

Musikalische *Psychoanalyse?*

Max Reger zum 150. Geburtstag

Martin Sturm

*Wenn ich einmal soll scheiden
So scheid nicht von mir
Wenn ich den Tod soll leiden
So tritt Du dann herfür
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein
So rett mich aus den Ängsten
Kraft Deiner Angst und Pein*

Paul Gerhardt, „O Haupt voll Blut und Wunden“, Strophe 9

— Wenn dieser Beitrag zu Beginn Max Regers Lieblingschoral zitiert, so soll jener auf die Prämissen hinweisen, die dem künstlerischen Schaffen Max Regers zugrunde liegen. Der Choraltext drückt in seiner unmissverständlichen Dialektik aus, wie aus der unverrückbaren Begrenzung der menschlichen Existenz eine von Lebendigkeit und Liebe durchdrungene Kraft zu Tage tritt, die sich jeglicher Definition entzieht. Geradezu provokant in seiner Deutlichkeit formuliert Paul Gerhardt die große emotionale Kraft und ganz persönliche Berührung und Erschütterung, wenn im Sinne einer „coincidentia oppositorum“ tiefstes Leid und menschliches Versagen zum eigentlichen Ausgangspunkt für das Wirken Gottes wird. Nur im Angesicht des Todes und der Begrenzungen der menschlichen Existenz ist ein einfaches „Weiter so“ nicht möglich; Gewohntes wird nichtig, ein der Radikalität der Situation verpflichtetes Neues muss sich seinen Weg bahnen.

Zeit seines Lebens bemüht sich Max Reger (1873–1916), kompositorisch an diesen Grenzen der menschlichen Existenz zu balancieren, um sie in schwindelerregenden Manövern in Klingendes zu verwandeln. Es geht ihm um nichts weniger als die musikalische Entdeckung und die kompositorische Provokation „neuer Seelenstimmungen“, die musikalische Erforschung der Untiefen einer menschlichen Seele an den Rändern des Denkbaren. Er versucht, „alle psychischen Vorgänge“ (Reger) in Töne zu gießen, den eigenen Empfindungen, und seien sie noch so irrational und wenig nachvoll-

ziehbar, nachzuspüren und diesen durch ein klingendes Äquivalent einen unerhörten und unüberhörbaren Platz zu geben in der immerwährenden *Commedia Humana* von Tod und Liebe.

Regers musikalisches Bekenntnis zum Menschen als vielschichtiges Individuum zwischen Selbsterhaltung und Selbstzerstörung, Erhabenheit und Groteske, Liebe und dunkelstem Grauen, seine radikale Erforschung des Innersten und seine damit verbundene brutale Ehrlichkeit des musikalischen Ausdrucks stoßen bis heute Publikum und Musikwelt vor den Kopf und lösen maximales Unverständnis aus. Zu extrem mag die verstörende Wirkung sein, die sich aus einer Konfrontation des Menschen mit sich selbst ergibt. Zur gleichen Zeit erforscht Sigmund Freud in ebenso radikaler Weise die menschliche Psyche und revolutioniert die Auseinandersetzung mit dieser. Man ist folglich geneigt, Reger als einen „musikalischen Psychoanalytiker“ zu bezeichnen.

So spricht Reger zu Recht davon, dass sich der zitierte Choral durch alle seine Sachen zieht – nicht nur als melodisches Zitat, sondern als ästhetische Basis seines kompositorischen Schaffens. Denn er unterwirft alle verfügbaren musikalischen Parameter dieser radikalen Fragilität menschlichen Daseins, um im Dickicht aller Prozesse neue Momente undefinierbarer Kraft „herfür-treten“ zu lassen.

PERSON UND REZEPTION

Der beschriebene verstörende Effekt in der Begegnung mit Regers Musik führt regelmäßig zu Unverständnis bis hin zu emotionsgeladenen Überreaktionen. Regers Musik respektiert keine Ich-Grenze und wirkt unmittelbar. Dies allein wäre unproblematisch, wenn damit nicht eine generelle Schiefelage rund und die Person und das Werk Max Regers verbunden wäre.

Oft scheint es unmöglich, sich dem Komponisten Max Reger über seine Musik anzunähern. Persönliche Anekdoten scheinen besser zu wirken. Reger selbst ist daran nicht unschuldig, hat er sich doch zeitlebens als



© Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Sign. Ft. 1914/1

Witzkaskaden als Schutzwall:
der verkleidete Max Reger, 1914

bajuwarischer Genießer inszeniert und, wie Susanne Popp es formuliert, mit seinen Witzkaskaden einen Schutzwall um seine fragile Psyche gebaut.

