

LUKAS HASELBÖCK

## Ein Humor, der „selbst von den Besten oft nicht erkannt wird“? – „Affront“ und „Verrätselung“ in Regers *Klaviertrio e-moll op. 102*

I. Einleitung: Regers Humor – ein Mittel zur Versöhnung des musikalisch Disparaten?

In Schönbergs nachgelassenem Lehrwerk *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* findet sich eine in Bezug auf die Musik Regers überaus interessante Formulierung: Reger sei

„reich und neu dadurch, daß er Wagners Errungenschaften, auf dem Gebiete der Harmonie auf absolute Musik anwendete. Wagner hatte sie zum Zweck dramatischen Ausdrucks erfunden, und darum rief die andere Verwendung seiner Mittel eine geradezu ‚revolutionäre‘ Bewegung unter seinen Nachfolgern hervor.“<sup>1</sup>

Bei Wagner ist die Überfülle harmonischer Nuancen an die große Vielfalt musikdramatischer Charaktere gekoppelt, und der harmonische Reichtum wird auf Grund der Eingliederung in eine Handlung einsichtig. Im Gegensatz dazu bringt jedoch die Disparatheit musikalischer Charaktere im Zusammenhang mit einer „hemmungslos“ eingesetzten Chromatik in absoluter Musik Verständnisprobleme mit sich: Der Kontext zwischen musikalischen Charakteren und ihrer absolut musikalischen Fundierung bedarf der näheren Erläuterung. In Bezug auf Regers Musik besteht demnach eine zentrale Problematik im Erkennen einer Einheit innerhalb des scheinbar „Disparaten“: Existiert auch in Regers Werken eine satzübergreifende „narrative“ Ebene, die eine dramatische Abfolge disparater Charaktere und eine Überfülle musikalischer Einfälle zu einer Einheit zu formen vermag?

Diese zentrale Frage gewinnt angesichts der Tatsache an Dringlichkeit, dass sich der Vorwurf „disparater Satzcharaktere“ seit Beginn des 20. Jahrhunderts im Kontext mit den viersätzig-zyklischen Werken Regers wie ein „roter Faden“ durch die gesamte Reger-Forschung zieht: Die einzelnen Sätze – der Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform, Scherzo, Adagio und Finale – bildeten isolierte Ebenen und mechanistisch typisierte Satzcharaktere.

<sup>1</sup> A. Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Übersetzung E. Stein, Mainz 1957, S. 99.

Ein weiterer Aspekt dieses Vorwurfs des „Mechanistischen“ ist das Problem der Ähnlichkeit der Werke untereinander, die nicht selten als „Schematismus“ und „maßlose Vielschreiberei“ interpretiert wurde. Dass somit weder die individuelle Prägung eines jeden Einzelwerkes noch der übergeordnete Zusammenhang der Satzcharaktere der Musik Regers als Qualitätsmerkmal zugestanden wurde, lässt sich an Hand zahlreicher Kommentare nachvollziehen:

Hatte bereits Webern darauf hingewiesen, dass bei Reger gleich fünfzig Werke im gleichen Stil entstanden seien, was für ihn ausgeschlossen sei,<sup>2</sup> so fügte sich die Bemerkung Rudolf Stephans, das Einzelwerk sei bei Reger „etwas grundsätzlich Wiederholbares“,<sup>3</sup> lückenlos in diese Sichtweise. In Bezug auf den Vorwurf der „isolierten Satzcharaktere“ folgte schließlich die These Cadenbachs, dass den ersten und zweiten Satz bei Reger „unüberbrückbar die Kluft zwischen Arbeit und Spiel“, „kompositorischer Bemühtheit und Entspannung“<sup>4</sup> trenne. Diese These erhielt dadurch neue Nahrung, dass die beliebte Vorgangsweise der Musikwissenschaft, den Zusammenhalt des Werkganzen auf Grund von satzübergreifenden motivischen Parallelen nachzuweisen, in Regers Werken nur selten zum Erfolg führte. Aus welcher Perspektive man es betrachten mochte: Diese Nuss schien immer schon „schwer zu knacken“.

Der jüngeren Reger-Forschung sind jedoch in Bezug auf diese Problemstellung einige neue Anregungen zu verdanken. So ist Susanne Popp beim Reger-Kongress 1998 in Karlsruhe der Auffassung Cadenbachs nicht gefolgt: Seine Argumentation zielt an der Doppelbödigkeit von Regers Humor vorbei, sie übersehe, dass „sein Witz fast immer eine Absicht hat“.<sup>5</sup> Mag diese Argumentationslinie zunächst verblüffen (der Feststellung einer Isolation der Satzebenen wird im Rekurs auf Regers Humor begegnet), so lässt sich ihr doch Einiges abgewinnen, wenn man bedenkt, dass Regers berühmter und beinahe sprichwörtlicher Humor auch an seinen Werken nicht spurlos vorübergegangen sein kann. Wie ließe sich allerdings – und darin liegt wohl die grundsätzliche Schwierigkeit – ein solcher Konnex zwischen Humor und Werkstruktur näher erläutern?

Wie die Musik Regers ist auch sein Humor nicht leicht zu fassen, und Versuche, ihn an Hand musikalischer Sachverhalte „dingfest“ zu machen, laufen Gefahr, an Oberflächlichkeiten und Momentaneffekten haften zu bleiben. Vielleicht sollte man Regers Humor daher umfassender betrachten: Im Sinne Pops beinhaltet er im Rahmen dieses umfassenderen Verständnisses vor allem zwei wesentliche Facetten: „Affront“ und „Verrätselung“.

a) Der erste Begriff, „Affront“, ist unmittelbar als Facette des regerschen Humors einsichtig: Regers *stile affrontoso*, sein Hang zum Disparaten und sein spezifisches Kontrastdenken lösen Schockerlebnisse aus, wobei dem Publikum aber der tiefere Sinn dieser

<sup>2</sup> Vgl. W. Kolneder, *Anton Webern*, Rodenkirchen a. Rh. 1961 (= Kontrapunkte, Bd. 5), S. 164.

<sup>3</sup> R. Stephan, *Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik*, Musik und Bildung 5. Jg. (1973), 12. Heft, S. 657.

<sup>4</sup> R. Cadenbach, *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991 (= Große Komponisten und ihre Zeit), S. 222.

<sup>5</sup> S. Popp, „*Sein Ernst ist schon bizarr genug.*“ *Regers musikalischer Humor*, in: *Reger-Studien* 6, S. 104.

Kontraste verborgen bleibt. Ein solcher Schock kann – auch in Bezug auf die disparaten Satzcharaktere – durch die Konfrontation erhaben – banal ausgelöst werden, und die katastrophischen Angstzustände der langsamen Sätze werden zu Beginn des Schlusssatzes nicht selten durch einen höfisch-artigen „Kratzfuß“ konterkariert.

