

THOMAS SEEDORF

"Geheimnisvoller Klang" –
Versuch über ein Reger-Lied

THOMAS SEEDORF

„Geheimnisvoller Klang“ – Versuch über ein Reger-Lied¹

Prolog: Max Reger und das Lied der Jahrhundertwende

Für Komponisten an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert gab es viele Anreize, Lieder zu komponieren: Zum einen hatte das Lied – noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine zwar beliebte, doch nicht sonderlich hoch geachtete Gattung – durch Komponisten wie Schubert, Schumann, Franz, Brahms und Wolf eine bedeutende Nobilitierung erfahren, die einer der Gründe dafür ist, dass gegen Ende des Jahrhunderts die Zahl der veröffentlichten Lieder immens wuchs und eine neue Blütezeit des Liedes einsetzte, die noch den ersten Weltkrieg überdauerte.² Zum andern galten Lieder, zumal solche auf Gedichte zeitgenössischer Dichter, als Ausdrucksmedium, in dem Komponisten ihre Teilhabe an den unterschiedlichen geistig-künstlerischen Strömungen der Zeit bekunden konnten. Hinzu kam, dass für Lieder weitaus leichter Verleger zu finden waren als für groß besetzte Werke wie Opern oder Symphonische Dichtungen, ja selbst für Kammermusik. Und nicht zuletzt wurden Lieder in großer Zahl in reinen Liederabenden oder in gemischten Programmen, in denen sich Kammer- und Klaviermusik mit Liedern abwechselten, aufgeführt.³ Wer als Komponist einen Weg in die Öffentlichkeit suchte, konnte ihn am ehesten mit Liedern finden.

All diese Momente bilden den historischen Hintergrund auch von Max Regers Liedschaffen. Die zahlreichen Sammlungen, zu denen Reger die meisten seiner rund 300 Lieder zusammenfasste, erscheinen auf den ersten Blick wie vokale Pendanten zu Klaviermusikzyklen wie *Lose Blätter* op. 13, *Fünf Humoresken* op. 20 oder *Sieben Fantasiestücke* op. 26, die „zum Gebrauch beim Unterricht“⁴ oder für die Hausmusik bestimmt

¹ Mein herzlicher Dank gilt Herrn Dr. Jürgen Schaarwächter vom MRI für seine unermüdliche Bereitschaft, mich mit schwer zugänglichen Materialien auszustatten, sowie Herrn Friedrich Sprondel, M.A. für seine fantasievoll-kritische Lektüre einer früheren Fassung dieses Textes.

² Einen Überblick über die erstaunliche Masse an Liedern, die um die Jahrhundertwende und in den Jahren danach entstanden, vermitteln die Nachtragsbände des *Grossen Lieder-Katalog* von Ernst Challier, Berlin u. a. 1886–1914, Nachdruck Wiesbaden 1979.

³ Vgl. K. Dorf Müller, „Liederabende und kein Ende“. *Berichte aus München um 1920*, in *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. von M. Just und R. Wiesend, Tutzing 1989, S. 473–506; E. F. Kravitt, *The Late Romantic Lied: Performance, the Literary Approach, and the Naturalistic Movement*, Diss. New York University 1961, S. 14ff.

⁴ So lautet der Untertitel der *Zehn kleinen Vortragsstücke für Pianoforte* op. 44.

