



HAL
open science

”[...] so manche Wendung [...], die auf unserem tonalen Erfindungsfeld nicht wächst”? Transformation der
”alten Tonalität” bei Max Reger

Christophe Guillotel-Nothmann

► To cite this version:

Christophe Guillotel-Nothmann. ”[...] so manche Wendung [...], die auf unserem tonalen Erfindungsfeld nicht wächst”? Transformation der ”alten Tonalität” bei Max Reger. Ariane Jeßulat; Michael Polth; Volker Helbig. Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben, Königshausen & Neumann, 2020, 978-382606117-2. hal-04031897

HAL Id: hal-04031897

<https://hal.science/hal-04031897>

Submitted on 28 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

„[...] SO MANCHE WENDUNG [...], DIE AUF UNSEREM TONALEN ER-
FINDUNGSFELD NICHT WÄCHST“? TRANSFORMATION DER ‚ALTEN
TONALITÄT‘ BEI MAX REGER

Christophe Guillotel-Nothmann

Centre national de la recherche scientifique, IReMus (UMR 8223)

Einführung

Regers Harmonik nimmt eine ambivalente Stellung in der Geschichte der Musik und so auch in der Geschichte der Tonalität ein, eine Stellung, die nicht zuletzt auf Regers eigene, z.T. widersprüchliche Aussagen zurückzuführen ist. Dem Anspruch nach radikalem Fortschritt¹ eines „unentwegt nach links“² reitenden Komponisten, stehen Äußerungen gegenüber, die auf eine „mehr und mehr reaktionäre Haltung“³ hindeuten, so hinsichtlich Arnold Schönbergs op. 11: „Da kann ich selbst nicht mehr mit; ob so was noch irgend mit dem Namen ‚Musik‘ versehen werden kann, weiß ich nicht: Mein Hirn ist dazu wirklich zu veraltet!“⁴.

Regers Doppelhaltung spiegelt sich bereits früh nach seinem Tod in der Bandbreite der analytisch-theoretischen Exegesen seiner Harmonik und deren Bezug zur Tonalität wieder. Vertritt Hermann Grabner die Auffassung, dass in Regers Werken die Tonalität zwar verschleiert, doch immer gewahrt bleibe⁵, so gelangt Ludwig Riemann zu der Erkenntnis, dass Regers Tonalität der Grundmauern entbehre und eine „vom Sturm zerfetzte Ruine“ sei⁶. Walter Harburger vermeint in Reger sogar den ersten Atonalen zu erkennen⁷.

Diese Ambivalenz, die sowohl auf den Entwicklungsprozess innerhalb von Regers Œuvre als auch auf dessen Verhältnis zu den damaligen musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Entwicklungen zurückgeht, schlägt sich ebenfalls im historiographischen Diskurs nieder. Es gilt die Meinung, dass Reger, als musikalische Inkarnation der Widersprüche, gegen die Grenzen des tonalen Systems renne. „[...] wo er stecken blieb, ja bleiben musste, knüpfte Schönberg an und vollzog die nächsten entscheidenden Schritte“⁸. Somit entsteht der historische Gemeinplatz, demzufolge um 1908 Schönberg mit op. 10 und op. 11 die harmonische Tonalität verlässt, während Reger – wie auch Strauß – der Tonalität weiterhin verhaftet bleibt und gar eine Kehrtwende vollzieht.⁹

Sowohl das Verständnis der Tonalität als auch der intellektuelle Überbau der avantgardistischen ‚Atonalität‘ haben – gepaart mit den Selbstaussagen der Komponisten –

¹ Vgl. Reger 1907, 51.

² Wie Anmerkung 2.

³ Manz 1978, 106.

⁴ Brief Regers an August Stradal, Leipzig 31. Dezember 1910, in: Hase-Koehler 1928, 238.

⁵ Vgl. Grabner 1961, 3, passim 12–33.

⁶ Riemann 1916, 291.

⁷ Vgl. Harburger 1926, 134 und 137.

⁸ Manz 1978, 111.

⁹ Vgl. Haselböck 2000, 179.

den Zugang zu den Werken der Jahrhundertwende entscheidend mitbestimmt und womöglich gehemmt. Das gilt nicht nur für Werke, in welchen sich laut ideologischem Diktat ein Bruch mit dem Alten vollzieht, sondern auch für jene, die gemäß historiographischer Allgemeinauffassung in der Tonalität beheimatet bleiben. Ein erweitertes theoretisches Verständnis der Tonalität und eine induktivere Betrachtung der Werke erlauben jedoch eine differenziertere Erkundung jener Pfade, die die musikalische Sprache um 1900 einschlagen konnte.

Aufgrund ihrer besonderen Stellung in der Musikgeschichte stellen Regers Werke ein ausgesprochen lohnendes Terrain für diese Spurensuche dar. Im Folgenden sollen zunächst Regers Harmonik und deren Bezug zur Tonalität aus dem Blickwinkel des theoretischen Diskurses des 20. und 21. Jahrhunderts skizziert werden (Abschnitt 1). Sodann werden die auf diesem Wege gesammelten Erkenntnisse mit einer empirisch-analytischen Untersuchung von vier Regerschen Orgelwerken verglichen, nämlich der *Fantasie und Fuge* op. 29, der *Fantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46, der *Symphonischen Fantasie und Fuge* op. 57 und der *Fantasie und Fuge* op. 135b (Abschnitt 3). Der dazu herangezogene und im Vorfeld dargelegte analytische Ansatz (Abschnitt 2) – die Theorie der harmonischen Vektoren –, soll es ermöglichen, die Entwicklung von Regers Musik und ihren (sich wandelnden) Bezug zur Tonalität, wenn nicht frei von theoretischen Vorentscheidungen, so doch mit offengelegtem methodologischem Leseraster, zu erfassen.

1. Regers Harmonik und deren Bezug zur Tonalität im theoretischen Diskurs des 20. und 21. Jh.

Das Verhältnis von Regers Harmonik zur Tonalität wird in der analytisch-theoretischen Literatur von verschiedenen Kriterien ausgehend erforscht, die abhängig von der Betrachtungsperspektive als wesentliche und z.T. systembildende Charakteristika gelten. Dabei unterscheiden sich die Ergebnisse nicht nur in Abhängigkeit von den berücksichtigten Kategorien – tonales Bezugszentrum, Funktionalität, Logik, Syntax, Tiefenstruktur – sondern ebenfalls in ihrer Auslegung.

1.1. Tonales Bezugszentrum

Ein entscheidendes Kriterium für die Klärung der Tonalitätsfrage ist von Beginn an das Vorhandensein eines tonalen Bezugszentrums – d.h. die Möglichkeit einer eindeutigen Identifizierung der Tonika – in den Werken Regers. Vertreten Guido Bagier und Kurt Westphal¹⁰ die Auffassung, dass ein solcher Bezugspol nach wie vor eindeutig identifizierbar sei, so geben Ludwig Riemann und in jüngerer Vergangenheit André Manz zu bedenken, dass in einigen der kühnsten Werke Regers ein eigentliches Gravitationszentrum kaum mehr feststellbar sei.¹¹

¹⁰ Vgl. Bagier 1923, 33 und Westphal 1928, Einleitung.

¹¹ Vgl. Riemann 1916, 290, Manz 1978, 107.

1.2. Funktionalität

Ein sich unmittelbar an das vorhergehende Kriterium anschließendes und eng mit Regers Lehre bei Hugo Riemann in Verbindung stehendes Argument, ist jenes der Wahrung der harmonischen Hauptfunktionen. Ludwig Riemann und Hermann Grabner (letzterer als Schüler Regers und Enkelschüler Hugo Riemanns) postulieren, dass Regers Harmonik auf die drei Hauptfunktionen der Tonika, Subdominante und Dominante rückführbar sei. Diese Meinung wird durch Paul Amadeus Pisk, Theodor W. Adorno und Rudolf Huesgen bekräftigt.¹²

Die eigenen Aussagen Hugo Riemanns stehen jedoch im Spannungsverhältnis zu diesen Auffassungen. Riemann kommt nämlich bei der Analyse eines Liedes Regers zu dem Urteil, dass letzteres aufgrund der Enharmonik im Sinne tonaler Funktionsharmonik inkorrekt notiert sei. Ludwig Riemann und Harburger erkennen, dass die Alterations- und Mediantenharmonik das Tonika-Dominant-Subdominant-System infrage stellt und überschreitet.¹³ Gerd Sievers führt diesen Schluss durch Rekurs auf Emanuel Gatschers Konzepte der Linie noch weiter aus:¹⁴ Abwägend zwischen einem Primat der Harmonik und der melodischen Linie kommt er zu dem Schluss, dass die in Regers Werk vorkommenden Sequenzen als tonalitätsauflösendes Moment die tonalitätsbekräftigenden Kadenzfortschreitungen negieren mit dem Resultat, dass die Funktionsharmonik nicht mehr greife und irrelevant werde.¹⁵