In diesem Kontext könnte man an die Definition des Humors bei Jean Paul, aber auch an jene Geschichte denken, die, in der Überlieferung durch Platon, dem Philosophen Thales von Milet widerfuhr:

„Als Thales die Sterne beobachtete und nach oben blickte und als er dabei in einen Brunnen fiel, soll eine witzige und geistreiche thrakische Magd ihn verspottet haben: er wolle wissen, was am Himmel sei, aber es bleibe ihm verborgen, was vor ihm und zu seinen Füßen liege“.<sup>6</sup>

Regers Hang zum Kontrastdenken zwischen Komplexität und Einfachheit, „Erhabenheit“ und „Banalität“, *agitato* und *espressivo*, kann verstanden werden, wenn die Spannung Einfachheit – Komplexität als Moment seiner Biographie erkannt wird: das Bedürfnis des Publikums nach leichter Kost auf der einen Seite, auf der anderen Seite Regers komplexe Natur. Einerseits ein Eingehen auf die Wünsche des Publikums und der Verleger (Regers Beschwörung, „Gott der Allmächtige möchte uns einen *Mozart* senden; der thut uns so bitter noth!“<sup>7</sup> die Ankündigung, er wolle „Urfideles“, „Zierliches“ und „Duftiges“ komponieren), andererseits die komplexen „Herzblutwerke“.

Eine Strategie, die Reger in diesem Kontext entwickelte, ist von besonderer Raffinesse: Das scheinbare Eingehen auf die Wünsche des Publikums unter dem „Deckmantel“ des Höfisch-Tänzerischen: der „artige Kratzfuß“. Da der „höfische Stil“<sup>8</sup> Regers jedoch häufig mit dem Etikett „Uechter Reger“ versehen wurde, scheinen sowohl Publikum als auch Kritik hinter der Unverblümtheit der Kontraste bald entweder eine leere Effekthascherei oder eine tiefere Strategie geahnt zu haben. Letztere Vermutung ist z. B. der Stellungnahme des Kritikers Hugo W. Draber zu entnehmen, der 1910 den ersten Satz des *Streichquartetts d-moll* op. 74 mit einem „unbekannte[n] Elend“<sup>9</sup> und das Scherzo mit dessen „Ironisierung“ assoziiert hatte.

In diesem Zusammenhang kann auch der Übergang zwischen *Largo* und *Allegro con moto* im *Klaviertrio e-moll* op. 102 als Beispiel dienen: Aus der *religioso*-Sphäre des erhabenen *Largo* führt Reger unvermittelt in das beschwingte *giocoso* des *Allegro con moto* – ein bewusster, Komplexes und Einfaches abrupt nebeneinandersetzen der Affront (vgl. Beispiel 1), wobei aber auch die Anfangstakte des Finalsatzes gewissermaßen „Affronts im Kleinen“ beinhalten: Eine historistisch gefärbte *giocoso*-Phrase wird mit

<sup>6</sup> Platon, zitiert nach W. Weischedel, *Die philosophische Hintertreppe. 34 große Philosophen in Alltag und Denken*, München 1975, S. 13.

<sup>7</sup> Brief Regers an Karl Straube, 25. 6. 1904, zitiert nach *Straube-Briefe*, S. 59.

<sup>8</sup> Der „höfische Stil“ Regers beinhaltet zuweilen auch eine Ironisierung des Kontrapunkts (die bereits Schumann – im Kontext mit E. T. A. Hofmanns Kapellmeister Kreisler – und Strauss in *Till Eulenspiegel* als Stilmittel der Doppelbödigkeit eingesetzt hatten).

<sup>9</sup> H. W. Draber, *Das Max Reger-Fest in Dortmund*, Hamburger Nachrichten vom 14. 5. 1910.

einem *fortissimo-unisono* konfrontiert, um aber sogleich erneut in eine höfisch-tänzerische Melodie zu münden (Regers Historismus ist nicht eindimensional plakativ, sondern impliziert witzige Kontraste mit *agitato*-Elementen).

Beispiel 1: Reger, *Klaviertrio e-moll* op. 102, vierter Satz, T. 1–5

b) Der zweite Begriff, „Verrätselung“, weist auf das oben erwähnte umfassende Verständnis von Regers Humor hin. In diesem Verständnis diente Regers Humor nicht nur als Mittel des Affronts, sondern teilte sich auch mit Hilfe eines In-Beziehung-Setzens scheinbar entlegener Bereiche, einer Kunst des Andeutens, als subtile, „satzübergreifende Strategie“ mit. Kontraste bedürfen der Vermittlung, die jedoch nicht „auf dem Tablett serviert“, sondern in verrätseltes Form präsentiert wird. Steht der Affront in unmittelbarem Kontext mit dem Kontrastdenken Regers, so erweist sich die Verrätselung somit als die Kehrseite von Regers Humor. Sie kann (im Sinne eines raffinierten Vermittlungsprozesses) als Möglichkeit aufgefasst werden, die Disparität musikalischer Charaktere und absolut-musikalischer Mittel zu verstehen (ohne, wie in der Musikdramatik, notwendigerweise auf einen Handlungsablauf zu rekurrieren). In diesem Zusammenhang könnte Regers Hang zur humoristischen Verrätselung im Rückgriff auf Gottscheds alte Definition des „Witzes“ möglicherweise besser verstanden werden:

Der „Witz ist eine Gemütskraft, welche die Ähnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen, und also eine Vergleichung zwischen ihnen anstellen kann. Er setzt die Scharfsinnigkeit zum Grunde, welche ein Vermögen der Seelen anzeigt, viel an einem Dinge wahrzunehmen, welches ein anderer, der gleichsam einen stumpfen Sinn, oder blöden Verstand hat, nicht würde beobachtet haben“.<sup>10</sup>

All diese Eigenschaften sind als zentral für Regers Musikverständnis zu betrachten: 1. der Scharfsinn, der an Phänomenen eine Vielzahl an Merkmalen unterscheidet; 2. der Witz, der Momente, die vom Scharfsinn beobachtet wurden, auf Grund von Ähnlichkei-

<sup>10</sup> J. C. Gottsched, *Critische Dichtkunst*, 4. Aufl. Leipzig 1751, Nachdruck Darmstadt 1962, S. 102.

ten in Beziehung zueinander setzt; 3. die Urteilskraft, die dem Witz Grenzen zieht, indem sie die Kombinatorik auf das für die Logik und den inneren Zusammenhalt eines Werkes Notwendige beschränkt.

Dass eine Vermittlung der charakterlichen oder strukturellen Kontraste in Regers Musik oft erst im Nachhinein wirksam wird – als Enthüllung eines latenten Zusammenhangs<sup>11</sup> – erweist sich ebenfalls als Aspekt einer solchen „Verrätselung“: Regers Humor setzt eine Vielzahl von konträren Momenten auf Grund verborgener Ähnlichkeiten in Beziehung zueinander (wobei Regers Urteilskraft angesichts der Überfülle seiner Kombinatorik wohl „Schwerstarbeit“ zu verrichten hatte).

Diese beiden Aspekte von Regers Humor – das Setzen von Kontrasten („Affront“) und das In-Beziehung-Setzen derselben („Verrätselung“) lassen sich an Hand des *Klaviertrios e-moll* op. 102 näher beleuchten.