waren. Mit ihnen versuchte der junge Reger sich in die musikalische Welt einzuführen und jene Anerkennung zu finden, die ihm für seine anspruchsvollen Hauptwerke – zunächst – versagt blieb. Auch mit den Liedern wollte er das Publikum für sich einnehmen, doch gelang ihm das nur mit wenigen Werken, denn anders als in vielen seiner frühen Klavierwerke, die einem weitschweifenden, die Musik von Bach bis Brahms reflektierenden Stileklektizismus verpflichtet sind und die Eigenheiten von Regers Stil oft nur in Ansätzen erkennen lassen, zeigt sich in den Liedern schon früh Regers unbedingter Wille, die künstlerischen Tendenzen seiner Zeit nicht nur aufzugreifen, sondern auch eigenständig mitzuprägen. „Ich bin sehr modern (durch und durch), und soll es mir stets ein Vergnügen sein, mit bedeutenden modernen Dichtern dadurch in naher Verbindung zu stehen, daß ich deren Gedichte komponiere!“, ließ Reger kurz vor Beginn des neuen Jahrhunderts den Münchner Schriftsteller Richard Braungart wissen.⁵ Man hat Reger zum Vorwurf gemacht, dass er neben Texten von Dichtern wie Otto Julius Bierbaum oder Richard Dehmel, renommierten Repräsentanten der Jahrhundertwendeliteratur, auch Texte heute weitgehend vergessener Autoren wie Martin Boelitz, Franz Evers oder Marie Itzerott komponiert habe, Lyrikern ohne Anspruch auf einen Platz im Pantheon der Dichtkunst.⁶ Dem lässt sich mit Susanne Popp entgegenhalten, dass bei Reger über „die Eignung eines Textes zur Vertonung [...] weniger seine poetische Qualität als die Intensität der von ihm ausgelösten Empfindung“ entschied.⁷ Ähnlich wie Brahms, der häufig Texte mittleren Niveaus vertonte, weil sie ihm Raum für die eigene künstlerische Entfaltung ließen, scheint auch Reger mit großer Vorliebe solche Gedichte gewählt zu haben, die sich ihm nicht als vollkommenes sprachliches Kunstwerk darboten. Von besonderer Bedeutung waren für ihn Schlüsselbegriffe oder, mit einem Ausdruck Regers, „Pointen“⁸, die eine Stimmung evozierten oder, wie in dem von Hugo Riemann so heftig attackierten Lied *Ein Drängen* op. 97, Nr. 3, einen Bewegungsduktus vorgaben, auf den die Musik reagieren konnte.⁹ In dieser Hinsicht scheint Reger dem fast gleichaltrigen Arnold Schönberg sehr nah zu sein, der 1912 in dem programmatischen Aufsatz *Das Verhältnis zum Text* von sich behauptet, er habe viele seiner Lieder, „berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf

⁵ Brief Regers an Richard Braungart vom 30. 12. 1900, zitiert nach *Hase-Koehler*, S. 85.

⁶ Vgl. G. Wehmeyer, *Max Reger als Liederkomponist. Ein Beitrag zum Problem der Wort-Ton-Beziehung*. Diss. Köln 1950, Regensburg 1955 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 8), S. 256ff.

⁷ S. Popp, *Einführung*, in M. Reger, *Blick in die Lieder. Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, hrsg. von S. Popp, Stuttgart 1996, S. VI.

⁸ „Was Lindner aus der Weidener Zeit berichtet, habe auch ich später wiederholt erlebt: von Hunderten ihm empfohlener Gedichte regte kaum eines ihn zur Vertonung an. Es mußte, um ihm zu genügen, immer eine ‚Pointe‘ haben, wie er sich ausdrückte. Seine Phantasie bedurfte der Anregung durch irgendein charakteristisches, den musikalischen Einfall auslösendes Bewegungsmoment äußerer oder seelischer Art. Fand er dies in einem Text, so nahm er auch dichterische Schwächen in Kauf.“ (*Stein*, S. 128.)

⁹ Vgl. P. Zimmermann, „Erlaubt sich der Komponist einen üblen Scherz?“ *Fragen an Max Regers Klavierlied „Ein Drängen“ (op. 97, Nr. 3)*, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1999 (1999), S. 137–152.

der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben [...]“.¹⁰

Regers Lieder weisen eine so große Palette von Themen, Stimmungen und kompositorischen Zugangsweisen auf, dass es sich verbietet, vom Reger-Lied im Singular zu sprechen. Gleichwohl lassen sich einige Charakteristika benennen, die für viele von Regers Liedern typisch sind: die Bevorzugung zeitgenössischer Dichter, das Vorherrschen von stimmungsbetonten Liedern in langsamem oder gemäßigttem Tempo, die Vorliebe für mittlere Stimmlagen, die Tendenz zur Auflösung von dichterischer Lyrik in musikalische Prosa und nicht zuletzt der fast immer spürbare Anspruch auf Modernität, der selbst in den sich volkstümlich gebenden *Schlichten Weisen* op. 76 durchschlägt. Ein „Blick in die Lieder“, der von falschen Verallgemeinerungen absieht und das Einzelwerk in der Vielfalt der mit ihm verknüpften Dimensionen wahrzunehmen versucht, vermag deutlich werden zu lassen, wie sehr Reger auch in seinen Liedern den wesentlichen Prämissen seines Komponierens verpflichtet ist.