1.3. Harmonische Logik

Ein an die Funktionstheorie anknüpfendes Kriterium ist jenes der harmonischen Logik. Richard Würz, Max Hehemann, Karl Hasse, Eugen Segnitz, Hermann Grabner und Fritz Stein vertreten die Auffassung, dass Regers Harmonik mit der harmonischen Logik im Sinne Riemanns vereinbar sei.¹⁶ Martin Möller sieht in der Musiktheorie Riemanns die „Folie für die Analysen“ von Regers Harmonik.¹⁷ Dieser Aspekt wird ebenfalls durch Jane Ann Smith hervorgehoben, wenn sie – vor dem Hintergrund kadenzierender Akkordfolgen und ihres Bezugs zu einem Ruhepol – betont, dass in Regers dichter und hochchromatischer Harmonik die Akkorde in schlüssiger Verbindung zueinanderstehen.¹⁸

Doch auch das Kriterium der Logik und Rationalität wird in der analytisch-theoretischen Literatur angezweifelt, so von Ludwig Riemann, der ein Moment der Irrationalität in die Diskussion zu Regers Harmonik einführt¹⁹ oder durch Hans Mersmann, der den Standpunkt vertritt, Regers Harmonik gehe über die logischen Bindungen der Kadenz hinaus.²⁰ Harald Kaufmann betont seinerseits den Drang Regers, einen logischen Zusammenhang von

¹² Vgl. Pisk 1926, Adorno 1929/1930, 62, Huesgen 1935, 97 ff.

¹³ Vgl. Riemann 1916, 289–290, Harburger 1926, 134 und 137.

¹⁴ Emmanuel Gatscher vertritt die Auffassung, dass das Melos und die melodisch-horizontale Linie die entscheidenden Komponenten in Regers Orgelschaffen sind. Vgl. Gatscher 1925, 58, 110, 181 ff, 260 und passim. Siehe auch Sievers 1967, 142.

¹⁵ Vgl. Sievers 1967, 394–395.

¹⁶ Vgl. Würz 1907, 857–860, Hehemann 1911, 14 und 41, Hasse 1921a, 20, Hasse 1921b, 3–7, Segnitz 1922, 28, Grabner 1961, 3, Stein 1939, 32 und 91.

¹⁷ Möller 1984, 7.

¹⁸ Vgl. Smith 32–36, 98.

¹⁹ Vgl. Riemann 1916, 290 und Sievers 1967, 136.

²⁰ Vgl. Mersmann 1921, 325.

harmonischen Tonalitätskreisen, im Sinne von tonalen Regionen, zu rechtfertigen. Gleichzeitig stellt er jedoch die inhaltliche Relevanz einer „Alleslogik“ bei Reger generell infrage.²¹

1.4. Harmonische Syntax und Prozessualität

Interessanterweise wird das Kriterium der harmonischen Logik gerade dann, wenn es in Zusammenhang mit Akkordfolgen angewandt wird, meistens entweder bestritten oder so erweitert, dass es keine überzeugende Differenzierung zwischen ‚sinnvoller‘ und ‚sinnloser‘ Akkordverknüpfung mehr erlaubt. So bemerkt kein geringerer als Reger selbst: „Die Tonalität, wie sie Fétis vor 50 Jahren festgestellt hat, ist für 1902 zu eng. Ich verfolge den Lisztschen Satz: ‚Auf jeden Akkord kann jeder Akkord folgen‘ eben konsequent.“²²

Die Infragestellung einer harmonischen Syntax, die die Anzahl der möglichen Akkordfolgen planvoll einengt, ist – wohl teils in Anlehnung an Regers Autorität, teils aufgrund unabhängiger theoretischer Beobachtung – auch in der Literatur etabliert. So erkennt Fritz Fridolin Windisch, dass Regers Satz nicht tonal-harmonischen Akkordfolgen unterliege.²³ Für Harburger besteht gerade auf dem Gebiet der Akkordfolgen der Bruch mit der konventionellen Tonalität.²⁴ Hugo Ernst Rahner gibt zu bedenken, dass bei Reger kadenzierende Fortschreitungen aufgehoben seien.²⁵ Vertritt Adorno die Überzeugung, dass Regers „völlig funktionelle“ Harmonik stets auf das Bezugssystem der Tonart(en) übertragbar sei, so betont er gleichzeitig die Polysemie der harmonischen Syntax: „[...] bei Reger bleibt der Bau des Einzelakkordes stets tonal, nur der Zusammenhang der Akkorde ist tonartig mehrdeutig.“²⁶

1.5. Tiefenstruktur und Schichtenlehre

Ein letztes, im Zusammenhang mit Regers musikalischer Sprache und seinem Bezug zur Tonalität aufgegriffenes Kriterium ist jenes der mehrschichtigen Organisation. Heinrich Schenker spricht in einer erbittert-kritischen Analyse der *Variationen und Fuge* op. 81, als „Anti-Meisterwerk“, dem Regerschen Satz jeglichen weitläufigen Stimmführungszusammenhang ab.²⁷ Das Fehlen eines umfassenden ‚Auskomponierungszugs‘ zugunsten einer ausschließlichen Berücksichtigung der allernächsten Beziehungen stellt im Sinne Schenkers somit ebenfalls die tonale Kohärenz auf weiter formaler Ebene in Frage. Anders verhält es sich aus der Sicht der Tonfeldtheorie Albert Simons, die auch dann greift, wenn, wie in der *Symphonischen Fantasie und Fuge*, die „Schlußkadenzen nicht mehr [...] über das [...] harmonische Geschehen zuvor aufklären“²⁸. Gerät Bernhard Haas zu dem Schluss, dass das Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund in dem Werk gestört sei, so bleibt dennoch mit Hilfe dieses analytischen Ansatzes „zumindest die Perspektive geöffnet,

²¹ Vgl. Kaufmann 1967, 30.

²² Kühner 1948, 76.

²³ Vgl. Windisch 1920, 83–86.

²⁴ Vgl. Grabner 1961, 8–10.

²⁵ Vgl. Rahner 1936, 28.

²⁶ Adorno 1929/1939, 61.

²⁷ Vgl. Schenker 1926, 171–192.

²⁸ Polth 2006, 169.

nicht nur nach dem detaillierten Zusammenhang der *Symphonischen Fantasie und Fuge* zu fragen, sondern auch den übergeordneten (großräumigen) Zusammenhang des ganzen Stücks zu untersuchen.²⁹

Diese kurze Sichtung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie zeigt dennoch, dass das Verhältnis von Regers Harmonik zur Tonalität in der Reger-Forschung alles andere als eindeutig ist. Bei der Bewertung der sich herauskristallisierenden Spannungen sind folgende Aspekte zu berücksichtigen:

Regers musikalische Sprache ist kein homogenes Gebilde. Eine Welt trennt z.B. die Harmonik der *Sieben Walzer* op. 11 von jener der *Symphonischen Fantasie und Fuge*. Dieses vielgestaltige Terrain wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln erkundet, z.B. mit den Augen der Musiktheorie und Kompositionslehre im Falle Grabners, aus dem kunst- und geisteswissenschaftlichen Blickwinkel Harburgers, oder aus der ästhetisch-philosophischen Warte Adornos.

Hinzu kommt, dass die herangezogenen theoretisch-analytischen Lesefolien in vielen Fällen nur exemplarisch an einem einzigen Werk – in manchen Fällen gar ausschließlich an einem Werkausschnitt – angewandt werden. Die auf dieser Basis gewonnenen Erkenntnisse stehen also auf prekärem Boden, wenn es darum geht, die Entwicklung innerhalb von Regers Werk zu erfassen oder gar allgemeingültige Aussagen zu Regers Harmonik und ihrem Bezug zur Tonalität zu treffen.

Die explizit oder implizit herangezogenen Theorien sind weder neutral noch stellen sie umfassende Betrachtungskriterien dar, die es ermöglichen würden, alle Aspekte der Tonalität ebenmäßig abzudecken und mit gleicher Schärfe zu erfassen. Die Funktionstheorie Riemanns, die Fundamentalschritttheorie, die Schichtenlehre Schenkers oder die Tonfeldtheorie stellen alle, mehr oder weniger offen, Grundhypothesen zur Tonalität auf, die Teilaspekte in den Vordergrund stellen und andere hingegen ausblenden. Dabei ist die überwiegend deutsche Perspektive der Vor- und Nachkriegszeit, bis hin zu den Untersuchungen der 60er und 70er Jahre, weitgehend durch die Lesefolie der Riemannschen Funktionstheorie bestimmt.³⁰ Dieser Blickwinkel, der durch die in der Literatur herangezogenen und von Riemann teilweise selbst geprägten Kriterien – tonales Bezugszentrum, Funktionalität, harmonische Logik – bestimmt ist, lässt auf ein weitgehend statisches Tonalitätsverständnis schließen, das mit Regers Harmonik augenscheinlich im Spannungsverhältnis steht.