## II. Analyse: „Affront“ und „Verrätselung“ in Regers *Klaviertrio e-moll* op. 102

Obwohl Regers *Klaviertrio e-moll* op. 102 erst im März 1908 vollendet wurde, reicht seine Entstehungsgeschichte doch einige Jahre zurück. Sie lässt sich in unmittelbarem Kontext mit der Entstehung der *Sinfonietta A-dur* op. 90, der *Serenade G-dur* op. 95 und der *Hiller-Variationen* op. 100 betrachten. Am 2. Mai 1905 schreibt Reger an Karl Straube:

„L.C! Soeben hab' ich die ‚Sinfonietta‘ vollendet; alle 4 Sätze sind fertig; nun bin ich dabei, die Vortragszeichen hineinzusetzen und die Partitur *gänzlich* fertig zu stellen! Sobald ich mit dieser Arbeit ganz fertig bin, was in *spätestens* 8 Wochen der Fall ist, so gehe ich *sofort* an ein **neues Orchesterwerk!** ‚Variationen über ein Thema von Adam Hiller (1774)‘ das wird dann ganz ‚Rokoko‘ – *äußerst zierlich* u. fein! Im Schädel hab' ich die Geschichte schon fertig! Ein ‚Klaviertrio‘ d.h. Violine, Cello u. Klavier schreibe ich *sicher* für den Regerabend in Leipzig; nur *muß* ich eben *spät* in die Saison gelegt werden!“<sup>12</sup>

Die folgenden Ereignisse sind bekannt: Regers *Sinfonietta* löste einen tumultartigen Skandal aus, und die Arbeit an den *Hiller-Variationen* musste auf Grund des notwendigen Vorhabens, „*all* die erregten Gemüter wegen der bösen *Sinfonietta* *direkt* [zu] *beruhigen*“,<sup>13</sup> verschoben werden. All diese Ereignisse sorgten für eine nachhaltige Verschlechterung der Befindlichkeit Regers, auf die er auf seine Weise – in der trügerischen Idylle der *Serenade* op. 95 – reagierte. Unter dem Deckmantel des „Serenadenhaften“ wird in der *Serenade* eine „satzübergreifende Geschichte“ erzählt: Elemente des geplanten

<sup>11</sup> Das Paradigma der Enthüllung eines latenten Zusammenhangs liegt auch der Sonatenhauptsatzform bei Max Reger vielfach zu Grunde: Vgl. *Haselböck*.

<sup>12</sup> Postkarte Regers an Karl Straube vom 2. 5. 1905, zitiert nach *Straube-Briefe*, S. 86.

<sup>13</sup> Brief Regers an den Verlag Lauterbach & Kuhn vom 13. 2. 1906, zitiert nach M. Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von H. Müller, Bonn 1998 (= Veröffentlichungen des Max-Regers-Instituts, Bd. 14), S. 98.

Themas der *Hiller-Variationen* werden immer wieder „musikalisch verhindert“, ehe ihnen im überdimensionierten Finale zum „Triumph“ verholfen wird. All dies kommt auch in Regers Reaktion auf die Kritik Straubes an der *Serenade* zum Ausdruck: „Überdies ist die Sache nicht so pudeleinfach wie Du Dir es denkst – es passiert eine Masse ‚echt regerisches‘ drinnen!“<sup>14</sup>

Berücksichtigt man, dass die Entstehungsgeschichte der *Sinfonietta*, der *Hiller-Variationen* und des *Klaviertrios* im oben angeführten Zitat in einen engen Konnex gebracht werden, so lässt sich erahnen, dass der verrätselte Humor der *Serenade* auch im *Klaviertrio e-moll* seine Spuren hinterlassen haben mag. Erste Anhaltspunkte dafür liefert der letzte Satz (*Allegro con moto*), der (ähnlich wie der Schlusssatz der *Serenade*) überraschend lang ist und auch darüber hinaus einige Anknüpfungspunkte<sup>15</sup> zum vierten Satz der *Serenade* aufweist. Die Aspekte der „Verrätselung“ in Regers *e-moll-Klaviertrio* op. 102 gehen darüber jedoch weit hinaus.

Dies lässt sich – analog zu Gottscheds Definition des Witzes – auf Grund einer Analyse der strukturellen Assoziationen zwischen den deutlich kontrastierenden Satzebenen feststellen: Scharfsinnig voneinander abgesetzte charakterliche Kontraste werden auf Grund von latenten Analogien in Beziehung gebracht. Die Charaktere der Sätze – *giocoso*, *espressivo* und *agitato* – stellen daher keine isolierten Ebenen, sondern verschiedene Facetten eines Grundcharakters dar, die assoziativ miteinander verknüpft werden.

#### a1) Tritonusbeziehungen

Die in Beispiel 2 angeführten Passagen stellen charakterlich deutlich kontrastierende Elemente dar, die über das Tritonusverhältnis und die Quintschrittsequenz in Analogie gesetzt werden. Dabei greift Reger zu einem Kunstgriff, der später – in der *Freien Atonalität*, etwa in Bergs *Streichquartett* op. 3 – ebenfalls angewendet wurde: Elemente treten immer wieder auf exakt derselben Tonhöhe auf und erhalten dadurch eine spezifische Identität.

- *giocoso*: vierter Satz, T. 1–5 (siehe Beispiel 1)

Der Beginn des Finalsatzes (*Allegro con moto*) impliziert eine Wendung, die nicht nur in Bezug auf den erwähnten charakterlichen Kontrast (*forte, staccato* – *fortissimo*-Akzent – *piano*, „höfischer“ Charakter, *grazioso*), sondern auch in harmonischer Hinsicht von Interesse ist: Innerhalb der Grundtonart e-moll werden C-dur (VI. Stufe) und Fis-dur (die Dominante von h-moll/H-dur oder Wechseldominante von C-dur) miteinander konfrontiert (dabei wird der Fis-dur-Akkord über den übermäßigen Quintsextakkord erreicht). Dem Tritonusverhältnis C–Fis (siehe Beispiel 1) kommt daher zu Beginn des Finales eine wichtige Funktion zu [Weitere zentrale Elemente sind das *unisono* C–Cis (großer Septim-

<sup>14</sup> Brief Regers an Karl Straube vom 31. 5. 1906, zitiert nach *Straube-Briefe*, S. 113.

<sup>15</sup> In den Durchführungen beider Sonatenrondo-Schlussätze (op. 95, vierter Satz und op. 102, vierter Satz) ist jeweils ein Fugato enthalten. Darüber hinaus ließe sich auf die Analogien der Satzanfänge hinweisen (ein schwungvoller Beginn führt in nachdenkliche *unisoni*, die sogleich wieder zu „höfisch-tänzerischen“ Wendungen zurückkehren).

Beispiel 2: Reger, *Klaviertrio e-moll* op. 102, Tritonusbeziehungen

Vierter Satz, Allegro con moto, T. 13–17

ff

*sf* *p* *ff*

*sf* *p* *pp* *ff*

Tritonusverhältnis C → Fis

Dominante von e-moll C → F → B

Erster Satz, Allegro moderato, ma con passione, T. 1–4

*pp espr., sostenuto* *poco*

*pp* *poco*

Tritonusverhältnis: C → a → Fis

harmonisches Gerüst T. 5–8 C → F → B

Erster Satz, T. 234–237

(Ende der Durchführung), Klavierpart

*ffz* *fff*

übermäßiger Quintsextakkord auf Fis Basston F Quartsextakkord B As B

sprung abwärts) und eine punktierte Wechselnotenbewegung über einem Sekundakkord].

