

reaktionen bei entgegengesetzter Veranlagung auch bei anderen vorausgesetzt. Der fortwährende Wechsel zwischen einer mehr auf Abstraktion oder mehr auf Ausdruck zielenden Auffassung und entsprechend geariteter Komposition im Laufe der Geschichte, ist wie die Stilphasen wohl auf die jeweilige Vorherrschaft des einen oder anderen Typus (Konstitution, Erlebnisweise) zurückzuführen. Wie schnell die Auffassungen sich hier wandeln, haben wir selbst in den letzten dreißig Jahren erlebt, eine Wandlung, die von nachromantischer Erlebnisübersteigerung zu antiromantischer Abstraktion der Motorik, des Musikantentums oder gar des „Vitalismus“ zu einer neuen geradezu übersteigerten Ausdruckstendenz und Symbolhaftigkeit in der genannten neuen französischen Schule geführt hat.

MAX REGERS KOMPOSITIONEN IN IHREM VERHÄLTNIS ZU DER THEORIE HUGO RIEMANNS

VON GERD SIEVERS

Einer ziemlich allgemein akzeptierten Ansicht nach beruht das kompositorische Schaffen Max Regers auf den theoretischen Fundamenten Hugo Riemanns, ja ist ohne diese — wie sogar behauptet worden ist — nicht einmal denkbar. In ganz besonderem Maße gilt diese — auch unter den Schülern des Komponisten vertretene — Anschauung der zur Zeit ihrer Entstehung als ungeheuer kühn empfundenen Harmonik Regers.

*

Ohne Frage hat Hugo Riemann — nach sehr frühen, anfänglich noch mit der Stufentheorie arbeitenden Ansätzen — mit seiner Funktionstheorie revolutionierend gewirkt und einen sehr bedeutungsvollen Ausgangspunkt zu einer Überbrückung der im Laufe der Zeit verhängnisvoll groß gewordenen Diskrepanz zwischen schöpferischem Werk und Theorie geschaffen.

Das Punctum saliens der Theorie von den Funktionen der Akkorde besteht darin, an die Stelle einer — gemäß der Stufentheorie — theoretischen Gleichwertigkeit aller auf den diatonischen Stufen gebildeten tonalen Dreiklänge eine — auf dem Dur-Moll-Dualismus fundierte — harmonische Logik gesetzt zu haben mit dem Prinzip einer Über- und Unterordnung von Klängen, wobei die Funktionen, die von Akkorden — gleichviel welcher Beschaffenheit — ausgeübt werden können, auf drei beschränkt sind, nämlich Tonika, Dominante und Subdominante, am reinsten ausgeprägt in den drei Hauptklängen einer Tonart, den Akkorden der I., V. und IV. Stufe, den Tonika-, Dominant- und Subdominantklängen, in verschieden starker Ausprägung in den Ne-

benklängen (den sogenannten Scheinkonsonanzen wie Parallel- und Leittonwechselklängen), den charakteristischen Dissonanzen (wie Dominantseptimen- und Dominantnonenakkorden, vollständig oder auch verkürzt, dem Akkord der sixte ajoutée und gewissen alterierten Abarten) sowie ihren „zufälligen Analogiebildungen“ (wie Durchgangs-, Vorhalts- und Alterationsdissonanzen). — Eine umfassendere Definition des Begriffes der Modulation (Unterscheidung von Ausweichung, Modulation im engeren Sinne und Tonalitätssprung) sowie die Aufstellung eines Prinzips zur Festlegung von Akkordverwandtschaften (Unterscheidung von Schritt und Wechsel, schlicht und gegensätzlich, je nach der Richtung des von den Akkordgrundtönen gebildeten Intervalles und der Kombination von Dur- und Molldreiklängen) ermöglichten ein gegenüber älteren Theorien weitergreifendes In-Beziehung-Setzen entfernter Harmonien, ein Erkennen komplizierter tonaler Zusammenhänge, so daß die in der Praxis längst geübte Tonalitätserweiterung somit nun auch theoretisch fundiert und gesichert war.

Als ein Charakteristikum der Harmonik Regers ist oft, und zwar mit Recht, ihre außerordentliche innere Dichte hervorgehoben worden, die Komprimierung weitschichtiger harmonischer Evolutionen auf einen engen Raum, vielfach unter Ausnutzung harmonischer „Ellipsen“, das heißt einer Auslassung von Akkorden, die zur Erfassung der „harmonischen Logik“ — im Sinne eines Hugo Riemann — ideell zu ergänzen wären. In Anbetracht des unaufhörlichen Wechsels nur sehr weitläufig verwandter Harmonien konzentriert sich das Problem der Regerschen Harmonik auf die Frage nach der Bedeutung, die der Tonalität in ihr zukommt.

