmung „Der Meininger Hofkapelle zur Erinnerung!“

Zwischen Dezember 1911 und Juni 1914 stand Reger als Dirigent an der Spitze der ruhmreichen Meininger Hofkapelle; dabei spielte die vergleichsweise bescheidene Vergütung am kleinen Hof des „Theaterherzogs“ Georg II. für den renommierten Pianisten, Dirigenten und Komponisten eine untergeordnete Rolle.<sup>2</sup> Wichtig war Reger vor allem die Weiterentwicklung seines Kompositionsstils in der ständigen Zusammenarbeit mit diesem Orchester, wie er rückblickend am 11. März 1914 an seinen Verleger Simrock schrieb: „Ich habe ja meine Meininger Stellung vor 3 Wintern nur deshalb übernommen, um *jene allerintimste Fühlung* mit dem Orchester als Klangapparat zu bekommen, wie diese Fühlung meiner Ansicht nach jeder Komponist haben sollte. Ich habe in Meiningen gründlichst das gelernt durch tägliche Proben mit dem Orchester, was es überhaupt zu lernen gibt. Es wäre nun eigentlich meine Mission in Meiningen vollendet.“<sup>3</sup> Seine „Mission“ bezog Reger also nicht etwa auf die dirigentische Tätigkeit in der Nachfolge so berühmter Dirigenten wie Hans von Bülow, Richard Strauss und Fritz Steinbach, sondern vor allem auf die Weiterentwicklung und Verfeinerung seines eigenen Kompositionsstils durch die beinahe tägliche Arbeit mit dem kleinen, aber ruhmreichen Meininger Orchester.

Regers Meininger Periode bedeutet tatsächlich eine signifikante stilistische Wandlung: Seine Kompositionen werden – unabhängig von der Größe der Orchesterbesetzung – durchsichtiger in ihrer kompositorischen Faktur, griffiger durch kürzere Sätze und deren thematische Durchformung, und für das Publikum leichter fasslich durch eine Hinwendung zur Programmmusik, die ihrerseits allerdings zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Höhepunkt ihrer Entwicklung bereits überschritten hatte. Signifikant ist weiterhin, dass die Meininger Werke zunehmend die Auseinandersetzung mit der musikalischen Vergangenheit suchen, Jahre bevor Begriffe wie „Neobarock“ oder „Neoklassizismus“ ein Signum moderner, progressiver Kompositionsstile werden sollten.

Eine solch planvoll angegangene kompositorische Neuorientierung wirft die Frage nach Grund und Anlass auf, insbesondere bei einem derart strategisch vorgehenden Komponisten wie Reger, der – als völliges Gegenbild der romantisierenden Inspirationsästhetik

<sup>1</sup> Zitiert nach Lotte Taube, *Max Regers Meisterjahre (1909–1916)*, Berlin 1941, S. 55; dort ohne Quellennachweis.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch Herta Müller, „... daß ich nie mehr in eine Stadt gehen werde, wo ein ‚Hof‘ ist ...“: *Max Reger am Meininger Hof im Konflikt zwischen Zielen und Pflichten*, in *Reger-Studien 7*. Festschrift für Susanne Popp, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVII), S. 391–456.

<sup>3</sup> Max Reger an Richard Chrzcinski (Verlag N. Simrock), 11. 3. 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XVIII), S. 67.



Der Englische Gärten hinter dem Meininger Theater im Winter

Hans Pfitzners – sein Œuvre weit im Voraus konzipierte und (hierin Richard Strauss vergleichbar) auf Knopfdruck zu schreiben vermochte. Der Auslöser und Anlass für die Hinwendung nach Meiningen lässt sich tatsächlich als Wendepunkt in Regers Biographie festmachen in einer Kongruenz aus Zufall und Schicksal: Das unerwartete Angebot von der Meininger Hofkapelle kam genau zu dem Zeitpunkt, da Reger seiner bisherigen Tätigkeit überdrüssig wurde. Ausschlaggebend hierfür war das

Zusammentreffen von zwei Ereignissen.