Das Kriterium der hierarchisch-mehrschichtigen Organisation sowie das prozessual-dynamische Verständnis der Tonalität geraten hingegen in den Hintergrund der Reger-Analyse. Ausgehend von Sievers Thesen und den Ansätzen der *neo-riemannian theory* (NRT) geben dabei jüngere Studien Anlass zu der Vermutung, dass gerade der Aspekt der Prozessualität, so wie er sich in den linear-determinierten Akkordprogressionen kristallisiert, ausschlaggebend für das Verständnis von Regers tonaler Sprache und für dessen Bezug zu den Kompositionstechniken sei³¹, die in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden.

²⁹ Haas 2014, 274. S. auch den Beitrag in diesem Band.

³⁰ Vgl. Sprick 2014, 278–279.

³¹ Vgl. Sievers 1967, 413–474, Sprick, 2014, 284.

2. Die Theorie der harmonischen Vektoren und ihre Anwendung auf Regers Harmonik

Die seit den 80er Jahren entwickelte Theorie der harmonischen Vektoren (THV)³², besagt, dass die Tonalität im engen Sinne, d.h. die Tonalität der abendländischen Musik zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert, stets ein harmonisches Phänomen sei.³³ Als Kernthese vertritt die THV, dass die tonale Bedeutung nicht aus den individuellen harmonischen Einheiten resultiere, sondern aus der Art und Weise, wie diese Einheiten einander folgen und sich, wie die Glieder einer Kette, in ein zeitliches Gefüge einreihen.

Die THV ist eine ‚reine‘ Fundamentalbasstheorie, die den Tonikabezug vollkommen ausblendet und auf den prozessualen Charakter der Harmonik fokussiert ist. Sie nimmt somit eine diametral gegensätzliche Haltung ein zum Riemannschen Ansatz, der sich auf den statischen Bezug der Einzelakkorde zur Tonika konzentriert und dabei so gut wie nichts über die Art und Weise aussagt, wie die harmonischen Einheiten aufeinander folgen.

Ausgehend von Sechters Fundamentalschrittlehre und, in näherer Vergangenheit, von Schönbergs und Yhzaak Sadaï's Progressionstheorien³⁴, ordnet die THV die möglichen Grundtonfortschreitungen zwei Hauptkategorien zu: Die Fundamentalschritte in die Oberquart (+4), Obersekund (+2) und Unterterz (-3) gehören der Gruppe der dominanten Vektoren an und die komplementären Progressionen in die Unterquart (-4), Untersekund (-2) und Oberterz (+3) der Gruppe der subdominanten Vektoren. Innerhalb beider vektoriiellen Kategorien werden die Quartfundamentalschritte als Hauptprogressionen bezeichnet und die Akkordfolgen im Terz- und Sekundabstand als Substitutionen (Abb. 1).

	Dominante Vektoren (DV)	Subdominante Vektoren (SV)
Hauptprogression	+4	-4
Substitution	-3, +2	+3, -2

Abbildung 1: Klassifikation der harmonischen Progressionen in der Theorie der harmonischen Vektoren

Die THV besagt, dass die dominanten Vektoren in der Tonalität gegenüber den subdominanten Vektoren überwiegen³⁵, was anhand mehrerer Studien statistisch belegt

³² Vgl. Meeüs 1988. Eine einschlägige Bibliographie zur Theorie der harmonischen Vektoren ist unter folgender Adresse einsehbar, online: <http://nicolas.meeus.free.fr/NMVecteurs.html>. Abgerufen am 16. Oktober 2017.

³³ Vgl. Meeüs 2003, Fußnote 1.

³⁴ Schönberg unterscheidet, auf der Basis der den Akkorden gemeinsamen Töne und ihrer sich ändernden Hierarchie zwischen „starken“ (fallender Quint- und Terzschrift), „schwachen“ (steigender Quint- und Terzschrift) und „überstarken“ (steigender und fallender Sekundschrift) Progressionen. Die ersten beiden Kategorien entsprechen Sadaï's „dynamic“ und „static“ progressions. Vgl. Schönberg 1922, 140–150 und Sadaï 1980, 87–88.

³⁵ Vgl. Meeüs 2003, 26.

wurde.³⁶ Der jetzige Stand der Forschung bekräftigt die Hypothese, dass die dominanten Akkordfortschreitungen sich in einem ersten historischen Stadium in der Kadenz kristallisierten. Genauer gesagt resultierten sie aus den kontrapunktischen Normverbindungen 6-8 und 3-1 sowie aus der Vorbereitung und Auflösung von Vorhaltsdissonanzen. In einem zweiten Stadium, das mit der Etablierung der harmonischen Tonalität einhergeht, treten die Grundtonfolgen +4, -3 und +2, zunehmend unabhängig von kontrapunktischen Zwängen auf und werden Bedeutungsträger der kadenzierend-bestätigenden Wirkung.³⁷

Die THV weist entscheidende Vorteile für die Analyse von Regers Harmonik auf. Da sie vom Tonikabezug abstrahiert, hat sie den Vorteil, immer dann anwendbar zu bleiben, wenn das tonale Bezugszentrum, wie in Regers Harmonik, nicht (mehr) eindeutig identifizierbar ist.

Sowohl die Stärke des Ungleichgewichts zwischen beiden vektoriellen Kategorien als auch ihre spezifische Qualität – als kontrapunktisch bedingtes bzw. frei auftretendes Phänomen – erlauben Rückschlüsse auf das Streben nach teleologischer Logik und auf den kadenzierenden Charakter der Akkordfortschreitungen. Der Ansatz ermöglicht es mithin, das Verhältnis von Regers Harmonik zu diesem spezifischen Aspekt der Tonalität in seiner Entwicklung zu erfassen, ohne ihn jedoch vorauszusetzen.

Weiterhin ist für die Problematik der Regerschen Harmonik von Interesse, dass die THV durch das Kriterium des Fundamentalbasses³⁸ wie die NRT über die Stimmführung, eine theoretische Erfassung der tonalen Charakteristika ermöglicht, und das unabhängig von einem tonalen Bezugspol. Sie ergänzt dabei die NRT in einem wesentlichen Punkt, der schon implizit aus Dahlhaus' Kritik an den Tonnetzen hervorgeht: Sagen die Tonnetze „nicht das geringste über sinnvolle oder sinnlose Akkordprogressionen“ aus³⁹, so stellen die dominanten und subdominanten Vektoren, zumindest im engeren Feld der harmonischen Tonalität, semiotisch homogene Kategorien dar, die eine Differenzierung zwischen tonal schlüssigen – d.h. kadenzierenden bzw. affirmativen – und unschlüssigen – d.h. offenen bzw. suspensiven – Verbindungen ermöglichen.

Bei allen Vorteilen gelangt die THV aber auch an ihre Grenzen, insbesondere weil sie keinen direkten Aufschluss über den Bezug der Akkordverkettungen zur Tonika ermöglicht. Ebenfalls berücksichtigt sie in ihrem gegenwärtigen Entwicklungsstadium kaum die hierarchische Gliederung des musikalischen Satzes. Wie die NRT ist ihr Augenmerk auf die vom Vordergrund abstrahierten Akkordgebilde fokussiert. Bleibt die eindeutige Identifizierung der Akkorde und ihrer Grundtöne bei Reger meistens möglich, so birgt dieser Vorgang dennoch Raum für Interpretation und für Subjektivität, über welche die quantitativen Angaben, die im Folgenden analysiert werden, nicht hinwegtäuschen sollten.

³⁶ Vgl. Cathé 2012.

³⁷ Vgl. Guillotel-Nothmann 2017.

³⁸ Meeüs 2005, 4 bemerkt dazu, dass der Fundamentalbass eine Abstraktion und Kurzschrift des linearen Stimmenverlaufes darstelle.

³⁹ Dahlhaus 1984, 27.