- *giocoso*: vierter Satz, T. 13ff. (siehe Beispiel 2)

Diese Tritonusbeziehung C–Fis erweist sich für den weiteren Verlauf des Finales letztlich als konstitutiv. In den Takten 13ff. treten Motive auf, die das zu Beginn eröffnete Span-

nungsverhältnis *C–Fis* fortsetzen: Auf ein *unisono G–C* folgt die entsprechende Phrase in der Tritonusdistanz (ein Dreiklang auf *Cis* mündet in den Ton *Fis*). Diese komplexe Kombination wird in plötzlichem Wechsel durch eine einfache Quintschrittsequenz *C–F–B* ergänzt (auch dies ist ein köstlicher Witz Regers, oder, wenn man so will: ein typischer „Freud’scher Verdichtungswitz“).

- *espressivo*: erster Satz, T. 1–8 (siehe Beispiel 2)

Interessanterweise ist diese Harmonik – das Tritonusverhältnis und die Quintschrittsequenz *C–F–B* – in den ersten Takten des Kopfsatzes *Allegro moderato, ma con passione* vorgeprägt: Der große Unterschied besteht im *espressivo*-Charakter, der ein hörendes Nachvollziehen der Analogien (abgesehen von der großen zeitlichen Distanz) erschwert. Das Tritonusverhältnis *C–Fis* (*Fis* als Wechseldominante von *C*) ist im Klavierpart deutlich zu erkennen, während die Grundtonart e-moll allenfalls mit dem Assoziatonston *E* in der Violine und im Violoncello in Verbindung gebracht werden könnte. Darüber hinaus ist die Harmonik der Takte 1–8 des ersten Satzes mit der Harmonik der Takte 13–17 des vierten Satzes deckungsgleich: Im „Vordersatz“ mündet ein C-dur-Akkord in die Wechseldominante Fis-dur. Im „Nachsatz“ führt zunächst die Septime *B* (T. 5–6) nach F-dur („neapolitanische“ Tonart in Bezug auf e-moll), ehe in Takt 8 ein alterierter Septakkord (Liegeton *E* in den Streichern) auf *B* erreicht wird (vgl. vierter Satz, T. 13–17!).

- *agitato*: erster Satz, T. 234–237 (siehe Beispiel 2)

Mit diesen harmonischen Elementen auf *C–Fis*, *F* und *B* kann ein weiterer wichtiger Moment assoziiert werden: In den Takten 230ff. wird der dynamische Höhepunkt des Kopfsatzes erreicht. Alles deutet auf eine entscheidende Wendung des Geschehens hin (das Kopfmotiv, das stets in sich ruhend zum Ausgangspunkt zurückkehrte, wendet sich nun nach oben). In den Takten 234–236 folgt die Schlüsselstelle: Ein alterierter Septakkord *Ges–B–C–E* wird als übermäßiger Quintsextakkord aufgefasst und emphatisch zum Basston *F* sowie zu einem B-dur-Quartsextakkord geführt – ein scheinbarer Moment des Durchbruchs, der jedoch durch einen wuchtigen As-dur-Akkord in tiefer Lage konterkariert wird. Und es ist wohl kein Zufall, dass ein As-dur-Dreiklang auch die *religioso*-Sphäre des dritten Satzes eröffnet (außerdem werden T. 236–239 des ersten Satzes im dritten Satz, T. 93–96 zitiert).

- *agitato*: erster Satz, T. 9–12 (siehe Beispiel 3)

Auf das *espressivo*-Hauptthema des Kopfsatzes folgen Akkordverbindungen über *B–E* und *C–Fis*, ehe die Entwicklung auf dem Fis-dur-Akkord abrupt abbricht.

- *espressivo*: erster Satz, T. 13ff. und vierter Satz, T. 26–28

Die Folgephrase des Hauptthemas im ersten Satz, Takte 13ff. impliziert in Takt 14 eine Tritonuswendung (*Es–A*), die auch der expressiven Folgephrase im vierten Satz, Takte 26–28 zu Grunde liegt.

- *giocoso*: zweiter Satz, Außenteile

Auch der zweite Satz (*Allegretto*) kann mit diesen Momenten in Verbindung gebracht werden. Die den *giocoso*-Beginn konstituierende *unisono*-Wendung *C–Ges* (*pizzicato*) und die im zweiten Satz, Takte 3–4 folgenden Akkorde umschreiben ein Spannungsfeld



zwischen der Grundtonart c-moll und wechseldominantischen Akkorden auf *Fis* (der verkürzte Dominantseptnonakkord *Ges-A-C-Es* führt leittönig zum verkürzten Dominantseptnonakkord *H-D-F-As*, der ebenfalls leittönig nach c-moll tendiert). Und auch im weiteren Verlauf des Satzes (z. B. T. 63–65, *C-Fis*) folgen immer wieder Akkordverbindungen im Tritonusverhältnis.

- *giocoso* und *agitato*: vierter Satz, T. 164ff. (siehe Beispiel 4), 190ff. und 303ff.

Der vierte Satz ist über weite Strecken durch Tritonusbeziehungen geprägt (z. B. T. 83–86). Diese Assoziationen werden gegen Ende der Durchführung verdeutlicht, zunächst innerhalb des Fugatos (in Ansätzen T. 138, dann z. B. T. 149–150), in den Takten 164ff. (hier werden einander Sextakkorde im Tritonusverhältnis *C-Fis* gegenübergestellt; T. 164ff. sind darüber hinaus von Bedeutung – siehe Punkt b), danach in den Takten 190ff. (ähnlicher Fall) und schließlich in der Coda (in T. 303ff. wird das Hauptthema des Satzes von e-moll nach b-moll geführt).

- *espressivo*: vierter Satz, T. 210–214

Im vierten Satz, Takte 210–214 ist kurz vor der Reprise (T. 224) eine harmonische Wendung zu beobachten, die auf das erwähnte Verhältnis zwischen *Fis* (T. 211) und *F* (T. 214) anspielt.

a2) Beziehungen über den Neapolitaner (enge Verwandtschaft mit den Tritonusbeziehungen)

- *espressivo/agitato/giocoso*: erster Satz, T. 23–26 und vierter Satz, T. 164–168 (siehe Beispiel 4)

In den Takten 23–26 des ersten Satzes wird die „neapolitanische“ Wendung *E-F-Dis-E* (Kopfmotiv des ersten Satzes, T. 1) auf die Ebene der Harmonik übertragen. Resultat sind die „neapolitanischen“ Kadenzfloskeln B-dur–As-dur–A-dur und Des-dur–H-dur–c-moll. Dadurch wird erst der Zusammenhang zwischen Kopfmotiv und Tritonusbeziehung einsichtig: Die harmonische Kadenzfolge *B-E-A* (erster Satz, T. 23–24) (oder *Des-G-c*, erster Satz, T. 25–26) impliziert sowohl die Tritonusbeziehung als auch die Beziehung über den „neapolitanischen Sextakkord“. Da die Tritonusrelation im ersten Satz, Takte 23–26 jedoch durch Akkordrelationen im Halbtonverhältnis substituiert wird, kann der Sachverhalt besser an Hand der Takte 164–168 im vierten Satz einsichtig gemacht werden: Dort wird eine melodische Variante der Takte 23–26 aus dem ersten Satz mit Akkorden im Tritonusverhältnis harmonisiert. Interessant ist auch der charakterliche Vergleich der Takte 23–26 des ersten Satzes (*espressivo*) und 164–168 des vierten Satzes (*appassionato* mit *staccato*-Artikulation). Und auch im ersten Satz, Takte 1–8 kann das Tritonusverhältnis *C-Fis* als „neapolitanische Kadenz“ aufgefasst werden: Über *C* und *Fis* kann theoretisch H-dur, die Dominante von e-moll erreicht werden.