Fatal ist jedoch, wie stark Max Reger über diese persönlichen Anekdoten definiert wird. Sicherlich, sein Genuss von Rauchwaren und kulinarischen Leckerbissen bleibt unterhaltsam und legendär. Unbeachtet bleibt dabei oftmals die unglaubliche Willenskraft, mit welcher der gerade einmal 25-Jährige seine Depression und Alkoholerkrankung bekämpfte. Von seiner Familie nach Weiden zurückgeholt, konzentriert er sich ausschließlich auf die Komposition – mehr als vierzig große Werke in nur drei Jahren – und bringt seine psychischen Probleme und sein Suchtverhalten ohne jede medizinische Begleitung vorerst unter Kontrolle. Zeitlebens wird er gegen seine Erkrankungen ankämpfen, denn er braucht seinen klaren Verstand für die Komposition. Gefährlich werden ihm die aufreibenden Konzertreisen, in denen der Stress kaum zu handhaben ist.

Es verlangt durchaus Bewunderung ab, mit welchem hohen Maß an Selbstreflexion und Konsequenz Reger sich demnach nicht nur an seinen Werken, sondern auch an sich selbst abarbeitete. Trotz aller Rückfälle, Zusammenbrüche und einem wohl ungeheuren psychischen Leidensdruck arbeitet er unbeirrt weiter, ja komponiert geradezu gegen sich selbst an. Der starke Tabakkonsum und die ungeheure Arbeitslast werden ihm dennoch früh das Leben kosten. Der Nachwelt aber konnte er, allen Hindernissen zum Trotz, ein beeindruckendes Œuvre hinterlassen.

Allerdings färben diese Anekdoten die Bewertung seines kompositorischen Schaffens in fataler Weise. Wie oft wird Reger ein undurchdachtes, im negativen Sinn „intuitives“ Komponieren unterstellt, wie oft seine musikalische Sprache mit seiner Alkoholerkrankung in Verbindung gebracht. Sein Werk wird hierdurch teils schwer degradiert und die vermeintliche Wirrnis darin der Wirkung von Suchtmitteln zugeschrieben. Wie aber sollen Regers fein säuberliche Partituren, hochkomplex und bis ins letzte Detail durchgearbeitet, unter schwe-

rem Alkoholeinfluss entstanden sein? Wie konnte es dazu kommen, dass Regers Werke oft aus der Perspektive betrachtet werden, man müsse ihm und seinen Stücken helfen?

Besonders das Verhältnis zu Karl Straube, eine der wichtigsten Bezugspersonen im engstem Freundeskreis Regers, ist daher kritisch zu hinterfragen. Es scheint, als hätte Straube unverhältnismäßig großen Einfluss auf Reger ausgeübt. Bezeichnend ist, dass Straube der Auslöser für eine der größten Schaffenskrisen im Leben Regers war: Aufgrund des scharfen Urteils von Straube beendete Reger die Arbeit an seinem abendfüllenden *Lateinischen Requiem*, einem Werk, das eine unmittelbare Reaktion auf die Schrecken des Ersten Weltkriegs war und dessen Nichtvollendung eine schmerzliche Lücke in die Musikgeschichte reißt. Welche Motivation hatte Straube, Reger davon abzuhalten und den psychisch labilen Komponisten wissentlich in eine Krise zu stürzen? Waren es persönliche oder politische Beweggründe? Noch seltsamer wirkt die Aussage Straubes nach dem Ableben seines vermeintlich guten Freundes, Regers Leben sei „nichts als Wirrnis und Durcheinander“ gewesen. Solche Aussagen Karl Straubes haben viele Gerüchte weiter befeuert.

Die Wirkung vieler Erzählungen und Anekdoten scheinen Publikum und Musizierende teils von der Pflicht entbunden zu haben, Regers Werke wirklich in ihrer Gänze ernst zu nehmen. Nur so sind die vielen Veröffentlichungen nachvollziehbar, die Max Reger aus Unwissenheit seiner Radikalität berauben und die Ecken und Kanten seiner Musik zugunsten einer allgemeinen Verdaubarkeit reduzieren, angefangen von den Ausgaben Karl Straubes bis hin zur Absurdität diverser Tempotheorien und Straube-Codes neuerer Zeit. Dass dies für den Erfolg von Regers Musik nicht gerade zuträglich ist, zeigen schon zeitgenössische Kritiken. So äußert sich die Presse bei Straubes Reger-Spiel teilweise kritischer gegenüber den Werken Regers als bei anderen Organisten meist jüngerer Generation, welche nicht der Leipziger Schule, sondern mehr den Partituren Regers verpflichtet waren.

Auch deshalb konnte bis heute keine wirkliche Orientierung im Umgang mit den Partituren Max Regers wachsen. Andere Gründe hierfür sind in der Geschichte des 20. Jahrhunderts selbst zu suchen. Regers Musik hatte kaum Zeit, um nachzuwirken: Während insbesondere durch große Reger-Feste zwischen den beiden Weltkriegen versucht wurde, Regers Musik zu fördern, wurde es durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten äußerst schwierig für Regers Musik. Zwar wurde Reger als ein deutscher Genius durch die Nazis missbraucht, die meisten seiner Werke passten jedoch nicht zur antimenschlichen Ästhetik der zerstörerischen nationalsozialistischen Scheinkultur. Viel zu brüchig, fragend, verstörend war seine Musik. Nur die Orgelwerke mit ihrem geistlichen Bezug und einige weitere leichter verständliche Werke hatten eine reale Chance, aufgeführt zu werden.