3. Regers *Fantasien und Fugen* op. 29, 46, 57 und 135b

3.1. Akkordprogressionen

Sosehr dem zuzustimmen ist, dass Regers Musik weder auf einer „Alleslogik“ basiert noch ein klares in sich geschlossenes System darstellt⁴⁰, so sehr muss ebenfalls betont werden, dass die Regersche Syntax einen evidenten und (zeitweise) starken Bezug zur kadenzierend-tonalen Syntax aufweist und dass dieser Bezug einer kohärenten Entwicklung unterliegt. Eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Untersuchung ist somit die beinahe vollständig gegenläufige Entwicklung des Verhältnisses zwischen dominanten und subdominanten Vektoren in den Fantasien und in den Fugen (vergleiche Abb. 2 und 3).

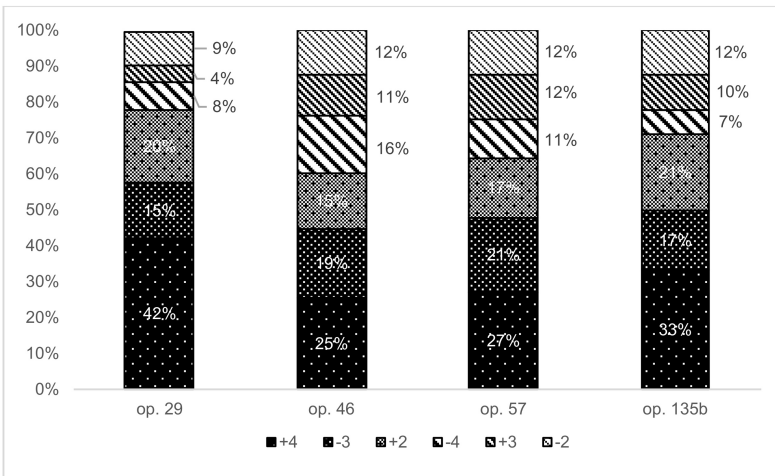


Abbildung 2: Harmonische Vektoren in den Fantasien op. 29, 46, 57, 135b

⁴⁰ Vgl. Kaufmann 1967, 30 und Drude 1996, 111.

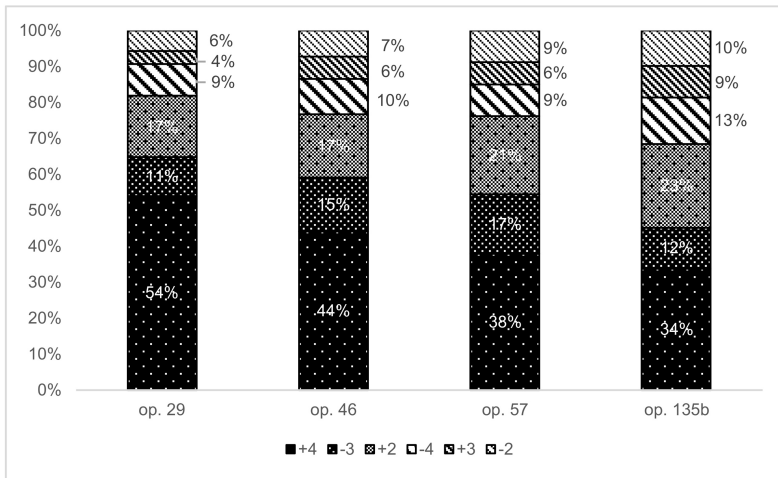


Abbildung 3: Harmonische Vektoren in den Fugen op. 29, 46, 57, 135b

Entfernt sich Reger in den Fantasien op. 47 und op. 57 am stärksten von der harmonisch-tonalen Syntax, und sind in den Fantasien im Allgemeinen die dominanten Vektoren schwächer ausgeprägt als in den Fugen, so legt eine differenziertere Betrachtung der Entwicklung in Abhängigkeit von den Gattungen eine andere Auslegung nahe. Nicht in den „kühnen“⁴¹ Fantasien distanziert sich Reger zunehmend von den gebräuchlichen tonalen und kadenzierenden Akkordverkettungen. Im Gegenteil, nach abruptem Sinken der dominanten Vektoren zwischen den Fantasien op. 29 und op. 47 steigen die kadenzierend-bestätigenden Akkordfortschreitungen konstant zwischen op. 47 und op. 135b wieder an. Ebenfalls ist hier bezeichnend, dass die erweiterte Mediantenharmonik, die sich insbesondere durch Terzprogressionen herauskristallisieren würde, paradoxerweise in der Fantasie op. 47 schwächer ausgeprägt ist als in einem ihrer wichtigsten historischen Vorbilder, der *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* von Franz Liszt.⁴²

In den „strengen“⁴³ Fugen hingegen, mit ihren charakteristischen Zwängen im Hinblick auf Imitation und Linienführung, sinken die dominanten Akkordverkettungen mit erstaunlicher Regelmäßigkeit zwischen op. 29 und op. 135b. Diese Entwicklung deutet darauf hin, dass das Moment der „emanzipierten Linie“⁴⁴ zunehmend zur Geltung kommt. Somit zeichnet sich ein Pfad ab, der durch horizontal-melodisch bedingte Akkordfolgen⁴⁵ den herkömmlichen Boden der tonalen Syntax mehr und mehr verlässt. Die Entwicklung weist bemerkenswerte Affinitäten mit dem von Schönberg thematisierten Epochenwechsel des polyphonen Stils auf: „Denn anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die

⁴¹ Zur Gegenüberstellung von „Kühnheit“ und „Strenge“ in Regers Werken vgl. Cadenbach 1991, 270–295.

⁴² Vgl. Guillotel-Nothmann 2006, 44–49.

⁴³ Wie Anmerkung 40.

⁴⁴ Sievers 1967, 434.

⁴⁵ Vgl. Sprick 2014, 284.

Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!⁴⁶

Das erste Thema der Fuge op. 135b gewährt einen aufschlussreichen Einblick in die Dialektik zwischen Horizontalität und Vertikalität in Regers späten musikalischen Werken (Abb. 4). Bildet das Thema (im Pedal) eine fast vollständige Zwölftonreihe, so zeugen der bogenförmige melodische Aufbau – von der Tonika über die Mollterz zur Oberquinte – sowie die elaborierte schrittweise absteigende Linie zurück zur Tonika eindeutig von der Auskomponierung eines Hauptpoles, sodass von der Negierung eines tonalen Bezugszentrums hier nicht die Rede sein kann.

Vom dynamisch-prozessualen Gesichtspunkt der harmonischen Syntax ist die Harmonisierung des Themas jedoch ungewöhnlich. Entspricht der zweite, melodisch fallende Teil des Fugenthemas den dominanten Progressionen der tonalen Kadenzharmonik (angedeutet durch Pfeile nach rechts), so wird der erste Teil ausschließlich durch subdominante Vektoren harmonisiert (Pfeile nach links). Es kann nur spekuliert werden, ob die hier so auffällige symmetrische Gegenüberstellung beider Progressionskategorien bewusst erfolgt. Fest steht jedoch, dass die Konfrontation zu einer Spannung zwischen Widerspruch und Bestätigung der tonalen Syntax führt. Die Legitimierung der Progressionen erfolgt durch die lineare Kohärenz des Fugenthemas. Dabei erweist sich der polyphone Stil dennoch nicht blind gegenüber der Richtung der harmonischen Progressionen: Reger gelingt eine homogene Integration der gegenläufigen subdominanten Akkordfolgen bei vollem Auskosten ihres Spannungspotenzials gegenüber den darauffolgenden dominanten Vektoren, die das Bezugszentrum – *d* – eindeutig bestätigen.

♩ = 42

16^s *pppp* poco marcato

+3 -4 -4 +3 -4 -4 +3 +3 +2 +3 +4 +2 -3 -3 -2 +2 +4

Abbildung 4: Reger, Fantasie und Fuge d-Moll op. 135b, I, Takte 16–19

Angesichts von Regers historischer Stellung liegt es nahe, den in Schönbergs Formulierung eher vage gehaltenen Bezug zu ‚früheren Epochen‘ bei Reger konkret in der Rezeption ‚alter Meister‘ zu verwurzeln. Bedenkt man, dass die subdominanten Progressionen -4 und -2 die Harmonisierung von phrygischen Wendungen mit abwärtsgerichtetem Leitton ermöglichen (siehe Beispiel 4, den Übergang von Takt 16 zu Takt 17), ergibt sich zudem eine konkrete Verbindung zur Problematik der Modalität. Diese Verbindung, die Matthias Drude anhand der aus Zsolt Gárdonyis und Hubert Nordhoffs Theorie entlehnten Kategorien der plagalen und authentischen Progressionen, bekräftigt⁴⁷, wird von Regers eigenen Aussagen gestützt:

⁴⁶ Schönberg 1922, 466.