Aeolsharfe op. 75, Nr. 11 oder Die Präzision im Vagen

Aeolsharfe auf ein Gedicht von Hermann Lingg, 1903 komponiert und im folgenden Jahr als elfter der *Achtzehn Gesänge* op. 75 bei Lauterbach & Kuhn erschienen, war eines von Regers „Lieblingslieder[n], denen er bleibendes Interesse gewährte“.¹¹ Nach der Münchner Uraufführung am 3. Dezember 1904, bei der Reger die Mezzosopranistin Amalie Gimkiewicz¹² am Klavier begleitete, stand das Lied noch 49 weitere Male auf Programmen von Konzerten, in denen Reger als Liedbegleiter mitwirkte.¹³ Bei den Zeitgenossen fand das Lied eine vergleichsweise freundliche Aufnahme;¹⁴ der in England wirkende Komponist und Kritiker Kaikhosru Sorabji nannte es einige Jahre nach Regers Tod sogar

¹⁰ A. Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in *Der Blaue Reiter*, hrsg. von W. Kandinsky und F. Marc, dokumentarische Neuausg. von K. Lankheit, München und Zürich 1984, S. 66; auch in ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 3–6; vgl. aber die kritischen Anmerkungen zu Schönbergs Selbstdarstellung bei C. M. Schmidt, *Zur Balladenkomposition Schönbergs oder Über das Verhältnis zum Text*, in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold und N. Miller, Laaber 1988, S. 669–678.

¹¹ Popp, *Einführung*, a. a. O., S. V; vgl. Regers Brief an die Sängerin Lula Mysz-Gmeiner vom 13. 8. 1904: „Ich glaube, daß dieses Lied eines der besten ist, die ich bisher überhaupt geschrieben habe.“ (Zitiert nach Hase-Koehler, S. 127.)

¹² Sie ist zugleich die Widmungsträgerin des Liedes; ihre Stimme wird als „ausdrucksfähig und im Piano trefflich wohl lautend und geschult“ charakterisiert: E. Bohn, Konzertkritik, *Breslauer Zeitung* vom 16. 12. 1903, zitiert in O. Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten. Teil 1. Reger konzertiert*, Bonn 1981 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 7/1), S. 89.

¹³ Vgl. *Schreiber 2*, S. 531f.

¹⁴ Für Karl Thiessen strömte *Aeolsharfe* „einen geradezu bezaubernden Stimmungsduft“ aus (ders., *Neue Lieder*. Signale für die Musikalische Welt 62. Jg. (1904), 63./64. Heft, S. 1155; Walter Fischer befand, dass das Lied „bei guter Ausführung von hinreißender Wirkung sein muß.“ (ders., *Vom Musikalienmarkt. Neues von Max Reger*, Allgemeine Musik-Zeitung 32. Jg. (1905), 1. Heft, S. 11).

„one of the most beautiful songs in existence“.¹⁵ Ein Reflex der eigenen und wohl auch der öffentlichen Wertschätzung ist die Tatsache, dass *Aeolsharfe* zu den wenigen eigenen Liedern gehört, die Reger selbst instrumentierte und denen er so die Möglichkeit weiterer Verbreitung erschloss.¹⁶

Hermann Lingg stellt in der Schar der Lyriker, deren Gedichte Reger zur Komposition wählte, eine Ausnahmeerscheinung dar. Geboren 1820 in Lindau, gehörte er einer älteren Generation als die meisten von ihnen an.¹⁷ Lingg studierte Medizin und wirkte zunächst als Militärarzt, fühlte sich aber schon in dieser Zeit zur Literatur hingezogen. Der Eindruck, den die blutige Niederschlagung der Revolution von 1848 auf ihn machte, führte zu einem körperlichen und geistigen Zusammenbruch, von dem er sich nur langsam erholte. Eine Wiederaufnahme des Militärdienstes erwies sich als unmöglich, und so wurde Lingg 1853 frühzeitig pensioniert. Im selben Jahr zog er nach München; 1854 erschien, begleitet von einem enthusiastischem Vorwort Emanuel Geibels, bei Cotta in Stuttgart ein Band *Gedichte*, der als literarisches Ereignis gefeiert wurde und Linggs Namen rasch bekannt machte. Schon bald gehörte er zum Münchner Dichterkreis und wurde Mitglied des von Paul Heyse begründeten literarischen Vereins Krokodil, dessen Namen von Linggs Scherzgedicht *Das Krokodil von Singapur* abgeleitet ist. Ein Jahresgehalt, das König Maximilian II. von Bayern ihm gewährte und das später von Ludwig II. bestätigt wurde, schuf die materielle Grundlage für ein fruchtbares literarisches Schaffen, in dessen Mittelpunkt Lyrik und das große Epos *Die Völkerwanderung* stehen, das aber ebenso Novellen und Dramen sowie Prologe und Festreden umfasst. Der erste Band der *Gedichte* war Linggs erfolgreichstes Werk und erlebte bis 1871 sieben Auflagen. Ihm folgten 1868 und 1870 zwei weitere Bände mit dem lapidaren Titel *Gedichte* sowie weitere Lyrik-Sammlungen. Neben den stimmungsvollen Gedichten, die Lingg als wortgewandten Poeten nachromantischer Prägung ausweisen, fanden auch seine historisch-epischen Dichtungen eine große Anhängerschaft, und zumal das monumentale Versepos *Die Völkerwanderung* und die *Vaterländischen Balladen und Gesänge* (1869) wurden im historischen Umfeld der Reichsgründung als Ausdruck nationaler Gesinnung sehr geschätzt.¹⁸