In tonaler Hinsicht äußerst bemerkenswert ist die Eigenart Regers, die Tonart eines Werkes zu Beginn — also an der zur Orientierung für ein „richtiges“, das heißt im Sinne des Komponisten gewünschtes Apperzipieren ausschlaggebenden Stelle — zunächst in suspenso zu halten, beispielsweise

durch Voranstellung harmonisch verwechselbarer, daher für das Hören unbestimmter und unbestimmbarer Akkorde (verminderter Septimenakkorde, übermäßiger Dreiklänge usw.), nicht selten gedrängt in gehäufte Folge auftretend,

durch eine Einleitung mit Akkorden, welche Funktionen andeuten, die vom Komponisten nicht beabsichtigt sind (ein scheinbar neapolitanischer Sextakkord in der Funktion eines tonischen Sextakkordes oder, umgekehrt, ein scheinbar tonischer Sextakkord in der Funktion eines neapolitanischen Sextakkordes, ein sogenannter übermäßiger Quintsextakkord — kleiner Dominantnonenakkord ohne Grundton mit tiefalterierter Quinte in der Terminologie Riemanns — als scheinbarer

Dominantseptimenakkord der um eine übermäßige Quarte (verminderte Quinte) oder eine Halbstufe höher gelegenen Tonart), durch ein Anheben mit vieldeutigen, da unvollständigen — der Quinte oder der unterscheidenden Terz entbehrenden — Akkorden, durch ein Beginnen mit unverständlichen, da infolge ein- bzw. mehrfacher Alterierung gehörmäßig zu komplizierten Akkorden, durch eine bewußte Irreführung infolge einer Schwerpunktverlagerung auf einen anderen als den tonischen Bezirk, vorzugsweise auf den subdominantischen (selbst in harmonisch relativ einfachen, ja überaus schlichten Kompositionen), daneben aber auch auf die Tonartregionen der Oberdominante, Tonikaparallele und -variante, ferner, und zwar durchaus nicht selten, auf völlig abgelegene Tonartbereiche, eine Irreführung mit anderen Worten durch Herbeiführung einer Diskrepanz zwischen der de facto bestehenden und der de iure geforderten Tonart, das Arbeiten mit einer Scheintonart also, besonders bemerkenswert, wenn diese mit einer bei Reger sonst nicht üblichen Klarheit ausgeprägt ist,

durch eine Verwischung der tonischen Bedeutung eines initiiierenden Akkordes infolge Verdrängung durch weit abgelegene Harmonien, durch eine Folge an sich einfacher Dreiklänge, die jedoch harmonisch derart verbindungslos sind, daß die gemeinte Tonart für den Hörer fragwürdig bleiben muß.

Daß diese Mittel einer Verunklarung nicht jeweils isoliert auftreten, sondern in variierter Auswahl auf verschiedene Art und Weise kombiniert werden, versteht sich von selbst.

Die gleiche Tendenz des Im-Ungewissen-Lassens zeigt sich vielfach an der korrespondierend exponierten Stelle, an den Schlüssen, die für den Hörer — und nicht nur für ihn! — bezüglich der Tonartbestimmung von wesentlicher Bedeutung sind. Dieses Ausdrucksbestreben, das sich etwa charakterisieren läßt als Irresoltheit, mystisches Dunkel, transzendente Verklärung, als Bevorzugung des nebelhaft Verdämmernden vor dem konturenscharf Bestimmten, überhaupt als Meidung konventioneller, verbindlich und definitiv wirkender (dominantischer) Schlüsse, findet seinen Niederschlag etwa in subdominantischen — möglicherweise einen Einfluß Hugo Riemanns verratenden — Schlüssen (Dur- und Mollsubdominante, in reiner Form, mit *sixte ajoutée*, vorhaltartig, alteriert, eventuell durch eigene Dominante verselbständigt — wodurch die eigentliche Tonika (bezeichnenderweise fast stets ganz unmittelbar vor dem Ende!) zur Dominante ihrer Subdominante wird! — sowie doppelte Subdominante usw.),

kirchentonartigen Schlüssen wie dorischen und phrygischen, neapolitanischen Schlüssen (auch die Landino-Klausel kommt gelegentlich vor), archaisierenden Wendungen in Form eines Ausklanges mit der leeren