Beispiel 3: Reger, *Klaviertrio e-moll* op. 102, Terzbeziehungen b1

## Erster Satz, T. 9–12

*a tempo (animato)*

Violine

Violoncello

Klavier

*ff agitato*

*ff*

*ff*

Terzbeziehungen  
F → A → d

Tritonusbeziehungen  
B → E c → Fis

## Zweiter Satz, T. 37–40, Terzbeziehungen

*mp*

C → Es → Ges → A

## Vierter Satz, T. 182–184, Terzbeziehungen

*sempre fff*

*sempre fff*

Ges → B → d → f → as → e → G → B → d → f → Des

Exkurs: Die Eigenschaften der Harmonik in Regers op. 102 legen einen Vergleich mit Beethovens *Streichquartett* op. 59/2 (gleiche Tonart e-moll) nahe.

Reger: Dem „Neapolitaner“ kommt bereits zu Beginn des ersten Satzes eine wichtige Funktion zu: Dort mündet der Nachsatz des ersten Viertakters in die neapolitanische Tonart F-dur und in B-dur. Die Dominante von F-dur, C-dur, substituiert zu Beginn die Grundtonart e-moll und bildet eine „neapolitanische Achse“.<sup>16</sup> Im ersten Satz, Takte 23–26 wird diese Ebene verdeutlicht. Und auch der Beginn des Finales setzt in C-dur, der Dominante des „Neapolitaners“, ein.

Beethoven: Die Eröffnungssphrase des Kopfsatzes des *Streichquartetts* e-moll op. 59/2 wird in der „neapolitanischen Tonart“ F-dur sequenziert, und diese Halbtonrelation ist auch im weiteren Verlauf von größter Bedeutung. Das Finale des *Streichquartetts* op. 59/2 rief im Kontext mit dem Phänomen der „wandernden Harmonie“<sup>17</sup> die Aufmerksamkeit Arnold Schönbergs hervor: Es „beginnt in einer Art C-Dur, das aber fortwährend nach e-Moll hinübergreift“.<sup>18</sup> Im Rahmen einer solchen „schwebenden Tonalität“ besitzen gewöhnlich zwei Tonarten gemeinsame Akkorde, die eine Balance zwischen den Tonarten herstellen.<sup>19</sup> Ein Vergleich mit dem vierten Satz des *Klaviertrios* op. 102 liegt somit auf der Hand: Auch hier erweist sich eine Analyse im Rekurs auf eine Tonart als streckenweise unmöglich.

#### b) Terzbeziehungen

b1) Neben dem Tritonusverhältnis sind in Regers op. 102 weite Strecken des harmonischen Verlaufes durch das Terzverhältnis von Akkorden bestimmt, das auf Grund einer konsequent chromatischen Stimmführung entsteht.

- *espressivo*: erster Satz, T. 1–8 (siehe Beispiel 2)

Innerhalb des *espressivo*-Hauptthemas des ersten Satzes erfolgt die Verbindung C–Fis nicht auf direktem Weg, sondern über Vermittlung des Sextakkordes C–E–A, der das Tritonusverhältnis C–Fis in zwei äquidistante Hälften teilt: C-dur – a-moll – Fis-dur. Diese Terzverwandtschaft sorgt neben der erwähnten Tritonusbeziehung für eine Assoziation der Takte 1–8 mit zahlreichen markanten Punkten des Werkverlaufes.

- *agitato*: erster Satz, T. 9–10 (siehe Beispiel 3)

<sup>16</sup> In Bezug auf diese „neapolitanische Achse“ der Tritonusbeziehung von Akkorden (z. B. die Relation F–H–E), die in den Dreißiger Jahren sowohl im Jazz (Kadenz über die Tritonussubstitution) als auch in Werken der Neuen Musik (siehe Alban Berg, *Violinkonzert*, I. Satz, T. 20–21: Hier wird die Kadenz über die Tritonussubstitution in die strukturellen Vorgänge verflochten) von Bedeutung ist, offenbart sich die Modernität Regers.

<sup>17</sup> Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, a. a. O., S. 161: „Wandernde Harmonie braucht keine ungewöhnlichen Akkorde zu enthalten. Selbst einfache Dreiklänge und Dominantseptakkorde können unterlassen, eine Tonart auszudrücken.“

<sup>18</sup> A. Schönberg, *Harmonielehre*, 4. Aufl. Wien u. a. 1949, S. 459.

<sup>19</sup> Ebdt.: „Wenn die Tonart schweben soll, wird sie irgendwo befestigt sein müssen. Aber nicht so fest, daß sie sich nicht locker bewegen könnte. Dazu geeignet sind zwei Tonarten, die einige Akkorde gemeinsam haben.“

Zum einen mit der auf die Takte 1–8 folgenden *agitato*-Phrase (Klavierpart: F-dur-Sextakkord – A-dur-Sekundakkord).

- *giocoso*: zweiter Satz, T. 37–40 (siehe Beispiel 3) etc.

Zum anderen mit der skurrilen Atmosphäre des zweiten Satzes (z. B. dort T. 37–40 – die äquidistante Harmonik dieser Takte konstituiert sich aus einer Folge von Quartsextakkorden auf C, Es, Ges und A, vgl. dazu auch eine harmonische Skizze Liszts, Beispiel 6!)

- *agitato*: vierter Satz, T. 182–184 (siehe Beispiel 3)

Und schließlich mit dem Höhepunkt der Durchführung des Finales. Hier offenbart sich eine der zentralen Eigenschaften von Regers Durchführungsprozessen: die Enthüllung verborgener Beziehungen. Nach dem umfangreichen Fugato (T. 119–142) setzen Akkordverbindungen im Terzverhältnis (siehe T. 145–148, h-moll – G-dur – e-moll) vermehrt ein. Am dynamischen Höhepunkt der Durchführung (T. 182–184) sind sie schließlich omnipräsent.

- *espressivo*: erster Satz, T. 13–22

Die Folgephrasen des Hauptthemas im ersten Satz (T. 14, Klavierpart und Violoncellostimme: G-dur-Sextakkord – Es-dur-Quartsextakkord; T. 17, dis-moll-Quartsextakkord – H-dur, e-moll-Quartsextakkord – C-dur etc.) sind ebenfalls durch Terzbeziehungen geprägt.

- *misterioso*: zweiter Satz, T. 15ff.

Die geheimnisvolle *pianissimo*-Phrase der Takte 15ff. im zweiten Satz eröffnet mit leeren Quinten *Fis-Cis*, die in der Abfolge *Fis-A-Fis-D-B-D-Fis-A-C* parallelverschoben werden (die Terzen werden in den Streichern ergänzt). Resultat ist die Akkordverbindung *fis-moll – a-moll – fis-moll – D-dur/ d-moll – b-moll/B-dur – d-moll – fis-moll – a-moll – c-moll* (man beachte die letzten drei Stationen *fis-a-c*: das Akkordgerüst des Beginns des ersten Satzes wird umgekehrt).