Seit 1907 war Reger Universitätsmusikdirektor und Professor am Königlichen Konservatorium in Leipzig gewesen; die Stadt war sein Lebensmittelpunkt auch durch seine Tätigkeit als „Hauspianist“ am Gewandhaus sowie die symbiotische Freundschaft mit dem Leipziger Thomasorganisten Karl Straube. Umso härter wurde Reger im Winter 1910/11 von zwei Vorfällen getroffen, die sein nicht geringes kompositorisches Selbstbewusstsein zutiefst erschütterten und in ihm den Entschluss reifen ließen, Leipzig den Rücken zu kehren: Sein am 15. Dezember 1910 unter der Leitung des Gewandhauskapellmeisters Arthur Nikisch uraufgeführtes Klavierkonzert op. 114 war – trotz der glänzenden Solistin Frieda Kwast-Hodapp – ein von der Kritik hämisch kommentierter Misserfolg; und im Januar 1911 wurde die Aufführung von Regers Oratorium *Die Nonnen* op. 112 ohne Angabe von Gründen (und vor allem, ohne Reger vorab zu benachrichtigen!) von der Gewandhausdirektion abgesetzt. In einem Brief schreibt Reger am 18. Januar 1911 nach der Absetzung der *Nonnen*: „Je mehr Erfolge ich auswärts habe, umso schlechter werde ich hier behandelt! [...] daß solche Dinge in mir den Gedanken auslösen, wo anders hinzugehen, werden Sie mir nicht verbieten können.“<sup>4</sup>

Als bezeichnend für den gezielten Verriss des Klavierkonzerts mag ein Absatz der Kritik aus der *Leipziger Zeitung* vom 17. Dezember 1910 angeführt sein: „Im Falle Reger dürfte allerrücksichtsloseste Offenheit angebracht sein, da es sich da doch [...] um die Manneschöpfungen eines bereits in hohen Ehren strotzenden rücksichtslosesten Meisters handelt. Und so muß ich denn offen bekennen, daß mir das nur im ersten Satz halbwegs erfundene, im übrigen schematisch er-Regerte, Brahms- und Lisztvertraute Klavierspielende [...] vor keine sonderlichen Schwierigkeiten stellende F-moll-Konzert als eine neue Fehlgeburt der in Inzucht verkommenen Reger-Muse erschienen ist!“<sup>5</sup>

Schicksal oder Zufall: Eben in diesen Wochen sollte sich Regers Weg von Leipzig nach Meiningen wenden, denn am 15. Januar 1911 war der Meininger Hofkapellmeister Wilhelm Berger gestorben, und das Angebot an Reger zur Übernahme der traditionsreichen Hofka-

<sup>4</sup> Max Reger an Reinhold Anschütz, 17. 1. 1911. Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

<sup>5</sup> Walter Niemann in *Leipziger Zeitung* vom 17. 12. 1910.



Der Anfang des Konzerts im alten Stil op. 123

sehen Concerten *nicht* mehr ‚gebaut‘ worden ist – also fast 200 Jahre sozusagen ‚verloren‘ war.“<sup>6</sup> Regers kompositorische Meiningener Periode beginnt also mit der Initiation von Neuem in der Besinnung auf Altes. Durch die Widmung an den Herzog erhebt Reger dies zu seinem neuen Programm und trifft damit gleichermaßen das Credo des greisen Regenten und Widmungsträgers: Aus dem lebendigen Boden der Vergangenheit wächst ein neues Kunstwerk für die Gegenwart. Reger montiert in dem neuen Werk zwei Zeit- und Stilebenen, indem er die vertikalen Säulen barocker Kadenzformeln benutzt, diese aber in für ihn typischer Durchgangsharmonik aufweicht und überhöht. Dabei werden diese raffinierten klanglichen Effekte mit einem bemerkenswert kleinen Orchesterapparat erzielt – ganz im Gegensatz zu Regers früheren, als überfrachtet kritisierten Orchesterpartituren. Aber der Dirigent wollte ja gerade von seiner beinahe täglichen Meiningener Orchester-Werkstattarbeit als Komponist profitieren und hat immer wieder betont, wie sehr die Arbeit mit einem vergleichsweise kleinen Orchester von 52 Musikern zur Durchsichtigkeit seiner Partituren beigetragen hat. Der Rückgriff auf Bach und Händel, „der Zug des Vereinnahmens, Sich-Ein-

pelle fiel bei diesem sofort auf fruchtbaren Boden. Reger unterzeichnete schnell entschlossen einen entsprechenden Vertrag zum 1. Dezember 1911, übersiedelte im Herbst in die kleine thüringische Residenz und behielt nur noch seine Kompositionslehre, weshalb er einen Tag pro Woche mit der Bahn zum Unterricht nach Leipzig fuhr.