Quinte oder im Unisono von Oktave oder Prime, überhaupt in Gering- und Einstimmigkeit,
allen Schlüssen, denen infolge Akkordumkehrung (mit nachschlagendem Akkordgrundton bzw. auch ohne ihn) oder einer Dissonanz (Vierklang, z. B. Tonika mit hinzugefügter Sexte) ein eigentlicher Schlußcharakter fehlt,
überraschenden und — infolge eines Ausbrechens aus dem Tonartbereich im allerletzten Augenblick oder einer abrupten Hinführung in den abschließenden Tonikaklang — stark befremdend wirkenden Schlußwendungen,
Ausklängen, die die Erwartung enttäuschen durch ein Abspringen vom Leitton bzw. leittonartig wirkenden, scheinbar stufenweise Oberstimmenfortführung ankündenden Strebeton in einen entfernten Melodieton oder in den um eine Oktave, ja mehrere Oktaven versetzten regulären Auflösungston,
unscheinbar verdämmernden Schlüssen, die, oft einer im eigentlichen Sinne abschlußfähigen Wendung entbehrend, durch ganz- oder halb-stufenweis sukzessive Bewegung einzelner Stimmen bei Liegen- oder Pausierenlassen anderer gleichsam sanft in den letzten Akkord hineingleiten, mehr passiv geschehen lassend als aktiv zielstrebig ver-fahrend,
und — eine Abart hiervon — in Schlußbildungen mit nachhinkenden Bässen oder den Bässen verzögert folgenden Akkorden, ein Charakteristikum Regerschen Klavierstiles.
In all diesen Erscheinungen kommt eine Tendenz unverkennbar zum Ausdruck: das Bestreben, die Tonart eines Musikstückes an seinen exponierten Stellen — und natürlich nicht nur hier! — zu verschleiern. Diese Tonalitätsverschleierung wird außerordentlich wirksam intensi-viert durch eine entsprechende Dynamik, nämlich die zahlenmäßig überwiegenden piano- und pianissimo- (p-, pp- und ppp-) Ausklänge, die mit ihrem gelegentlich ausdrücklich geforderten *espressivo*, *per-dendosi* oder *morendi* gleichsam ein Verhüllen oder Absterben ver-sinnbildlichen.

In dieser Art einer Tonalitätsverschleierung erschöpft sich indes kei-neswegs Regers Verhältnis zur Tonalität. Es drängt sich in seiner Harmonik vielmehr ein noch anderes, bisher kaum beachtetes Merkmal hervor, das, über die bloße Verschleierung hinausgehend, unverkennbar den Keim einer Tonalitätslockerung in sich trägt.

Kurzatmig, wie Regers als Aneinanderreihung von Motiven charakterisierbarer musikalischer Duktus ist (eine von Hugo Riemann mit Scharf-blick in den frühesten, unveröffentlicht gebliebenen Kompositionen seines späteren Schülers erkannte — und gerügte! — Eigenart), war Reger gewissermaßen prädisponiert, die Sequenz zu einem seiner Haupt-kompositionsmittel zu erheben.

Höchst bezeichnenderweise nun spielen die die Tonart respektierenden, den diatonischen Gegebenheiten sich anpassenden tonalen (diatonischen) Sequenzen eine relativ untergeordnete Rolle im Vergleich zu den die Tonart negierenden harmonischen, treffender gesagt modulierenden oder transponierenden Sequenzen.

Es läßt sich nachweisen, wie die modulierende Sequenz in den Kompositionen Regers, zuerst nur andeutungsweise und sporadisch auftretend, eine wachsende Bedeutung annimmt und in manchen Werken ausgesprochen zu einem Agens harmonischer Evolution wird. Im Gegensatz etwa zu Anton Bruckner, in dessen Symphonien transponierende Sequenzen ebenfalls eine bedeutende Rolle spielen, aber in verhältnismäßig enger Bindung an die Tonart bleiben, nutzt Reger die keimhaft in ihnen angelegte Tendenz zur Durchbrechung der Tonalitätsgrenzen konsequent aus.

Eine eingehende Untersuchung dieser Sequenzen läßt — verglichen mit entsprechenden Sequenzen anderer Komponisten (auch Richard Wagners und Anton Bruckners) — eine auffallende Lockerung der Abhängigkeit ihrer Glieder erkennen, und zwar der Art, daß entweder lediglich eine rein horizontal-lineare Bindung oder aber überhaupt keine eigentliche harmonische Beziehung vorhanden ist, woraus die in zweierlei Äußerungsweisen klar ersichtliche Tendenz einer Verdrängung der funktionalen Abhängigkeit resultiert:

1. durch das Prinzip der Linearität, das sich das harmonische Geschehen bedingungslos unterwirft, und
2. durch das Prinzip der harmonischen Rückung, das absolut funktionsfeindlich ist.