- *giocoso*: vierter Satz, T. 68ff.

Mit den Takten 15ff. im zweiten Satz kann wiederum die Passage der Takte 68ff. im vierten Satz assoziiert werden, die in ihrem täppischen *staccato*-Gestus an den Charakter des zweiten Satzes erinnert. Akkorde auf *Cis* und *A* werden verbunden, wobei das *A* lediglich als Vorhalt zur Quint des *cis-moll*-Akkordes fungiert. Eine ähnliche Funktion kommt dem *Fisis* (vierter Satz, T. 68) zu.

- *giocoso/agitato*: vierter Satz, T. 303ff.

Zu Beginn der Coda des Finales mündet die Gegenüberstellung des Hauptthemas auf *E* und *B* (Tritonusverhältnis) in eine auf Terzbeziehungen basierende Akkordkette *b-D-g-H* (T. 309) und schließlich erneut in die Konfrontation *C-Fis* (T. 310–311).

b2) Neben Terzbeziehungen von Akkorden leisten in Regers op. 102 auch Terzbeziehungen von größeren Einheiten einen konstitutiven Beitrag zur harmonischen Einheit des Werkes.

- *espressivo/agitato/giocoso*: erster Satz, T. 23–26 und vierter Satz, T. 164–168 (siehe Beispiel 4)

In den Takten 23–26 des ersten Satzes sind wesentliche Momente des satzübergreifenden Kontexts gebündelt. Zum einen wird der Zweitakter der Takte 23–24 in den Takten 25–26 eine kleine Terz nach oben versetzt – eine im *giocoso*-Charakter der Takte 164–168 des vierten Satzes wieder aufgegriffene Idee der Sequenzierung. Dort wird die große Steigerung anvisiert, die zum Höhepunkt der Takte 182–184 im vierten Satz führt. Zum anderen lassen sich (neben dieser Sequenz eines Zweitakters in Terzrelation) aus den Takten 23–26 des ersten Satzes wichtige Schlüsse ziehen: Zum einen hinsichtlich der harmonischen Beziehungen über den Neapolitaner (vgl. a2). Und zum anderen in Bezug auf Varianten der punktierten Wechselnotenmotivik aus den Takten 23–26 des ersten Satzes, die im Finale an Bedeutung gewinnen:

- *giocoso*: vierter Satz, T. 5–9 (siehe Beispiel 1)

Die „höfisch-galante“ Phrase in den Takten 5–9 erweist sich einerseits auf Grund der Melodik und der Rhythmik (punktierte Wechselnoten), andererseits auf Grund ihrer sequenzierenden Anlage als Variante der Takte 23–26 des ersten Satzes. In Bezug auf die Harmonik sind die Takte 5–9 im Unterschied zu den Takten 23–26 des ersten Satzes jedoch durch einen Orgelpunkt gekennzeichnet, der sich in Takt 5 auf dem C, der Sept des D-dur-Sekundakkordes, zu festigen beginnt.

- *espressivo ed animato*: vierter Satz, T. 29–38

In den Takten 29–38 wird die sequenzierende Anlage der Takte 5–9 mit dem Rhythmus der Takte 1–2 desselben Satzes verbunden (vgl. auch T. 45–48; auf T. 3–4 weist auch der Septimsprung im Bass hin, der im Finale ebenfalls von Bedeutung ist). Zusätzlich fallen in Bezug auf die Melodik die „pentatonischen“ Anklänge auf (vgl. auch Punkt c): Aus der chromatischen Phrase der Takte 23–26 im ersten Satz ist nun eine diatonische geworden.

- *agitato*: vierter Satz, T. 172–178

Gegen Ende der Durchführung (T. 172–178) erfolgt eine melodische Angleichung an Takt 5 desselben Satzes, während der gleichmäßige Rhythmus aus Takt 29 beibehalten wird. Auch die Harmonik kann mit Takt 5 assoziiert werden (Sekundakkord über Orgelpunkt). Bemerkenswert ist ferner, dass das Prinzip der Terzsequenzierung in den Takten 23–26 des ersten Satzes auch an dieser Stelle noch Gültigkeit besitzt (vgl. T. 185, Sekundakkord über dem Basston B).

- *tranquillo*: vierter Satz, T. 317–320 (siehe Beispiel 4)

Als letzte Station innerhalb dieses Prozesses erweist sich die *tranquillo*-Episode in den Takten 317–320. Während die gleichmäßige Rhythmik und die Wechselnotenmotivik sowie die Harmonik (Sekundakkord C-D-Fis-A) auch hier erhalten bleiben, folgt diesmal eine „korrekte“ Auflösung des Sekundakkordes, der unmittelbar in die „Schlussstretta“ (T. 326) und in das wiederhergestellte Kopfmotiv überzuleiten vermag.

Beispiel 4: Reger, *Klaviertrio e-moll* op. 102, Terzbeziehungen b2

## Erster Satz, T. 23–26

Akkordbeziehungen über den „Neapolitaner“

Sequenz, eine kleine Terz höher

Violine

Violoncello

Klavier

*p* *espress.*

*p* *cresc.*

*B* → *As* → *B* → *A* → *Des* → *H* → *Des* → *c*

## Vierter Satz, T. 164–168

Sequenz, eine kleine Terz höher

*a tempo*

*f appassionato*

*C* → *Fis* → *C* → *Es* → *A*

*f* *sempre crescendo*

## Vierter Satz, T. 317–320

Sequenz

*tranquillo*

*pp* *espr.*

Sekundakkord D-dur → Sextakkord G-dur

b3) Neben Terzbeziehungen von Akkorden und größeren Einheiten ist in Regers op. 102 das Prinzip der Terzverwandtschaft auch auf großformaler Ebene wirksam: Die Tonarten der Sätze stehen im Großterzverhältnis e-moll – c-moll – As-dur – e-moll.

## c) Sekundbeziehungen (Meidung der Leittönigkeit, Kirchentonarten)

In Regers *Klaviertrio e-moll* op. 102 sind auch Sekundbeziehungen, die in die erwähnten Verflechtungsprozesse integriert werden, von Interesse. Insbesondere Ganztonbeziehungen von Akkorden und kirchentonale Wendungen sorgen dabei für eine Assoziation von charakterlich entlegenen Werkbereichen.

- *religioso*: dritter Satz, T. 1–2 (siehe Beispiel 5).

In Takt 1 des dritten Satzes wird der Beginn durch Meidung der Leittönigkeit sogleich in seiner dur-moll-tonalen Orientierung hinterfragt: Auf den ersten As-dur-Akkord folgt in Takt 1 ein Ges-dur-Akkord (die erniedrigte VII. Stufe). Diese Akkordverbindung wird in Takt 3 sequenziert (*Es–Des*), ehe sich der harmonische Verlauf zur plagalen IV. Stufe (*Des*) und in Takt 5 zur Mollvariante der erniedrigten VII. Stufe (*ges-moll*) wendet.

- *agitato*: erster Satz, T. 236ff. (siehe Beispiel 2, die Verwandtschaft zu T. 23–26 in demselben Satz wurde bereits erläutert)

Ähnliche Kennzeichen weist auch der Höhepunkt der Durchführung des Kopfsatzes auf, der Dreiklänge auf *As* und *B* im Ganztonverhältnis aufeinander folgen lässt (vgl. das Zitat dieser Takte im dritten Satz, T. 93–96!). Auch diese Passage mündet in Mollvarianten (*b-moll* und *as-moll*).