Die briefliche Ankündigung des *Konzert im alten Stil* an den Widmungsträger Georg II. verrät, wie radikal Reger mit dieser ersten in Meiningen entstandenen Komposition denn auch eine Zäsur in seinem bisherigen Schaffen setzen wollte. Reger schreibt am 6. März 1912: „Betreff des Ew. Hoheit ehrfurchtsvoll gewidmeten ‚Concerts für Orchester im alten Stil‘ so gestatte ich mir, Ew. Hoheit unterthänigst darauf aufmerksam zu machen, daß ich in diesem Werke, wieder eine *alte* wundervolle *Form* beleben werde, die seit Händels ‚Concerti grossi‘ [und] Bach’s 6 Brandenburgi-

<sup>6</sup> Max Reger an Georg II. Herzog von Sachsen-Meiningen, 6. 3. 1912, zitiert nach Max Reger. *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, S. 140–141.

verlebens“<sup>7</sup> von barocken Formen steht bei Reger lange vor dem „Neoklassizismus“ von Paul Hindemith oder dem „Neobarock“ von Strawinsky, Respighi und Martinu als einer im Paris der 1920er Jahre geprägten Stilistik. Regers Vorreiterschaft und Bedeutung auf diesem Gebiet ist kaum genügend gewürdigt. Wenigstens Paul Hindemith hat sich explizit immer wieder auf Reger berufen: Er sei ohne Reger gar nicht denkbar.

Die zweite Meininger Orchesterkomposition des Jahres 1912 führt in ihrem Titel *Eine romantische Suite* gleich zwei vom musikalischen Zeitgeist überholte Termini. Das überraschendste ist aber nicht der programmatische Charakter des dreisätzigen Werkes „nach Gedichten von Joseph von Eichendorff“, sondern die dezidierte klangliche Hinwendung zum französischen Impressionismus: Reger, der Debussys Partituren gründlichst studiert hatte, antizipiert hier geradezu die geheimnisvoll-verschleierte Stimmung von Debussys Orchesterstück *Jeux* von 1913. Aber die *romantische Suite* ist zudem ein Werk von unverstellter Innerlichkeit und Emotionalität, wenn im eröffnenden Notturmo die Posaunen das Signum B-A-C-H intonieren, das die Pauke mit einem seit Bruckner bekannten musikalischen Todessymbol, dem Wechsel von Triole und Duole, grundiert. Helle Choralanklänge an Regers Lieblingschoral „Wenn ich einmal soll scheiden“ führen zu einem Ende in Seelenfrieden und zuversichtlicher Ergebung.

Am Ende jenes Jahres entwirft Reger in einem Brief an seinen Freund Straube ein Programm seiner zukünftigen Kompositionen, wenn er aus Meiningen unter dem Datum vom 8. Dezember 1912 schreibt: „[...] ich will im nächsten Sommer ‚als Vorbereitung‘ zur Symphonie schreiben *außer* meinen vier Tondichtungen nach Böcklin (Der Geigende Eremit, Spiel der Wellen, Die Insel der Toten [sic!], Bachanale [sic!]) noch etwas *unendlich Graziöses*, etwas Urfeines im Klang, zierlich in Musik und *spinnwebfein* instrumentiert. Ich dachte da schon an eine Ballet-Suite von vielleicht 5 Sätzen; jeder Satz knapp 5 Minuten; aber jeder Satz höchst graziös und delikate; etwas für *musikalische Feinschmecker* 1. Güte“.<sup>8</sup>

Wesentlicher als die programmatischen Inhalte der angesprochenen Orchesterwerke, die vier äußerst populären Gemälde des Gründerzeitmalers Arnold Böcklin und die Sätze der Ballettsuite (über deren Bezeichnung er übrigens Straube um Vorschläge bittet), ist jedoch der planvolle Hintergedanke für die Kompositionen: Reger will sie „als Vorbereitung“ zur Symphonie schreiben“. Die Symphonie – das ist der kompositorische Fluchtpunkt von Regers Orchesterschaffen. Bereits zweimal ist er an diesem opus summum für einen deutschen Komponisten gescheitert, beim ersten Mal hatte er sich 1896 sogar die Erlaubnis des Vorbilds Johannes Brahms eingeholt, ihm diese Symphonie widmen zu dürfen!