Das aber besagt nicht weniger als dies:

Wird im ersten Falle die Funktionalität ignoriert, indem das alte Ordnungsprinzip Tonika-Dominante-Subdominante durch ein neues, nämlich das der emanzipierten Linie ersetzt ist,

so wird im zweiten Falle die Funktionalität negiert, indem an die Stelle des alten Ordnungsprinzips funktionaler Hypotaxis eine neues, nämlich das afunktionaler, ja geradezu antifunktionaler Parataxis tritt.

Erweist sich bei der tonalen Sequenz als einem relativen, weil auf die Tonart bezogenen Gebilde — das die harmonisch-funktionale Kadenzierung suspendiert — die Tonalität als das bindende Element, so erweist sich dagegen bei der modulierenden Sequenz als einem absoluten, autonomen, sein Fortschrittsgesetz in sich selbst tragenden Gebilde — das die Tonalität suspendiert — die Folgerichtigkeit, mit der ein einmal angelegtes Motiv melodisch und harmonisch weitergeführt wird, als das zusammenhaltende Moment.

Beruhet also in der tonalen Sequenz die Logik in dem tonalen Zusammenhalt, eben in der Tonalität, so tritt in der modulierenden Sequenz an die Stelle der „harmonischen Logik“ eine völlig anders geartete, der Riemannsches durchaus disparate Logik, nämlich — um

den Terminus Riemanns beizubehalten — die Logik eines bestimmten Fortschreitungsprinzips.

*

Wichtiger aber noch als die Tonalitätsverschleierung und die durch transponierende Sequenzen erzielte Tonalitätslockerung ist eine dritte, mit den modulierenden Sequenzen und freien Sequenzierungen aufs innigste verknüpfte Erscheinung Regerscher Harmonik.

Die großen und bedeutenden Werke, die Opera, aus denen unverkennbar der „echte Reger“ spricht, zeichnen sich dadurch aus, daß ein konsequent angelegter Linienzug die Harmoniefolge abhängig von sich macht, und zwar in der Weise, daß jeder Ton dieser Linie — und seien die Notenwerte noch so klein und das dafür geforderte Tempo noch so groß — mit einem eigenen Akkord bedacht wird, einem Akkorde nun aber, der — und das ist das Charakteristische — abgesehen von seinem Entnommensein aus dem Fundus der durch die Dur-Moll-Tonalität traditionsgemäß gelieferten Drei- und Vierklänge lediglich eine Bedingung zu erfüllen hat, nämlich die, denjenigen Ton zu enthalten, den die Linie vorschreibt (höchst selten setzt sich einmal ausnahmsweise ein Akkord gegen die Linie durch, das heißt, enthält nicht den durch sie vorgezeichneten Ton), wobei — und das ist wiederum für Reger und insbesondere für seine Einstellung zum Tonalitätsproblem überaus bezeichnend — in konsequenter Ausnutzung der durch die latente Harmonik gegebenen Möglichkeiten alle nur denkbaren Akkorde herangezogen werden, und zwar unabhängig von der vorgeschriebenen Tonart, ja geradezu in Opposition zu ihr. Dies heißt aber, daß die Linie zur gestaltgebenden Komponente und die Harmonik mithin zu einer Funktion dieser Linie wird.

Das muß nun nicht unbedingt gleichbedeutend sein mit harmonischer Anarchie; wohl aber bedeutet es: Gültigkeit einer neuen Harmoniegesetzlichkeit: absolute Unterordnung der Harmonik unter das Prinzip der Linie, einer emanzipierten und — soweit es sich nicht um *cantus firmi*, sondern um von Reger selber komponierte Melodik handelt — konsequent fortschreitenden Linie, sei diese nun, wie sehr oft, eine rein chromatische, eine gemischt diatonisch-chromatische oder auch eine anders geartete, in Sequenzen transponierend fortgerückte. Kennzeichen dieses Harmonisierungsprinzips aber ist die Negierung der Tonalität.

So führt also die in Regers Harmonik zum Ausdruck kommende Tendenz von der Verschleierung über die Lockerung zur Negierung der Tonalität herkömmlicher — Riemannscher — Begriffsbestimmung.

*

Der Theoretiker Max Reger hat fünf sogenannte Tonalitätsgesetze aufgestellt, deren viertes — in Anlehnung an Franz Liszt formuliertes — besagt, daß auf jeden Akkord jeder Akkord folgen könne, wenn un-

vermutete Akkordfolgen nachträglich durch entsprechende Zwischenharmonien ihre Erklärung fänden.

Der Nachsatz mit seiner Einschränkung — den Schein einer mit Hugo Riemanns Harmonieauffassung zu vereinbarenden Konzeption während — ist absolut illusorisch angesichts der völlig vagen, jeglichen Kriteriums entbehrenden Ausdrücke „unvermutet“ und „erklären“, ganz abgesehen davon, daß der Gesetzgeber sich nicht im mindesten Einschränkungen dieser Art auferlegt hat, wie ungezählte Harmonieverbindungen beweisen; diese finden dagegen nahezu ohne Ausnahme ganz zwang- und mühelos ihre „Erklärung“ als Funktionen der vorgezeichneten Linie. So bleibt nur der Vordersatz bestehen: „Auf jeden Akkord kann jeder andere Akkord folgen“.