- *giocoso*: vierter Satz, T. 1–5 (siehe Beispiel 1)

Einen weiteren Vergleichspunkt stellt der Beginn des Finales dar: Auch in den Takten 1–2 wird der Leitton durch die „phrygische“ Wendung e-moll–d-moll umgangen. Weitere Beziehungen können zu Punkt b (Terzverhältnisse) hergestellt werden, da die Takte 1–2 sowohl im dritten als auch im vierten Satz den Terzrahmen durch Sekundschritte füllen.

- *espressivo*: erster Satz, T. 82–85 (siehe Beispiel 5)

Auch das Seitenthema des Kopfsatzes (in D-dur – man beachte die Relation zwischen D-dur und der Grundtonart e-moll) wendet sich sogleich unter Vermeidung der Leittönigkeit quasi-dorisch (T. 82) zu einem Dur-Dreiklang auf *C* (in T. 84 ist eine ähnliche Progression integriert). Die Takte 1–4 im dritten und 82–85 im ersten Satz lassen sich auch auf Grund der „pentatonischen“ Anlage der Melodik gut vergleichen. Terzbeziehungen sind zwischen dem Beginn des Seitenthemas (T. 82–86, D-dur) und seiner Sequenz in den Takten 87–92 (H-dur) inkludiert.

- *espressivo*: vierter Satz, T. 87–92 (siehe Beispiel 5)

Weitere Vergleichsmöglichkeiten bieten sich an markanten Stellen des Finales: z. B. in den Takten 87–92. Hier mündet der Expositionsschluss in eine *espressivo*-Phrase, die eine quasi-phrygische Harmonik (Dreiklänge auf *C*, *h*, *a*, *G* und *A*) in den Verlauf integriert. Im zweiten Dreitakter (T. 90–92) beinhaltet die gleiche Phrase einen übermäßigen Quintsextakkord *C-E-G-Ais*, der vorübergehend die „neapolitanische“ Tonart F-dur anvisiert, um aber schließlich doch nach e-moll zurückzufinden.

d) Zahlreiche weitere Aspekte der satzübergreifenden Verflechtungen könnten näher erläutert werden (z. B. die *unisono*-Läufe, die in allen Sätzen auftreten und häufig die Intervalle kleine Sekund und kleine Terz beinhalten).

Beispiel 5: Reger, *Klaviertrio e-moll* op. 102, Sekundbeziehungen

## Dritter Satz, T. 1–4

**Largo**

Klavier

*pp* *poco* *pp* *meno pp* *pp*

Erster Satz, T. 82–85  
(Seitenthema)

*molto espress.*

*ff*

*mp* *mp* *ff*

*a tempo*

*mp* *ff espress.*

Vierter Satz, T. 87–92  
(Ende der Exposition)

*rit.* *sul D*

*p* *pp* *espress.*

*espress.* *rit.*

*p* *p* *p*

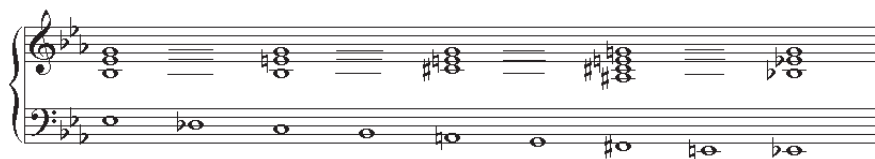
## Anhang zum Analysekapitel

Die Punkte a (Tritonusbeziehungen) und b (Terzbeziehungen) implizieren äquidistante Intervalldispositionen, die im 19. Jahrhundert im Kontext mit Strategien zu einer Weitung des dur-moll-tonalen Gefüges von großer Bedeutung waren. Ein Beispiel: Die Tak-



te 37–40 aus dem zweiten Satz von Regers *Klaviertrio e-moll* op. 102 (siehe Beispiel 3) lassen sich mit der folgenden harmonischen Skizze zu Franz Liszts *Berg-Sinfonie* (*Ce qu'on entend sur la montagne*, 1848)<sup>20</sup> vergleichen: Innerhalb der absteigenden Bassbewegung ist auf den harmonischen Schwerpunkten das Gerüst des verminderten Septakkordes erkennbar. Die restlichen Töne komplettieren ein auf Ganzton-Halbton-Schritten basierendes äquidistantes Prinzip: die oktatonische Skala.

Beispiel 6: Liszt, Harmonische Skizze zur *Berg-Sinfonie*



Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren es unter anderem diese Errungenschaften Liszts, die – z. B. in Bartóks „Achsensystem“ – zum Ausgangspunkt vielfältiger Weitungen des harmonischen Horizonts wurden.

III. Nachwort: Ein Humor, der „selbst von den Besten oft nicht erkannt wird“: Regers Humor – eine Strategie zur Lösung des Finalproblems?

Angesichts der unter Punkt 2 erläuterten analytischen Gesichtspunkte könnte man resümieren: Das *Klaviertrio e-moll* op. 102 impliziert bewusst intendierte Affronts – z. B. im Kontrast zwischen der skurrilen Atmosphäre der Außenteile und der schwelgerisch-innigen Anmut des kanonischen Mittelteils im zweiten Satz (*Andante con moto*), oder im Übergang von der *religioso*-Stimmung des *Largo* zum hinterlistigen Humor des *Allegro con moto* –, die jedoch auf Grund eines äußerst differenzierten „In-Beziehung-Setzens“ (vor allem auf Grund von harmonischen Aspekten) im Verlauf des Satzes eine latente Geschlossenheit aufweisen.

Im Kontext mit diesen verrästelten Andeutungen (die in Regers späten Werken immer mehr an „Undurchschaubarkeit“ gewinnen) ist insbesondere der Schlusssatz von Interesse, dessen charakterliche Vielfalt für eine differenzierte Zusammenschau der disparaten Werkbereiche sorgt. Reger geht es (im Bewusstsein, dass ein Überbieten der emotionalen Ausbrüche des ersten oder dritten Satzes nicht möglich sein würde) nicht um einen gewaltsamen Durchbruch ins Positive, aber auch nicht um einen naiv-unbeschwerten Ausklang (ein Beiseite-Schieben des Vergangenen).

In diesem Kontext seien einige Bemerkungen zum Finalproblem in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ergänzt:

<sup>20</sup> Siehe Z. Gárdonyi, *Akustische Tonalität und Distanzharmonik im Tonsatzunterricht*, in *Harmonik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von C. Ganter, Wien 1993, S. 55.

## Exkurs: Finalproblem

„Die letzten Sätze sind die Klippe, ich werde mich hüten, ich schreibe nur einsätzig Symphonien“.<sup>21</sup>

Dieser von Cosima Wagner überlieferte Ausspruch Wagners deutet auf ein zentrales Problem des 19. Jahrhunderts, das Finalproblem, hin. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde dem Finalsatz ein immer größeres Gewicht zuteil: eine Entwicklung, die spätestens mit der *Fünften Sinfonie* Beethovens an Nachhaltigkeit gewann. An Hand des Finales zeigte sich, ob der Komponist imstande war, den charakterlichen Prozess in einem „Durchbruch“ zum Positiven zu wenden oder die Sphäre des Erhabenen tragisch zu überhöhen. Unerwünscht war hingegen ein Abbrechen des charakterlichen, oft auch motivisch-thematischen Prozesses.