⁴⁷ Vgl. Drude 1996, 114–116

„[...] ich studiere sehr fleißig alte Kirchentönen und bringe in meine Kompositionen so manche Wendung hinein, die auf unserem tonalen Erfindungsfeld nicht wächst.“⁴⁸

Die Perspektive einer Erneuerung der musikalischen Sprache durch die Rezeption alter Meister wirkt im Falle Regers anregend und verlockend. Sie muss dennoch kritisch hinterfragt werden. Zum einen, weil von der getreuen Imitation einer historisch klar definierten und einheitlichen Modalität (deren Existenz im Übrigen bezweifelt werden kann) bei Reger nicht die Rede sein kann. Zum anderen, weil die Integration ‚modaler‘ Charakteristiken in der Harmonik der Jahrhundertwende weder bei Reger noch bei anderen Komponisten zu einem einheitlichen System führt, und dieses System zudem nicht alleinig aus der Perspektive der Akkordprogressionen hinlänglich hätte erfasst werden können.

Von diesen Einschränkungen unangetastet bleibt jedoch, dass Regers Assimilierung alter Meister dazu beigetragen haben mag, in der Gegenwart „kompositorischen Handlungsspielraum“ und somit „Zukunft zu gewinnen.“⁴⁹ Dieser Handlungsspielraum entsteht jedoch gerade, weil Regers Rezeption sich nicht mit einer getreuen Imitation begnügt und weil sie die alten Meister aus der spätromantischen Perspektive, durch das Kaleidoskop der Wagnerschen Chromatik betrachtet.

Es kann nur spekuliert werden, ob und wie weit Reger diesen Weg weitergegangen wäre. Fest steht, zum einen, dass von einem „qualitätslosen Omnidominantenstil“, durch welchen sich, so Adorno, Regers Musik pauschal von jener Schönbergs unterscheidet, nicht die Rede sein kann.⁵⁰ Zum andern zeigen die in Abbildung 2 und 3 zusammengefassten Ergebnisse, dass sich in der Fuge aus op. 135b, die nach 1910 entstand, keine ‚Kehrtwende‘ abzeichnet. Im Gegenteil wird dieser Pfad zwischen op. 57 und op. 135 konsequent weiter beschritten. Zugleich muss jedoch mitberücksichtigt werden, dass zu keinem Zeitpunkt, weder in den Fantasien noch in den Fugen, das Verhältnis vollkommen zugunsten der subdominanten Vektoren umschlägt. Diese Erkenntnis entkräftet nicht nur den Reger zugesprochenen Grundsatz, gemäß welchem jeder Akkord auf jeden Akkord folgen könne.⁵¹ Die Ergebnisse zeigen ebenfalls, dass aus der Perspektive der Akkordprogressionen zu keinem Zeitpunkt ein eigentlicher Bruch mit der Tonalität stattfindet, auch wenn Regers Syntax in der *Fantasie* op. 47 gegenüber der Kadenzteleologie bedeutend indifferenter wird.

3.2. Harmonischer Rhythmus

Ludwig Riemann bemerkt bereits 1916, dass „die Schuld, der Regerschen Harmonik so wenig folgen zu wollen oder zu können, auch daran liegen [mag], dass wir das schnelle Umschalten innerhalb der Tonalität nicht für notwendig, ästhetisch berechtigt halten“⁵². Die überhitzten Tempoangaben, die für Regers Notenbild prägende Diminution der Notenwerte, die rhythmischen Crescendi innerhalb der Werke und nicht zuletzt auch der harmonische Rhythmus, können zugleich als Teil und Symptom eines kulturgeschichtlichen Beschleunigungsprozesses aufgefasst werden.⁵³

⁴⁸ Brief an Adalbert Lindner vom 21. April 1893, in: Hase-Koehler 1928, 33.

⁴⁹ Shigihara 1995, 52.

⁵⁰ Adorno 1929/1930, 62.

⁵¹ Vgl. das Zitat unter 1.4. und Fußnote 21.

⁵² Riemann 1916, 291.

⁵³ Vgl. Rosa 2005.

Das sich in einigen Werken des frühen 20. Jahrhunderts herauskristallisierende veränderte Verhältnis zur musikalischen Zeit findet ebenfalls im theoretischen Diskurs um 1900 seinen Niederschlag. So in Schönbergs Erkenntnis, dass „der Wert der Leistungen unserer heutigen Musik“ in der Fähigkeit liegt, das „Tempo der Darstellung zu beschleunigen“.⁵⁴ Dieses Verständnis wird im musiktheoretischen Diskurs der 2. Hälfte des 20. Jh. rezipiert und prägt entscheidend das Verständnis der Musik um die Jahrhundertwende, und so auch Regers. Manz stellt daher fest, dass der Informationsgehalt der Regerschen Musik ein Höchstmaß innerhalb der abendländischen, tonalen Musik erreicht habe. Das daraus resultierende gestörte Verhältnis zwischen Zeit und Harmonik, das für die Werke Regers bezeichnend sei, wird dabei in das Feld der Neuerungen gerückt, die die deutsche Orgelmusik um „ein beträchtliches Stück weiter in Richtung der sogenannten Neuen Musik des 20. Jh.“ und „vor allem zu Schönberg und seinen Jüngern führte“.⁵⁵

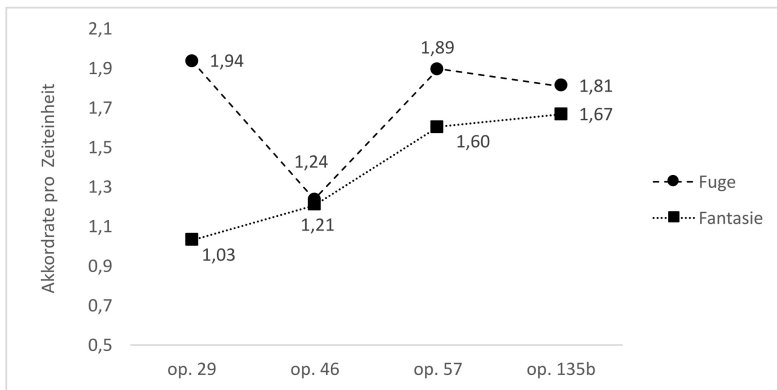


Abbildung 5: Harmonischer Rhythmus in den Fantasien und Fugen op. 29, 46, 57 und 135b

In welchem Verhältnis zu diesem Beschleunigungsprozess steht der harmonische Rhythmus in den Werken Regers? Grundsätzlich ist festzustellen, dass, wenn auch die Akkordrate pro Zeiteinheit lokal fluktuiert, sie auf der Ebene des gesamten Werkes niemals zwei Akkorde pro Grundzeiteinheit übersteigt (Abb. 5). In der *Fantasie* op. 29 entspricht der harmonische Rhythmus sogar der Grundeinheit im Verhältnis 1:1, sodass hier von einem gestörten Zeitverhältnis nicht die Rede sein kann. Dieses überraschend ‚niedrige‘ Ergebnis ist u.a. darauf zurückzuführen, dass in den Fantasien, die Grundeinheit nicht die Viertelnote, sondern hauptsächlich die Achtelnote im Vierteltakt ist, sodass das Notenbild und die Tempoangaben Regers über die z.T. niedrigen Akkordraten hinwegtäuschen. So wird im harmonischen Rhythmus der Achtelnote, in den Takten 4–5 der *Fantasie* op. 29, durch trugschlüssige Sekundprogressionen, der tiefchromatische Bereich erforscht (*f-ges-as-b-ces*) und durch den Fundamentalschritt der aufsteigenden übermäßigen Quinte (*ces-f*) wieder verlassen (Abb. 6).

⁵⁴ Schönberg 1922, 475 Anmerkung *.

⁵⁵ Manz 1978, 108–109 und 115.

Poco adagio (maestoso)

(Org. Pl)

(Org. Pl)

+4 +2 +2 +2 +2 +2 +4

Abbildung 6: Reger, Fantasie und Fuge c-Moll op. 29, I, Takte 4–5

Wie bei der vektoriellen Analyse zeichnen sich auch hier unterschiedliche Entwicklungstendenzen in den Fantasien und Fugen ab. Steigt in den Fantasien die Akkordrate pro Zeiteinheit kontinuierlich an, so ist die Entwicklung in den Fugen gegenläufig zwischen op. 29 und op. 135b, wobei sich die Fuge op. 46 durch den langsamsten harmonischen Rhythmus von allen anderen Werken abgrenzt. Setzt man diese Entwicklung mit jener der Akkordprogressionen in Verbindung, ergibt sich ein paradoxes Ergebnis.