Um die Bedeutung dieses Satzes im Hinblick auf Hugo Riemann voll zu erfassen, muß man sich dessen Auffassung vom Wesen der Tonalität vergegenwärtigen.

Für ihn, Riemann, war der Umfang der zu einer Tonart gehörenden Harmonien durchaus begrenzt und genau bestimmbar. In Analogie quasi zu dem von Anton Bruckner für die „wichtigste Kadenz“ aus mnemotechnischen Gründen geschaffenen „Kadenztaferl“ — einem auch unter dem Namen „Sechtersche Folge“ bekannten Kadenz- (eigentlich Sequenz-) typ — hat Riemann die Grenzen der Tonalität, getrennt nach „leitereigen“ und „erweitert“, genau umrissen und überdies, an anderer Stelle, formuliert: „Zugleich habe ich, gegenüber der mehr und mehr sich entfaltenden Freiheit unserer modernen Harmonik und der aufkeimenden Ansicht, als könne überhaupt jeder Accord jedem Accorde folgen, den Zweck vor Augen, nachzuweisen, daß eine ganz bestimmte Schranke für derartige Willkürlichkeit existiert, die in nichts anderem zu suchen ist, als in der logischen Bedeutung der verschiedenen Tonstufen“, *ipissima verba Riemanns!*

Vom Standpunkte Hugo Riemanns aus gesehen, darüber kann demnach kein Zweifel bestehen, ist die von Max Reger theoretisch proklamierte und praktisch verwirklichte Harmonieauffassung allerdings gleichbedeutend mit Leugnung der „harmonischen Logik“, Aufhebung der Funktionalität und Auflösung der Tonalität; eine derartige Harmonik, die Schranken der Tonalität ignorierend, muß für Riemann im Zeichen absoluter Willkür stehen.

Was die modulierenden Sequenzen betrifft, die, wie ausgeführt, in Regers Harmonik eine hervorragende Rolle spielen, so läßt sich auch in bezug auf sie konstatieren, daß sie nur sehr bedingt zu Riemanns Auffassung vom Wesen der Tonalität passen.

Stand Hugo Riemann — und zwar aus metrischen Überlegungen heraus — den Sequenzen überhaupt zurückhaltend bis ablehnend gegenüber, so hielt er die transponierenden insbesondere für bedenklich, „gewaltsam“, „gekünstelt“ und „gezwungen“: „Modulatorische Sequen-

zen sind mit großer Vorsicht zu gebrauchen, weil bei dem beständigen Wechsel der logischen Bedeutung der Tonstufen...“ die harmonische Logik gefährdet wird. Die aus Gründen tonaler Logik herrührenden Bedenken modulatorischen Sequenzen gegenüber läßt auch eine Formulierung wie die folgende deutlich erkennen: „Daß aber ein vages Modulieren, besonders in Sequenzen, uns ermüden muß, weil wir gezwungen sind, immer wieder einen neuen Tonus anzunehmen, um ihn schnell wieder mit einem dritten zu vertauschen, liegt auf der Hand.“ Mehr noch: Riemann gab die tonalitätsgefährdende Tendenz modulatorischer Sequenzen erkennend und sie fürchtend, Anweisungen, wie ihrer „Gezwungenheit“ durch Rückleitung des harmonischen Verlaufs in tonale Bahnen abgeholfen werden könne.

Daß Max Reger derartige Anweisungen ignorierte, bedarf kaum besonderer Erwähnung; er nutzte vielmehr ganz im Gegenteil gerade diese tonalitätsgefährdende Tendenz konsequent aus.

*

Wenn immer wieder Regers Harmonik als eine praktische Verwirklichung der durch Riemann theoretisch aufgezeigten Möglichkeiten tonaler Erweiterung angesehen wurde, so liegt die Ursache zu dieser unzutreffenden Auffassung — abgesehen von der hierbei mitspielenden Tatsache, daß der Jüngere eine Zeitlang Schüler des Älteren war — fraglos in dem Umstande begründet, daß der Komponist mit den gleichen Akkorden praktisch arbeitete, mit denen der Wissenschaftler theoretisch operierte. Aber — und das ist das Ausschlaggebende — nicht die Mittel allein sind entscheidend, sondern maßgebenden Anteil an dem Gesamtergebnis hat die Art und Weise der Komposition, der Kombination dieser Mittel.