Die Problematik des unvermittelten Kontrasts zwischen der *religioso*-Sphäre des *Adagio* und dem Kehr-aus des Finales offenbart sich bereits bei Beethoven – etwa im *Thème russe*-Finale des *Streichquartetts* F-dur op. 59/1. In seinem Buch *The Beethoven Quartets* geht Joseph Kerman auf das Verhältnis zwischen *Adagio* und Finale ein. Auf Grund der Unmöglichkeit des Unterfangens, die Erhabenheit und immense Spannweite der ersten drei Sätze im Finale aufrechtzuerhalten, habe Beethoven das tränenreiche *Adagio* im spielerischen Rekurs auf das *Thème russe* mit einem intellektuellen Spuren-Verwischen („intellectual foil“<sup>22</sup>) beantwortet.

Angesichts dieses problematischen Verhältnisses zwischen der Sphäre des Erhabenen und der Wendung „ins Positive“ liegt auf der Hand, dass eine Strategie zur Lösung des Finalproblems im Humor und der charakterlichen Doppelbödigkeit erkannt wurde, die z. B. Wolf als Ausweg aus der Romantik diente (von Hugo Wolfs *Italienischer Serenade* war Reger bekanntlich sehr angetan). Besonders anschaulich lässt sich eine kontrover-sielle Diskussion über „Humor und Finalproblem“ auch an Hand der Sinfonien Mahlers dokumentieren.<sup>23</sup>

Bereits im Zusammenhang mit dem Lied-Finale der *Vierten Sinfonie* (die Finalkonvention wird hier zur Gänze aufgelöst) sprach Mahler von einer „Humoreske“.<sup>24</sup> Und ähnliche Auslegungsprobleme stellen sich auch an Hand des geschäftigen Optimismus des Finales der *5. Sinfonie* und des Historismus des Finales der *7. Sinfonie*, der als „gespielte Fröhlichkeit“ interpretiert wurde. Wie lassen sich derartige Brüche deuten? Drei Lösungsvarianten sind denkbar, die Sponheuer näher ausführt:

<sup>21</sup> Ausspruch Richard Wagners, festgehalten im Tagebuch Cosima Wagners vom 17. 11. 1881, zitiert in Bayreuther Blätter 61. Jg. (1938), S. 6.

<sup>22</sup> J. Kerman, *The Beethoven Quartets*, Oxford 1966, S. 114.

<sup>23</sup> Vgl. die ausführliche Darstellung Bernd Sponheuers: B. Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978.

<sup>24</sup> Ebdt., S. 189 spricht im Kontext mit dem letzten Satz aus Mahlers *Vierter Sinfonie* von einer Idylle „auf dem Boden von Blut und Gewalt“.

- a) ein orthodoxer Ansatz, der den restaurativen Topos in Mahlers Rondo-Finali als ungebrochen positiv auffasst (insbesondere in der älteren, „apologetischen“ Literatur);
- b) ein kritischer Ansatz, der die Finali als objektiv misslungen ansieht (etwa bei Adorno);
- c) ein „metakritischer“ Ansatz, der das Misslingen ungebrochener Positivität als „eigentliche Intention des Satzes“<sup>25</sup> im Rahmen einer Persiflage oder ehrlichen Bestandsaufnahme einer disparaten Umwelt interpretiert.

Auch Gustav Mahler sah demnach einen Ausweg in Bezug auf die Problematik der Funktion seiner Finalsätze in einem differenzierten Humor: Das Finale seiner *Vierten* bezeichnete er als *Humoreske*, um sich jedoch einzugestehen, dass es sich um einen Humor handle, „der selbst von den Besten oft nicht erkannt“<sup>26</sup> werde.

Vor diesem Hintergrund wird nun die Problematik der Disparatheit der Satzcharaktere und des Finalproblems im Zusammenhang mit der Funktion des Humors auch in Bezug auf die Musik Regers einsichtig. Übernimmt das Finale – nach Cadenbach – tatsächlich die Aufgabe eines „erleichterten Beschl[usses] – sozusagen nach getaner Arbeit“<sup>27</sup>? Oder steht hinter der Disparatheit der Satzcharaktere vielmehr eine Strategie? Existieren, im Sinne meiner eingangs erwähnten Betrachtungen, musikalisch-narrative Handlungsstränge, die (analog zur Entwicklung der Charaktere in der Musikdramaturgie Wagners) für Verstehensmuster sorgen?

In der Reger-Rezeption lassen sich beide Interpretationen – kritische und metakritische Deutungen – von Beginn an feststellen. So spricht etwa Max Hehemann in seiner „Studie über moderne Musik“ (1911) vom „verbissenen Spass“ im Finale von Regers *Klavierkonzert f-moll* op. 114: „Reger bricht nämlich den Faden ab [...], setzt sich über das Vorgegangene hinweg, ohne es doch auslöschen oder vergessen zu können. [...] Er sucht heiter zu sein und vermag nur lustig zu werden.“<sup>28</sup> Im Gegensatz dazu steht die folgende Aussage des Geigers Alexander Schmuller in Bezug auf das Verhältnis von Scherzi und langsamen Sätzen, die unter dem Aspekt des Metakritischen gefasst werden kann. „Bei Reger sind die Adagios eine hoffnungslose pessimistische Eingebung, die Scherzos sind der „Witz“ des Pessimisten“.<sup>29</sup>

Es ist wohl kein Zufall, dass dem Humor – wenn auch einem schwer verständlichen, auch den Besten oft nicht zugänglichen Humor – im Kontext mit metakritischen Deutungen häufig eine wichtige Funktion zugestanden wurde. Interpretiert man das Kontrastdenken Regers als strategisches Vorgehen, so muss der Humor als Verfahren des Hinterfragens dieser Kontraste angesehen werden. Und in diesem Kontext übernehmen die

<sup>25</sup> Ebdt., S. 353.

<sup>26</sup> Zitiert nach ebdt., S. 191.

<sup>27</sup> Cadenbach, *Max Reger und seine Zeit*, a. a. O., S. 226.

<sup>28</sup> M. Hehemann, *Max Reger. Eine Studie über moderne Musik*, München 1911, S. 114.

<sup>29</sup> A. Schmuller, *Erinnerungen an Max Reger*, 1923, zitiert nach S. Popp, „*Sein Ernst ist schon bizarr genug*“, S. 108.

Finalsätze Regers wesentliche Funktionen: Das Misslingen einer ungebrochenen Positivität in Regers Finalsätzen, das häufig für Irritationen sorgte, ist – mindestens im Finale des *Klaviertrios e-moll* op. 102 – intendiert und garantiert gerade in seiner charakterlichen Gebrochenheit, dass der Faden zum Vergangenen – im Gegensatz zur Aussage Hehemanns – nie abreißt. Regers Humor kommt in diesem Zusammenhang die Aufgabe zu, das narrative Gefüge in seiner Gesamtheit zu hinterfragen: zunächst im Affront (Kontrast), letztlich aber – dies nachzuweisen, ist Aufgabe der Analyse – im Rahmen einer subtilen Verflechtung des scheinbar Disparaten.