Der möglichst dichte harmonische Rhythmus, der laut geltender Auffassung mit Innovation und Modernismus in Verbindung gebracht wird, steigt in den Fantasien, in welchen die kadenzierend-tonalen Fortschreitungen zwischen op. 47 und op. 135b ebenfalls zunehmen. So entspricht, bei aller harmonischen Dichte und den weitgehend im Sechzehntelrhythmus wechselnden Fundamentschritten, die harmonische Syntax in den Takten 16–17 der Fantasie aus op. 57 ausschließlich dominanten Progressionen.⁵⁶ Bezeichnend ist, dass gerade die harmonische Dichte, wenn sie, so wie hier, durch regelmäßig vorbereitete und aufgelöste Dissonanzen entsteht, im Wechselverhältnis zu der in der Tonalität bevorzugten Richtung der Akkordfolgen steht (Abb. 7).⁵⁷ Reger geht indirekt auf diesen Sachverhalt ein, wenn er, laut seinen Zeitzeugen, folgendes „harmonisches Gesetz“⁵⁸ erlässt:

„Die meisten jungen Komponisten sind der Meinung, modern komponieren heißt, möglichst viel Dissonanzen in einen Satz zu pressen. Das ist falsch. Eine Dissonanz hat nur dann einen Sinn, wenn ihr eine Konsonanz folgt. Sie können die unglaublichsten Dissonanzen schreiben, aber Sie müssen sie lösen können.“⁵⁹

Die Anreicherung mit regelmäßigen Dissonanzen, die insbesondere in den freien Fantasien zur extremen harmonischen Dichte beitragen, führt indirekt dazu, dass die Werke den syntaktischen Gesetzmäßigkeiten der harmonischen Tonalität weiterhin folgen. Wie Ludwig Riemann zu Recht bemerkt, häufen sich in Regers Werk unaufgelöste Dissonanzen und geben Anlass zur Vermutung, dass sich Reger nicht „über die Gesetze seiner Harmonik [...] klar war“⁶⁰. Die unregelmäßigen Dissonanzen – die im Übrigen indirekt durch den hohen Anteil der subdominanten Vektoren in op. 47 und 57 bestätigt werden – sollten jedoch nicht über die

⁵⁶ Ausnahme sind die subdominanten Progression -2-4 beim Übergang von Takt 15 zu 16.

⁵⁷ Siehe zu diesem Wechselverhältnis Abschnitt 2.

⁵⁸ Segnitz 1920, 112.

⁵⁹ Wie Anmerkung 56. Siehe ebenfalls Riemann 1916, 289.

⁶⁰ Riemann 1916, 289.

globale Verbindung zwischen steigender harmonischer Dichte und tonaler Syntax hinwegtäuschen, die aus der allgemeinen Entwicklung zwischen op. 46 und 135b hervorgeht.

Abbildung 7: Reger, Symphonische Fantasie und Fuge op. 57, I, Takte 16–17

In den Fugen, deren Syntax sich mehr und mehr von der Tonalität distanziert, sinkt die Akkordrate hingegen pro Zeiteinheit. Davon zeugt z.B. die vierstimmige Exposition des ersten Fugenthemas aus op. 135b, dessen erster Teil ausschließlich aus subdominanten Vektoren besteht und weitgehend transparent im harmonischen Rhythmus der Viertelnote gehalten ist (Abb. 4). Somit spiegelt der steigende harmonische Rhythmus – und allgemein die sich intensivierende kontrapunktisch-harmonische Dichte – die Intensivierung der kadenzierend-tonalen Akkordprogressionen wider, wohingegen die progressive Verlangsamung und ‚Läuterung‘ in den Fugen mit einer Abkehr von der tonalen Syntax einhergeht.

Die hier gewonnenen Ergebnisse sprechen für Ariane Jeßulats These⁶¹, dass die implizite Vorstellung von Beschleunigung, geprägt vom Fortschrittsgedanken, womöglich ein inadäquates Beurteilungskriterium für Regers Musik ist. Die Ergebnisse bestätigen den Eindruck, dass die zeitliche Komprimierung und die Erhöhung des Darstellungstempos zwar prominente, aber aus der Perspektive der Entwicklung der musikalischen Sprache, letztlich nebensächliche Kategorien darstellen. Eine differenziertere Betrachtung der Werke Regers legt nahe, dass eine Tendenz zur erweiterten tonalen Syntax – zumindest aus der Perspektive der THV – mit Verlangsamung einhergeht. Wenn auch zugegebenermaßen diese Verlangsamung in Regers Schaffen relativ und alles andere als offensichtlich ist, so ist jedoch die allgemeine Entwicklung mit ihren möglichen Verbindungen zur dominantisch-tonalen Harmonik aussagekräftiger als die individuell betrachteten absoluten Werte.

3.3 Zentrität und Funktionalität

Die THV gibt keinen direkten Aufschluss über die Kriterien der Zentrität und der Funktionalität. Eine Betrachtung der harmonischen Vektoren in Abhängigkeit des diatonisch-chromatischen Raumes ermöglicht es jedoch, Teile dieser Charakteristiken zu erfassen. Zu diesem Zweck wurden die Akkordfolgen in einem zweidimensionalen Koordinatensystem projiziert (Abb. 9 und 10), in welchem die Grundtöne nach dem Quintenzirkel angeordnet sind.

⁶¹ Vgl. Jeßulat 2017.

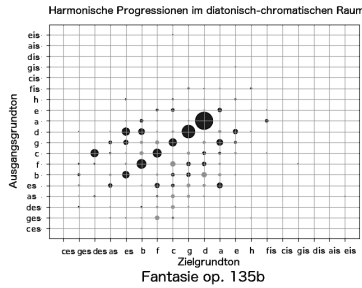
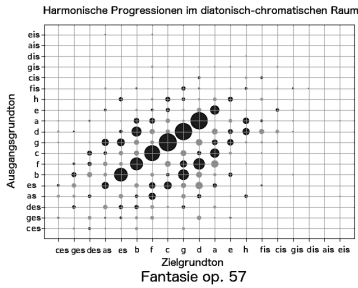
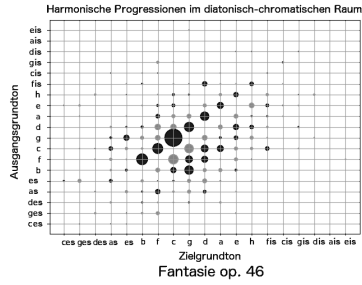
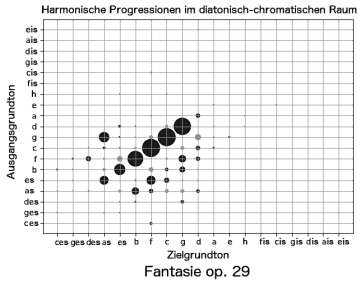


Abbildung 8: Tonale Profile der Fantasien op. 29, 46, 57 und 135b

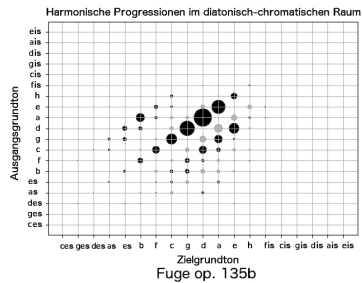
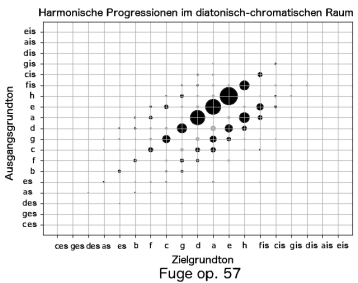
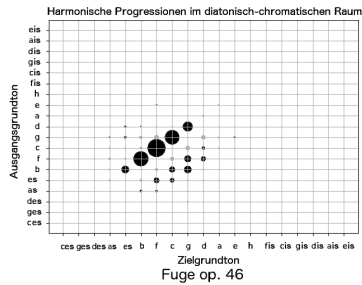
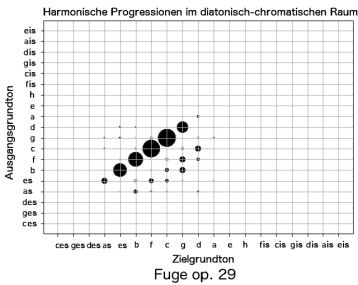


Abbildung 9: Tonale Profile der Fugen op. 29, 46, 57 und 135b

Die Ausgangsgrundtöne sind der y-Achse zugeordnet und die Zielgrundtöne der x-Achse, wobei der Durchmesser der Koordinatenkreise die Häufigkeit der Progression anzeigt und deren Grauton über die vektorielle Richtung Aufschluss gibt (schwarz: dominantisch, grau: subdominantisch). Durch Richtung, Intervall, Lage und Okkurrenz der Grundtonfolgen entstehen somit auf induktivem Wege Polaritäten, die Hinweise zur Zentrität und Funktionalität in den Werken liefern.