REGERS MUSIKALISCHE SPRACHE

a) Phrasierung

Große Probleme verursacht Reger experimentelle Phrasenbildung. Der für Reger oft verwendete Terminus der „musikalischen Prosa“ beschreibt zumindest ansatzweise die Abkehr von einer der Lyrik entsprechenden Periodizität zugunsten eines freien Umgangs mit sich in ihrer Länge irrational zueinander verhaltenden musikalischen Phrasen. Um Regers Phrasenbildungen in ihrer alle Konventionen sprengenden Kraft noch tiefer zu verstehen, ist ein Blick in ein Hauptwerk von Regers Lehrer Hugo Riemann nötig. Im *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* kritisiert dieser die „Accentuationstheorie“ als missverständlich und entwirft seine „Theorie der durchgehenden Schattierungen“. Entgegen der Idee von unterschiedlich gewichteter Akzentuierung innerhalb eines Takts definiert Riemann musikalische Sinnzusammenhänge als prozesshafte dynamische Entwicklungen und gelangt zu drei Grundformen: an-, in- und abbetonte Phrasen, deren deklamatorischer und dynamischer Höhepunkt entweder zu Beginn, mittig oder am Ende der Phrase steht. Insbesondere die Auffassung der Phrasenbildungen als dynamische Kreisläufe, ein natürliches „Werden und Vergehen“, gibt laut Riemann den Musizierenden und den Hörenden die Möglichkeit zur klaren Abgrenzung verschiedener Sinnzusammenhänge im Sinne einer Interpunktion. Während bei Riemann die Phrasenmodelle und ihre Höhepunkte oft mit dem durch den Taktstrich vorgegebenen metrischen Schwerpunkten korrelieren, beginnt Reger sich auch von dieser Abhängigkeit aus Phrase und Metrum zu lösen. Offenbar versucht er den Konflikt zwischen Phrase und Metrum auszuloten, um ein zusätzliches musikalischen Spannungsfeld zu gewinnen. Weiterhin geht Riemann von *einem* Höhepunkt pro Phrase aus. Beobachtet man die Phrasenbildung Regers, so scheint die Reduktion auf lediglich *einen* Höhepunkt pro Phrase unmöglich.

Der Anfang der *Ersten Suite für Bratsche allein* Op. 131 d (NB 1) zeigt die komplexe Konstruktion. Nach den ersten zwei periodisch angelegten Takten, welche das Hauptmotiv in klassisch-rhetorischer Manier zweimal zur Geltung bringen, beginnt eine dreitaktige Phrase. Eine Unterteilung dieser drei Takte in mehrere kleinere Abschnitte führt zwangsläufig zu einer unmusikalischen Unterbrechung und lässt jede Sinnhaftigkeit vermissen. Ausgehend von einer Betrachtung der durch wechselnde Motivik bzw. Kadenzharmonik vermeintlich definierten Schwerpunktsetzungen, ließe sich weiterhin eine Unterteilung dieser drei 4/4-Takte in drei Teile zu je drei Viertel, zwei Viertel und drei bzw. vier Viertel attestieren. Eine Ausführung dieser Abschnitte als definierte Abschnitte wechselnder Taktarten scheint zwar die zugrundeliegende metrische Struktur zur Geltung zu bringen, vermittelt aber immer noch keinen musikalischen Sinnzusammenhang und käme in der Ausführung auch der von Riemann abgelehnten „Accentuationstheorie“ zu nahe. Hilfestellung gibt hier die von Reger angebrachte dynamische Struktur. Unter Einbeziehung dieser und in Engführung mit dem Riemannschen Begriff der „durchgehenden Schattierung“ lässt sich die folgende Phrasengestaltung definieren:

Drei Phrasenhöhepunkte auf der jeweiligen ersten Zählzeit eines Takts werden ergänzt von den Tiefpunkten auf die vierte Zählzeit des ersten Takts, die zweite Zählzeit des zweiten Takts und die Zählzeit Vier des dritten Takts. Die große dreitaktige Phrase setzt sich demnach zusammen aus einer *anbetonten*, einer *inbetonten* und wiederum einer *anbetonten* Phrase zusammen. Von großer Wichtigkeit für das interpretatorische Gelingen der Phrase ist die unterschiedliche Gewichtung der drei Höhepunkte, welche von schwach zu stark aufsteigend als 2., 1. und 3. zu ordnen sind. ...

Lesen Sie weiter in organ 2/2023

NB 1: Max Reger: Erste Suite für Bratsche allein, Op. 131 d, Beginn

The image shows the beginning of the First Suite for Violin, Op. 131 d by Max Reger. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff is marked 'espress.' and 'f'. The second staff is marked 'sempre f' and 'mp'. The third staff is marked 'poco rit.' and 'a tempo', with dynamics 'f', 'p', and 'cresc.'.