¹⁵ K. Sorabji, *Music*, The New Age vom 28. April 1927, S. 310.

¹⁶ Die Orchesterfassung von *Aeolsharfe* entstand 1914 und erschien noch im selben Jahr bei Bote & Bock (vgl. GA Bd. 35: *Sologesänge mit Orchester*, rev. [= hrsg.] von O. Schreiber, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [1970], S. 72). Die Ansprüche an die Instrumentalisten sind bewusst gering gehalten, auch die Transposition des Liedes von Des- nach D-dur dient der leichteren Spielbarkeit; vgl. E. F. Kravitt, *The Lied. Mirror of Late Romanticism*, New Haven und London 1996, S. 243.

¹⁷ Zum Folgenden vgl. H. von Lingg, *Meine Lebensreise. Autobiographie*, Berlin und Leipzig 1899 (= Zeitgenössische Selbstbiographien, Bd. 1); G. Häntzschel, *Lingg. 1) Hermann Ritter v.*, in *Neue deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 14, Berlin 1985, S. 623f.

¹⁸ Auf dem Höhepunkt seines Ruhms wurde dem Dichter 1890 der bayerische Personaladel verliehen, so dass er sich Hermann Ritter von Lingg nennen durfte.

Als Reger um die Jahrhundertwende nach München zog, war Lingg zwar bereits ein alter Mann von 80 Jahren, hatte sich aber keineswegs aus der literarischen Welt zurückgezogen. Sein letztes Buch, *Schlussrhythmen und Neueste Gedichte*, das 1901 bei Cotta herauskam, wird sogar von vier Gedichten eröffnet, die „Dem neuen Jahrhundert“ gewidmet sind. Dass Lingg sich dadurch als Autor auswies, der sich den modernen geistigen Strömungen um 1900 verpflichtet gefühlt habe, lässt sich allerdings nicht behaupten. So geachtet und populär der Dichter, zumal in München, auch war, so klar erkannten die Zeitgenossen, dass seine große Zeit vorüber war. Dezent, aber deutlich spricht Paul Heyse in seinem Vorwort zu einer Auswahl von Gedichten Linggs, die 1905 wenige Monate nach dem Tod des Dichters erschien, von einem „Mangel an kritischem Vermögen“, das die späten Gedichtbände prägte:

„Denn ähnlich, wie es Rückert erging, der stets in einem dichterischem Element lebte und den prosaischen Alltag nur dadurch zu überstehen vermochte, daß er wenigstens einen flüchtigen Griff in die Saiten seiner Leier tat, so war es auch für Lingg ein Bedürfnis, sich täglich an irgend einer dichterischen Leistung zu erfreuen, ohne daß er es darauf anlegte, jedesmal ein vollwertiges kleines Kunstwerk zu schaffen, oder durch geduldige Feile das flüchtig Hingeworfene dazu auszubilden.“¹⁹