Auch dieses Leseraster führt zu einer Differenzierung zwischen Fantasien und Fugen, wenn auch die Unterschiede und Entwicklungslinien hier weniger eindeutig sind. Allgemein ist der diatonisch-chromatische Raum in den Fantasien, in welchen die Grundtöne sich maximal über 14 Quinten verteilen, weitaus größer als in den Fugen, wo die Grundtonverteilung maximal immerhin 10 Quinten umfasst.⁶² In beiden Gattungen ist eine globale Ausdehnung des chromatischen Raumes zu verzeichnen, die in op. 57 gipfelt, und der eine erneute Einengung in op. 135b folgt.

Die Erweiterung des Tonraumes steht in engem Zusammenhang mit der sich wandelnden Gewichtung des tonalen Bezugszentrums innerhalb der Werke. Das Kriterium der Zentrität ist paradoxerweise am stärksten in der Fantasie op. 135b ausgeprägt, wo der Grundton *d*, erreicht durch seine Oberdominante, ein eindeutiges Bezugszentrum darstellt. Die Abbildung 10 verdeutlicht, dass von Beginn der Fantasie an dieser Hauptpol sehr gezielt angesteuert wird, und zwar ausgehend von maximalen Entfernungen im Tief- und Hochchromatischen Raum. So führen Grobterzprogressionen und eine enharmonische Kleinterzprogression zunächst zum Grundton der verminderten und übermäßigen Quart (*ges* und *gis*)⁶³. Durch Sequenzen erfolgt eine Begrenzung auf die Untermedianten (*b* und *h*). Zuletzt wird der Grundton über den Neapolitaner (*es*) durch die Unter- und Oberdominante (*g* und *a*) bestätigt. Bei aller Erweiterung des diatonisch-chromatischen Raumes führt diese trichterförmige symmetrische Eingrenzung somit dennoch zur eindeutigen Bestätigung des tonalen Zentrums.

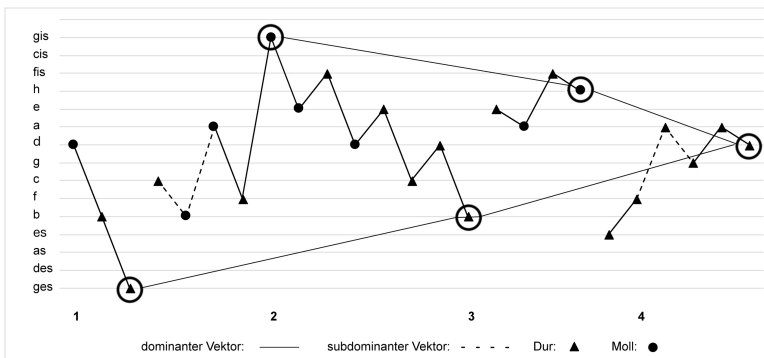


Abbildung 10: Fantasie op. 135b, Takte 1–4

Paradoxerweise ist in der frühen *Fantasie und Fuge* op. 29 auf den ersten Blick kein Hauptpol identifizierbar. Vielmehr scheinen hier zwei Zentren zu koexistieren – die Grundtöne *f* und *c*.

⁶² Grundtöne, die in extremen Lagen des Quintenzirkels nur vereinzelt vorkommen, wurden hier nicht berücksichtigt.

⁶³ Die umkreisten Symbole in Abbildung 10 stellen lediglich Eckpunkte der Grundtonfortschreitung im Quintenzirkel dar, wobei allen Eckpunkten nicht die gleiche strukturelle Bedeutung zukommt.

In der Fantasie geben jedoch die Nebenpole im tiefchromatischen Raum indirekten Aufschluss über die Haupttonart: *as* als Untermediante von *c*-Moll und, damit in Verbindung stehend, der stark ausgeprägte Neapolitaner. So wird hier die vorgezeichnete Haupttonart indirekt, durch die Erschließung der neapolitanischen Region, als eine maßgebliche Charakteristik von Regers Harmonik⁶⁴, bestätigt. In op. 46 zeichnen sich zwei Pole quantitativ geringfügig von den anderen ab, und zwar der Grundton *c* in der Fantasie und *f* in der Fuge. Beide Pole entsprechen jedoch nicht den notierten Tonarten *b*-Moll und *B*-Dur. Das gleiche Phänomen zeichnet sich ebenfalls in op. 57 ab, wobei die beiden Hauptpole (jeweils *c* und *e*) sich noch weniger abgrenzen. Hier kann, quantitativ und auch qualitativ, von einem Bezugszentrum nur noch begrenzt gesprochen werden.

Das Kriterium der Zentrität bekräftigt somit das in der Literatur gängige Entwicklungsszenario einer graduellen Abkehr von der Tonalität bis hin zu op. 46 und 57, und einer darauffolgenden Kehrtwende in den ‚geläuterten‘ Werken der Jenaer Jahre. Es ist jedoch auch hier zu beachten, dass der Rückschritt in den Fantasien stärker ausgeprägt ist als in den Fugen. Außerdem wird deutlich, dass selbst in den Werken der mittleren Schaffensperioden, in welchen das Kriterium der Zentrität am schwächsten ausgeprägt ist, Hierarchien erkennbar bleiben.

Diese Polaritäten sind paradoxerweise weniger das Resultat einer einheitsstiftenden Tonalität als die Konsequenz einer bewussten Ausschöpfung des diatonisch-chromatischen Raumes. Insbesondere in den beiden Fantasien op. 46 und 57 ist auffällig, dass die harmonischen Progressionen um den zentralen Pol *c* angeordnet sind und mit bemerkenswerter Regelmäßigkeit im hoch- und tiefchromatischen Raum abnehmen. Von Monotonalität im Schönbergschen Sinn lässt sich hier insofern sprechen, als sich innerhalb des stark erweiterten diatonisch-chromatischen Raums ein Hauptpol herauskristallisiert, der in Bezug zu den Digressionen gesetzt werden kann. Fraglich ist dennoch, ob dieses Zentrum tatsächlich tonale Hierarchien widerspiegelt und als Bezugspunkt einer einheitsstiftenden Tonalität fungiert. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass die sich hier herauskristallisierenden Hierarchien aus dem diatonisch-chromatischen System hervorgehen und die Konsequenz einer maximalen Ausdehnung in Kreuz- und B-Richtung des Quintenzirkels sind. Diese Hierarchien sind weniger zentripetal als zentrifugal bedingt: Sie resultieren nicht aus dem Wunsch, *c* als Grundton zu bestätigen, sondern aus dem Versuch, eine maximale Spannung zwischen der vorzeichenlosen Diatonik und den hoch- und tiefchromatischen Regionen herzustellen. Der Pol *c* ist somit eine indirekte Konsequenz des erweiterten chromatischen Raumes.

Schluss

Es bleibt nun, den Bogen zu schließen und zu den eingangs skizzierten Fragen zurückzukehren: Wie ist das Verhältnis Regers zum Phänomen der Tonalität? Welche Pfade zeichnen sich in den untersuchten Werken ab, die die musikalische Sprache um 1900 beschreiten konnte? Wie stehen die Ergebnisse zum historiographischen Diskurs über Reger und allgemeiner über die Entwicklung der musikalischen Sprache zu Beginn des 20. Jahrhunderts?

⁶⁴ Vgl. Grabner 1961, 4, 30–33.

Die vorangegangenen Untersuchungen zeigen, dass eine Antwort auf die Frage nach Regers Verhältnis zur Tonalität nur unter Berücksichtigung der Werkchronologie, der Gattungen und der theoretischen Betrachtungsperspektiven erfolgen kann. Das Leseraster der Funktionstheorie hat das Blickfeld, insbesondere in der deutschsprachigen Literatur, stark auf das Kriterium der Zentrität gelenkt. Daraus resultiert die historiographische Auffassung, dass sich die um die Jahrhundertwende entstandenen Fantasien op. 46 und 57 am stärksten von der Tonalität distanzieren, worauf Reger – im Gegensatz zur zweiten Wiener Schule, die den Boden der Tonalität um 1908 definitiv verlässt – eine Kehrtwende vollzieht. Eine stärkere Fokussierung auf die dynamischen Charakteristiken der Tonalität bekräftigt zwar den außergewöhnlichen Status der Fantasien aus der mittleren Schaffensperiode. Sie zeigt aber gleichzeitig, dass sich in den Fugen eine konstante Reduzierung (ohne jedoch vollständige Aufgabe) der tonalen Kadenzharmonik abzeichnet und zwar über das gesamte Korpus hinweg.