Aber das symphonische Formmodell hatte sich inzwischen, 1912, längst über Johannes Brahms (dem Reger in der letzten vollendeten Komposition, dem Klarinettenquintett, nochmals nacheifert) hinaus entwickelt und mit den Werken Gustav Mahlers einen neuen Höhepunkt von poetischem Weltentwurf und katastrophischem Untergang erhalten. Mahlers Subjektivität und Innerlichkeit war Reger nicht nur wesensfremd; die Symphonie als musikalische Form war inzwischen bloß noch ein formaler Rahmen, der Mahlers Kosmologie nur

<sup>7</sup> Roman Brotbeck, *Regers späte Bearbeitungen. Eine Passage*, in ders., *Zum Spätwerk von Max Reger*, Wiesbaden 1988 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VIII), S. 68.

<sup>8</sup> Max Reger an Karl Straube, 8. 12. 1912, zitiert nach Max Reger, *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 10), S. 224.

mühsam zusammenhalten konnte. Als gemeinsame Bezugsgröße aller Komponisten, als objektiver Nachweis kompositorischer Kreativität, als allgemeingültiger Bauplan zeitgemäßer musikalischer Aussage war die Symphonie überholt.

Dass Reger dies nicht zu spüren vermochte ist vielleicht ein Teil des Lebensdramas seines ständig gehetzten Schöpferturns. Am 17. April 1914, nach Regers Zusammenbruch (bei einem Konzert mit den „Meiningern“ in Hagen) auf Zwangsurlaub und schon wieder über der Arbeit an den *Mozart-Variationen*, schreibt Reger an seinen neuen Verleger Simrock, er wolle sich jetzt schonen, „denn zuerst kommt meine Gesundheit, damit ich meine ‚großen‘ Werke schaffen kann“<sup>9</sup>. Wiederum besteht eine Lebenstäuschung Regers darin, dass diese „großen Werke“ nicht mehr geschrieben werden können – weil alles innerhalb des ihm möglichen Arbeitspensums eben schon geschrieben ist innerhalb einer schier erdrückenden Menge und Bandbreite der musikalischen Genres! Das große, abendfüllende Oratorium bleibt Projekt, das lateinische Requiem unvollendet, die Symphonie ungeschrieben. Für Reger lag darin bitterstes Scheitern, denn trotz der – ihm offensichtlich doch selbst suspekten – Leichtigkeit seiner Produktion, trotz der Überfülle seiner Begabung wollte Reger nicht wahrhaben, dass er sich mit den erreichten Kompositionen auch zu bescheiden habe. Hinzu kam ein manisches Streben nach quantitativen musikalischen Höchstleistungen; es ähnelt dem Aufrüstungswahn des wilhelminischen Zeitalters, in dessen Agonie sich auch Regers Leben beschließen sollte. Die *Mozart-Variationen* sind Regers letzte originäre Orchesterkomposition, ein – mit Brahms' *Haydn-Variationen* vergleichbarer – quasi-symphonischer, wehmütverschleierter Blick auf eine (im musikalischen Sinne) heile Welt der Klassik.

Max Regers vielgestaltiges spätes Orchesterwerk spiegelt Schicksal und Zufall, eine Verkettung von symphonischem Scheitern und nachhaltigem Erfolg. Bezeichnenderweise war Regers Œuvre für den einflussreichsten Lehrer und wichtigsten Neuerer der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts Richtschnur und Vorbild: für Arnold Schönberg. In dem von Schönberg begründeten, von seinen Schülern wie Alban Berg und Anton von Webern organisierten Verein für musikalische Privataufführungen, der sich mit mustergültigen Aufführungen und Arrangements von großbesetzten Werken an eine kleine, aber gebildete Öffentlichkeit trat, war Reger der am häufigsten aufgeführte Komponist! Schönberg selbst hatte *Eine romantische Suite* für Kammerensemble bearbeitet: Er hatte die zukunftsweisende, im Werk Max Regers beispielhafte Symbiose von Alt und Neu erkannt, die Modernität des überzeitlichen Ausdrucks unter der Tradition der Formensprache.

<sup>9</sup> Max Reger an Richard Chrzcinski (Verlag N. Simrock), 17. 4. 1914, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, S. 71.