Nun hat es nicht an Versuchen gefehlt, bis ins Detail nachzuweisen, daß jeder von Reger angewandte Akkord zur vorgezeichneten Tonart in Beziehung gesetzt werden kann. Mit diesem Nachweis der Beziehbarkeit eines jeden Akkordes auf die supponierte Tonika ist indessen noch nichts über die effektive Existenz eines ästhetisch wirksamen Tonalitätszentrums gesagt; denn es läßt sich beweisen, daß man von jeder Durtonart zu jeder Dur- und Molltonart wie auch umgekehrt von jeder Molltonart zu jeder Moll- und Durtonart Beziehungen herstellen kann, und zwar unter Zugrundelegung Riemannscher Funktionszeichen! Freilich hat, wie gezeigt, ein solches Operieren — und das ist in diesem Zusammenhang das Entscheidende — mit der Riemannschen Funktionstheorie und der in ihr zum Ausdruck kommenden „harmonischen Logik“ nicht das geringste gemein.

Es ist vielmehr so, daß die von Reger für eine Komposition vorgezeichnete Tonart unter Umständen lediglich eine Möglichkeit tonaler Erfassung unter mehreren annähernd gleichberechtigten, wenn nicht gar näherliegenden darstellt. So gibt es Opera von Reger, in denen der Tonikaklang geflissentlich vermieden wird, so daß ihm nur ein spora-

disches Auftauchen, vorzugsweise an metrisch ganz untergeordneter Stelle und womöglich in einer durch Fremdtöne entstellten Gestalt, vergönnt ist, Stücke, in denen er nur zum Schluß einmal klar zum Vorschein kommt, oder auch das nicht einmal, kommt es doch vor, daß der Tonikaklang nicht ein einziges Mal erscheint, indem der Schlußakkord der Terz entbehrt bzw. als Tonikavariante auftritt.

Wenn aber die Berechtigung eines Klanges, als Tonika zu fungieren, in nichts anderem zu suchen ist als in seiner Stellung als letzter Akkord einer Komposition, so ist eine solchermaßen begründete Tonalität eine reine Fiktion, die Konstatierung einer solchen Tonalität als harmonisches Zentrum ihrem ästhetischen Werte nach lediglich eine Phrase, ein aus historischen Gegebenheiten, Tradition und Gewöhnung zu erklärendes Vorurteil. Es liegt dann vielmehr in Wirklichkeit eine Indifferenz des Tonartlichen vor.

*

So zeigt also Regers Harmonik eine Ambivalenz, ein Nebeneinander einer tonalen und einer nicht-tonalen Schicht. Tonal ist sie nach ihren isolierten Einzelbestandteilen, nicht-tonal dagegen in ihren Komplexen. An die Stelle der harmonisch-funktionalen Struktur, innerhalb der jeder Akkord seine Berechtigung und seinen Sinn aus der harmonischen Verwandtschaft mit seiner Umgebung und der Tonika als bindendem Zentrum erhält, ist eine neue Harmoniestruktur getreten, innerhalb der jeder Akkord seine Berechtigung und seinen Sinn aus nichts anderem als aus der Abhängigkeit von der emanzipierten Linie erfährt.

Daß tatsächlich die Linie das Primäre, die Harmonie aber das Sekundäre ist, nicht nur rangmäßig, sondern auch chronologisch, bestätigt ein Blick in die Genesis der Werke. Da nun aber an Regers Musik zweifellos die Harmonik das am stärksten hervortretende Moment ist, so könnte man in freier Anwendung von Begriffen aus der Biologie Regers Musik ihrem Phänotypus nach als vertikal-harmonisch, ihrem Genotypus nach als horizontal-linear bezeichnen.

*

Was über das Verhältnis des Theoretikers Hugo Riemann zu dem Komponisten Max Reger hinsichtlich der Harmonik ausgeführt wurde, hat grundsätzlich, mutatis mutandis, Gültigkeit auch für andere Gebiete, so zum Beispiel für die Metrik.