Wie bei anderen Schriftstellern ist auch im Falle Linggs das Interesse von Komponisten an seinen Dichtungen ein Indikator allgemeiner Wertschätzung. Franz Wüllners Vertonung des *Lieds* („Kalt und schneidend weht der Wind“) aus dem ersten Band der *Gedichte*, veröffentlicht 1857, steht am Anfang einer langen Reihe von Lingg-Vertonungen, die sich im wesentlichen zwei Gruppen zuordnen lassen. Zur ersten Gruppe gehören Klavierlieder wie jene Trilogie aus *Klosterlied*, *Der junge Invalide* und *Tannhäuser*, die Max Bruch als drittes Heft seiner Lieder op. 17 (1863) herausbrachte; gleich mehrere Vertonungen sind von „Immer leiser wird mein Schummer“ überliefert, deren bekannteste von Johannes Brahms stammt,²⁰ und noch für den jungen Arnold Schönberg gehörte Lingg zu den inspirierenden Lyrikern.²¹ Eine zweite Gruppe von Lingg-Vertonungen bilden Kompositionen für Chor mit oder ohne Orchester. Insbesondere Max Bruch und der ihm in vielen Zügen eng verwandte Friedrich Gernsheim griffen mit auffälliger Vorliebe zu Texten von Lingg; beide Komponisten vertonten sowohl die *Römische Leichenfeier*²² wie auch *Salamis. Siegesgesang der Griechen*.²³

¹⁹ *Ausgewählte Gedichte von Hermann Lingg. Herausgegeben von Paul Heyse*, Stuttgart und Berlin 1905, S. V.

²⁰ Brahms' 1886 entstandene Vertonung erschien 1888 als zweites der *Fünf Lieder* op. 105 (Reger hat 1914/15 eine Orchesterfassung von Brahms' Lied angefertigt); weitere Vertonungen des Gedichts stammen u. a. von Richard Strauss (Fragment, 1880, AV 166, TrV 97), Hans Pfitzner (op. 2, Nr. 6; 1888–89), Ludwig Thuille (unter dem Titel *Die Verlassene*, op. 4, Nr. 2; o. J.) Wilhelm Kienzl (op. 24, Nr. 2; o. J.) und Carl Orff (op. 8, Nr. 2; 1911).

²¹ Schönberg vertonte zwei Gedichte von Lingg: *Gruß in die Ferne* o.op. (1900) und *Freyhold* op. 3, Nr. 6 (1900/03).

²² Bruch: op. 34, 1869; Gernsheim: op. 17, um 1870.

²³ Bruch: op. 25, um 1865; Gernsheim: op. 10, um 1867; beide Komponisten haben noch weitere Werke auf Texte von Lingg komponiert: Von Bruch stammen u.a. *Morgenstunde* für Sopransolo, Frauenchor und Orchester op. 31, Nr. 2 (1869, erschienen 1871) und *Die Priesterin der Isis in Rom* für Alt solo und Orchester

Mit zwei Kompositionen auf Texte von Lingg schließt Reger an beide Traditionen an. Sein 1912 komponierter pompöser *Römischer Triumphgesang* für Männerchor und Orchester op. 126, „Einer hohen Medizinischen Fakultät der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin in Dankbarkeit und Verehrung zugeeignet“, hat in Bruchs Vertonung desselben Textes einen prominenten Vorläufer.²⁴ Mit dem Klavierlied *Aeolsharfe* hingegen gesellt Reger sich zu jenen Komponisten der Jahrhundertwende, die, wie Schönberg, in Linggs Lyrik weniger Züge des Epigonalen als Spuren der Moderne ausmachten.²⁵

Aeolsharfe

Geheimnißvoller Klang,
Für Geister der Luft besaitet,
Von keines Menschen Gesang,
Von Stürmen nur begleitet!

In deinen Tiefen sind
Die Melodien der Sterne, –
So ruft ein weinend Kind
Der Mutter in die Ferne.

Laute der Trösterin Einsamkeit!
So ziehen über Fluthen Schwäne,
So wiegt in Träume der Seligkeit
Die schmerzenstillende Thräne.²⁶

op. 30 (1870), von Gernsheim *Nordische Sommernacht* für Soli, gemischten Chor und Orchester op. 21 (ca. 1871) und *Agrippina*. Szene für Alt (oder Mezzosopran), Chor und Orchester op. 45 (1881; eine spätere Fassung ohne Chor erschien als Opus 77).

²⁴ Bruchs Werk ist Teil der Sammlung *Männerchöre mit Orchester* op. 19 (um 1864).