Eine stärkere Gewichtung der dynamischen Charakteristiken der Tonalität schreibt mithin den Fugen ein besonderes und vielleicht bislang unterschätztes Innovationspotential zu.⁶⁵ Das umschwenkende Wechselverhältnis zwischen horizontaler und vertikaler Satzdimension weist bemerkenswerte Affinitäten mit dem von Schönberg angekündigten Epochenwechsel des polyphonen Stils auf. Gleichzeitig distanziert sich diese Betrachtungsperspektive von den Kriterien der harmonischen Dichte und der Erhöhung des harmonischen Rhythmus zugunsten einer progressiven Verlangsamung und ‚Entschlackung‘ des Satzes. Zuletzt sollten die von Grund auf verschiedenen Motivationen und Resultate nicht den Blick davor versperren, dass das Kompositionsprinzip der Fuge im Hinblick auf Kombinatorik und Permutation Berührungspunkte besitzt mit der im Kreis der Schönbergschule sich später verfestigenden Zwölftontechnik.

Es liegt auf der Hand, dass Regers kompositorisches Schaffen – und so auch sein Rekurs auf das Kompositionsprinzip der Fuge – erheblich durch die Rezeption historischer Vorbilder beeinflusst wurde. Regers Verehrung der ‚Alten‘ und seine Selbstaussagen, z.B. im Hinblick auf die Assimilation von historischen Techniken und Ordnungsprinzipen, wie jenes der Kirchentonarten, mögen jedoch dazu beigetragen haben, das Erneuerungspotenzial seiner musikalischen Sprache zu unterschätzen. Dabei kristallisieren sich in seinem Werk, gerade da, wo es weniger offensichtlich erscheint, einige musikalische Pfade heraus, die im weiteren Verlauf des 20. Jh. weiterbeschritten wurden und zu einer Erneuerung der musikalischen Sprache geführt haben mögen. Diese Erneuerung setzt jedoch weder einen radikalen Bruch mit den historischen Techniken noch mit der Tonalität voraus, sondern geht aus ihnen hervor und erweitert diese.

Es bleibt offen, ob die erzielten Ergebnisse einem breiteren Korpus und der eingehenderen Betrachtung eines hier weitgehend unberücksichtigt gebliebenen Kriteriums – jenem der tonalen Tiefenstruktur – standhalten. Fest steht jedoch, dass eine induktivere und differenziertere Erfassung der Werke Perspektiven öffnet, die dazu veranlassen, die Pfade, die die musikalische Sprache in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. gehen konnte, sowohl aus musiktheoretischer als auch aus historiographischer Perspektive auf der Landkarte der Moderne zu ergänzen und gegebenenfalls neu zu verorten.

⁶⁵ Mellers 1965, 207 bemerkt dazu: „Regers Fugen aber fehlt fast durchwegs jede tonale Ausrichtung und lineare Kontinuität, so dass sie ungeachtet allen wuchernden Wachstums der Stimmen und übereinandergetürmter Engführungen letzten Endes doch ohne Höhepunkte zu bleiben scheinen.“

Literatur

- Theodor W. Adorno: Das Problem der Atonalität und Arnold Schönberg (Mitteilungen der deutschen Musikgesellschaft, referiert durch Friedrich Gennrich), Zeitschrift für Musikwissenschaft 12, 1929/1930, S. 61–63
- Guido Bagier: Max Reger, Stuttgart und Berlin 1923
- Rainer Cadenbach: Max Reger und seine Zeit, Laaber 1991
- Philippe Cathé: Musique française (1870–1950) et Théorie des vecteurs harmoniques. 500 ans de musique harmonique, Paris 2012
- Carl Dahlhaus: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik, Darmstadt 1984
- Matthias Drude: Stichworte und Randbemerkungen zu Regers Harmonik, in: Musiktheorie 11/2 (1996), S. 110–123
- Emanuel Gatscher: Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung, Stuttgart 1925
- Hermann Grabner: Regers Harmonik, München ²1961
- Christophe Guillotel-Nothmann: Le langage harmonique des fantaisies et fugues pour orgue de Max Reger: renouveau par l'assimilation d'un héritage, Paris 2006
- : Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques. Le rôle des dissonances dans la cristallisation de la syntaxe harmonique tonale, c. 1530–1745, Norderstedt 2017
- Bernhard Haas: Beobachtungen am Anfang von Max Regers „Symphonischer Phantasie op. 57“, In: Ralf Kubicek (Hg.), Musiktheorie und Vermittlung: Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation, Hildesheim 2014, S. 267–276
- Walter Harburger: Form und Ausdrucksmittel in der Musik, Stuttgart 1926
- Else von Hase-Koehler (Hg.): Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters: Ein Lebensbild, Leipzig 1928
- Lukas Haselböck: Beiträge zur Untersuchung der Harmonik in den Strauss-Liedern Der Einsame – Im Spätboot – An die Nacht, in: Richard Strauss-Blätter 43 (2000), S. 179–186
- Karl Hasse: Max Reger, Leipzig 1921a
- : Modulation oder Tonalitätserweiterung, in: Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft 1 (1921b), S. 3–7
- Max Hehemann: Max Reger, München 1911
- Rudolf Huesgen: Der junge Max Reger und seine Orgelwerke, Schramberg 1935
- Ariane Jeßulat: Zweite Diatonik und musikalische Zeit: Engführungspattern und mehrfacher Kontrapunkt als Basis erweiterter Tonalität, in: 9th European Music Analysis Conference – EuroMAC 9 (Preproceedings), online: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/05/Ext.-Ariane-Je%C3%9Fulat.pdf>. Abgerufen am 16. Oktober 2017
- Harald Kaufmann: Aushöhlung der Tonalität bei Reger, in: Neue Zeitschrift für Musik 128/1 (1967), S. 28–33
- Hans Kühner (Hg.): Neues Max-Reger-Brevier, Basel 1948
- André Manz: Max Reger als Orgelkomponist – „Extremer Fortschrittsmann“? in: Günther Massenkeil u.a. (Hg.): Festschrift für Ottmar Schreiber zum 70. Geburtstag am 16. Februar 1976 (= Reger-Studien 1). Wiesbaden 1978, S. 105–117

- Nicolas Meeüs: Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne, Keynote address der Dublin International Conference on Music Analysis 2005, online: <http://nicolas.meeus.free.fr/NMVecteurs/VHDDublin.pdf>. Abgerufen am 16. Oktober 2017
- : Vecteurs harmoniques, *Musurgia* 10/3–4 (2003), S. 7–34
- : Vecteurs harmoniques: Essai d’une systématique des progressions harmoniques, in: *Fascicules d’Analyse Musicale* 1/3 (1988), S. 87–106
- Hans Mersmann: Regers Harmonik, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 48 (1921), S. 325
- Martin Möller: Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers: Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke, Wiesbaden 1984
- Paul Amadeus Pisk: Regers Modulationslehre und die neue Harmonik, in: *Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft* 5 (1926)
- Michael Polth: Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1 (2006), S. 167–178
- Hugo Ernst Rahner: Max Regers Choralfantasien für die Orgel, Kassel 1936
- Max Reger: Degeneration und Regeneration in der Musik, in: *Neue Musik-Zeitung* 29/3 (1907), S. 49–51
- Ludwig Riemann: Reger und die Tonalität, in: *Neue Musik-Zeitung* 37/18 (1916), S. 287–291
- Hartmut Rosa: Soziale Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt am Main, 2005
- Yizhak Sadaï: Harmony in its systematic and phenomenological aspects, Jerusalem 1980
- Heinrich Schenker: Das Meisterwerk in der Musik, Bd. 2, München 1926
- Arnold Schönberg: Harmonielehre, Wien ³1922
- : *Structural Functions of Harmony*, New York 1948
- Eugen Segnitz: Max Reger, Leipzig 1922
- Susanne Shigihara: „Symphonische Dichtungen en miniature“ – Zur Rezeption sogenannter „Alter“ Musik bei Reger, in: Schubert, Giselher (Hg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption (= Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt am Main 5)*, Mainz, 1995
- Gerd Sievers: Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger, Wiesbaden 1967
- Jan Philipp Sprick: Reger, Riemann und die neo-riemannian theory, in: Ralf Kubicek (Hg.): *Musiktheorie und Vermittlung: Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation*, Hildesheim 2014, S. 277–285
- Fritz Stein: Max Reger, Potsdam 1939
- Kurt Westphal: Die moderne Musik, Leipzig und Berlin 1928
- Fritz Fridolin Windisch: Regers Verhältnis zur Tonalität, in: *Melos* 4, 1920, S. 83–86
- Richard Würz: Modulation und Harmonik bei Max Reger, in: *Musikalisches Wochenblatt* 38/43 (1907), S. 857–860