Die Lehre von der musikalischen Metrik, Hugo Riemanns ureigene Domäne, besagt, den Kernpunkt in wenigen Worten zusammenfassend, daß vom Kleinsten angefangen bis hinauf zu höheren Ordnungen das Bauprinzip einer fortgesetzten Gegenüberstellung von Einheiten (prinzipiell) gleicher Größe gilt, eine symmetrische Beantwortung eines Ersten, Leichten, durch ein Zweites, Schweres, von den kleinsten Spaltwerten innerhalb eines Taktes über die Zählzeiten des Taktes hinaus

bis zur Zusammenordnung von Takten zu größeren Einheiten: wie die schwere Zählzeit (die erste eines Taktes) auf die leichte Zählzeit (die zweite des vorangegangenen Taktes) bzw. auf die leichten Zählzeiten (die zweite und dritte Zählzeit im dreiteiligen Takte) antwortet — das musikalische Motiv wird also nicht von zwei Taktstrichen begrenzt, sondern der Taktstrich steht innerhalb des Motivs! — so antworten bei der Zusammenordnung von Takten in der untersten Schicht der 2. Takt auf den 1., der 4. auf den 3., der 6. auf den 5. und der 8. auf den 7., in der nächsthöheren Schicht die Taktgruppe 3—4 auf die Taktgruppe 1—2 und die Taktgruppe 7—8 auf die Taktgruppe 5—6, und so antwortet in der obersten Schicht schließlich der Halbsatz 5—8 (Nachsatz) auf den Halbsatz 1—4 (Vordersatz), woraus — das Alpha und Omega der Riemannschen Metrik — das normative Grundschema der achttaktigen Periode resultiert, das — in praxi gewisse, von Riemann systematisch erfaßte Abweichungen erleidend — nach Überzeugung seines Schöpfers grundsätzlich für jegliche Musik verbindlich zu sein hat. — Der Takt einer solchen Periode umfaßt entweder zwei oder drei Zählzeiten (wobei die Zulassung der zum „Urbild des Taktes“, nämlich dem zweiteiligen Takte, nicht passenden dritten Zählzeit Riemann stärkste theoretische Bedenken verursachte, die er nur, unter Berufung auf die Griechen, mit Hilfe einer mühsamen Konstruktion zu beschwichtigen vermochte); Takte mit vier Zählzeiten galten Riemann als Doppeltakte, solchen mit nur einer Zählzeit dagegen sprach er als „uneigentlichen Takten“ (einem „Unding“) die Daseinsberechtigung ab; die Existenz originär fünf- oder siebenteiliger Taktarten leugnete Riemann.

Aus diesem Bauprinzip ergibt sich — und das ist weiterhin typisch für Riemanns Metrik — für alle musikalische Gestaltung, angefangen von den kleinsten rhythmischen Bildungen bis hinauf zu den größeren metrischen Formen, die grundsätzliche Auftaktigkeit gemäß dem Gewichtsschema: leicht — schwer, Auftakt — Schwerpunkt, Aufstellung — Beantwortung, *proposta* — *risposta*.

Unterstützt wird dieses Gestaltungsprinzip durch eine entsprechende Agogik (Modifizierung des Tempos) und eine entsprechende Dynamik (Modifizierung der Tonstärke in Form einer Schattierung im Gegensatz zur Akzentuierung gemäß der Akzenttheorie): gesteigerte Bewegung und zunehmende Tonstärke in der positiven Entwicklung bis zum Schwerpunkt hin, verminderte Bewegung und abnehmende Tonstärke vom Schwerpunkt ab. Augenfällig gemacht wird die innere Gliederung gemäß diesen Prinzipien durch eine von Riemann eigens zu diesem Zweck geschaffene — im Laufe der Entwicklung vielen Abwandlungen unterworfen gewesene — Phrasierung, zu der auch die Anbringung der die musikalische Metrik verdeutlichenden sogenannten metrischen Taktzahlen gehört.

Eine Untersuchung der Werke Regers auf ihre Metrik hin läßt nur in ganz seltenen Ausnahmefällen einen glatten metrischen Verlauf nach dem Schema der achttaktigen Periode erkennen, bezeichnenderweise fast ausschließlich in der strengen Form der Variierung eines gegebenen Themas älterer Musik (Variationen, Chaconne, Passacaglia). Im übrigen aber ging Reger der starren Symmetrie auch in kleinen und einfachsten Gebilden aus dem Wege, selbst da, wo bei der Vertonung von Texten die sprachliche Form die Anwendung einer symmetrischen Anlage geradezu anbietet. Größere Werke aber — gar nicht zu reden von polyphonen, die sich einem kompromißlerischen Einheitsmetrum und einer das Eigenleben der einzelnen Stimmen tötenden unifizierenden metrischen Interpretation sowieso widersetzen — sind metrisch so intrikat, daß sie eine Einzwängung in das normative Achttaktschema nicht nur unmöglich machen, sondern sie folgen, auf einer Reihung kurzer Motive von meist Zweitaktbildungen aufbauend, einem Gestaltungsprinzip, das eine Überwindung der Verschiedenwertigkeit der Takte und somit eine Vernichtung der von Riemann auch in die Metrik eingeführten Hierarchie zur Folge hat.

Seinen sinnfälligen Ausdruck findet dieses auf Beseitigung scharf pointierter Periodisierung gerichtete Bestreben in Regers überdimensionalen Takten, wahren Taktungeheuern, die mit der Lehre Riemanns von dem Umfang eines Taktes als einer zwei oder drei Zählzeiten umfassenden Zeitbegrenzung in krassem Widerspruch stehen.

Als von Reger häufig angewandte Mittel, das starre Achttaktschema in seinen metrisch relativ schlicht angelegten Kompositionen entweder zu durchbrechen oder zumindest zu verschleiern, seien genannt:

Einschübe von ein bis zwei Takten, häufiger Taktwechsel, Gleichzeitigkeit zweier Metra, metrische Verschiebung von Motiven, Dehnung der Liedertexte und ihrer Vertonung gegen Schluß durch Wortwiederholungen oder Längung gesungener Noten mittels Vergrößerung ihrer Werte, Widerstreit zwischen Harmonie und Metrum, zwischen Rhythmus und Metrum, ferner — ausgiebig gepflegt — Verschweigen der metrischen Schwerpunkte mit Hilfe von Ligaturen und Pausen, Abschlüsse auf metrisch leichten Zeiten, Unentschiedenlassen der rhythmischen Gliederung (z. B. mittels sechsteiliger Taktarten), größere synkopische Bildungen und dergleichen.

Die Durchbrechung der Symmetrie und die Pflege der Asymmetrie galten Reger als ein Gebot künstlerischen Gestaltens, dessen er sich durchaus bewußt war und das er seine Schüler eigens lehrte!

Was die Phrasierung betrifft, so zeigen nur wenige Frühwerke Regers eine Behandlung annähernd, nicht einmal ausgesprochen, im Sinne Riemanns. Sehr bald aber verlieren sich auch auf diesem mehr äußerlich erscheinenden, deshalb aber für Riemann nicht minder wichtigen Gebiete die Spuren Riemannschen Unterrichts.

Es ergibt sich so eine interessante Parallele zwischen Harmonik und Metrik im Werke Regers: so wie Reger in der Harmonik das statische

Prinzip der Kadenz zugunsten des dynamischen der Modulation aufgegeben hat, so in der Metrik das statische der symmetrischen Periodisierung mit einer Subordinierung der Bestandteile zugunsten des dynamischen eines asymmetrischen Strömens mit einer Koordinierung der Bestandteile.

*

Schließlich läßt sich auch auf dem Gebiete der Kontrapunktik nachweisen, wie Reger vielfach gerade das tat, was bei seinem Lehrer verpönt war (z. B. die — geradezu systematisch gepflegte — metrische Verlagerung eines Motivs oder Themas), und unterließ, was sein Lehrer empfohlen hatte.

Daß im übrigen Riemann selbst in den Werken Regers seine Theorien nicht verwirklicht sah, geht aus Analysen hervor, die — in seinem Unterricht vorgenommen — in Kompositionen Regers zur Entdeckung „harmonischer Unlogik“ führten, geht ferner hervor aus der Beurteilung Regerscher Werke, ausgehend von heller Begeisterung, reichend über ernüchterte Stellungnahme, der sich mehr und mehr Kritik und Ablehnung, Belehrung und Mahnung beimischen, bis hin zur völligen Ignorierung im Handbuch der Musikgeschichte (in dem Richard Strauß gewürdigt und selbst Gustav Mahler, obgleich in dem Kleinen Handbuch der Musikgeschichte von demselben Autor als Eklektiker abgetan, erwähnt sind).

Daß umgekehrt Reger sich mit den Theorien seines Lehrers nicht bedingungslos konform erklärte, kommt in der durch Riemanns Artikel „Degeneration und Regeneration in der Musik“ veranlaßten Kontroverse zum Ausdruck, daneben in gelegentlichen Äußerungen, in seinem Unterrichtsverfahren, in einem Teil seiner Tonalitätsgesetze, schließlich auch in der Anwendung der Stufenbezeichnung und eines harmonischen Monismus (an Stelle des aus ungezählten Gründen abzulehnenden Dur-Moll-Dualismus) in seinem Büchlein „Beiträge zur Modulationslehre“.

*

Alles in allem: man kann dem Komponisten Max Reger, seiner Größe und Eigenart, in keiner Weise gerecht werden, wenn man ihn aus dem Aspekt der Theorien seines einstigen Lehrers Hugo Riemann sieht. Entweder man verfälscht dabei die Lehren Riemanns gröblich, macht aus klar umrissenen und präzise formulierten Begriffen verwässerte, amorphe, oder aber man preßt Regers Musik in ein Schema hinein, das der Musik nicht zu Grunde liegt und deshalb ohne Krampf und Gewaltigkeiten weder aus ihr herausgelesen noch in sie hineininterpretiert werden kann.