²⁵ Reger war nicht der erste Komponist, der Linggs *Aeolsharfe* vertonte. *Ernst Challier's Grosser Lieder-Katalog* (Berlin 1885 und Nachtrag VIII für den Zeitraum 1898–1900) verzeichnet zwei weitere Lieder, eines von Louis Bödecker (op. 17, Nr. 2, erschienen bei Rieter-Biedermann), und ein weiteres von Adolf Sandberger, das 1898 als erstes der *Drei Lieder nach Dichtungen von Hermann Lingg* op. 14 bei Bauer in München veröffentlicht wurde; vgl. unten S. 210 und 214f.

²⁶ H. Lingg, *Gedichte*, 2. Bd., Stuttgart 1868, 2. Aufl. 1869, S. 130; anders als Regers Autograph, das dem Wortlaut Linggs bis auf kleine Abweichungen (V. 1: „Geheimnißvoller Klang“; V. 4: Ausrufungszeichen fehlt; V. 6: Gedankenstrich fehlt; V. 10: „So zieh' n“; V. 12: „schmerzenstillende“) folgt, weisen der Erstdruck des Liedes und die ihm verpflichtete Edition im Rahmen der Gesamtausgabe in den beiden Schlussversen den ursprünglichen Sinn verändernde Lesarten auf, von denen sich nach heutiger Quellenlage nicht sagen lässt, wie sie in die Druckfassungen geraten sind: „so wiegt in Träume die Seligkeit, die schmerzenstillende Thräne.“ Die folgende Interpretation orientiert sich an der Textfassung von Lingg, das Notenbeispiel (S. 217f.) folgt, anders als die Erstausgabe und die Gesamtausgabe, den Lesarten des Autographs.

Wie in einem Großteil seiner Lyrik greift Lingg auch in *Aeolsharfe* ein Motiv romantischer Dichtung auf.²⁷ Schon im Talmud wird von einer Harfe berichtet, die König David nachts ins Fenster gehängt hat und deren Saiten durch den Wind in Schwingung versetzt wurden. Ausführlich beschrieben wurde die Bauweise einer Wind- oder Äolsharfe erstmals von Athanasius Kircher in seinem Musikkompendium *Musurgia universalis* (1650), weite Verbreitung fand das Instrument jedoch erst im 18. Jahrhundert. Geradezu populär wurde es zunächst in England, wo es in Gärten und Parks erklang und bald auch zum Gegenstand von Dichtung wurde. Durch Herder, der James Thomsons *Ode on Aeolus's Harp* übersetzte, fand die Äolsharfe Eingang in die deutsche Literatur und erlangte insbesondere in der frühromantischen Dichtung Wackenroders, Tiecks oder Jean Pauls als „Symbol einer jenseitigen Welt, Stimme der Toten oder eines fernen Geisterreichs, Zeichen einer magischen Verbindung des Menschen mit dem Überirdischen“²⁸ große Bedeutung. Eine Sonderform des Instruments ohne Resonanzkörper, die Wetterharfe, deren Saiten zwischen zwei Türme aufgespannt wurden, ist bei E. T. A. Hoffmann Ausdruck dämonischer Mächte, die den Kapellmeister Johannes Kreisler bedrohen.²⁹ In Justinus Kerners Gedicht *Die Äolsharfe in der Ruine* (1839) wird das Instrument vollends zum Sinnbild der Vergänglichkeit, sein Klang „voll Trauer“, hervorgebracht von „bald halb zerrißnen Saiten“,³⁰ ist ein „Gleichnis des leiderfüllten Menschen- und Dichterherzens“.³¹ Nicht zuletzt über Kerner, der es liebte, Äolsharfen an geeigneten Orten anzubringen, gelangte das Motiv zu Eduard Mörike, dessen Gedicht *An eine Äolsharfe!* (1837, erschienen 1838) die dem Instrument im Laufe seiner literarischen Rezeption zugewachsenen Bedeutungen bündelt zu einer „Totenklage in Form des Selbstgesprächs, das doch ein verborgener Dialog sein will, die Kontaktaufnahme mit einer anderen und überirdischen Welt.“³²

²⁷ Vgl. zum Folgenden A. Langen, *Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung*, in *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von C.-H. Mahling, Kassel u. a. 1966 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 160–191; A. Brown, *The Aeolian Harp in European Literature 1591–1892*, Duxford und Cambridge 1970 (= Aeolian Harp, Bd. 3); A. Edler, *Die Äolsharfe als symbolträchtige Grundlage instrumentaler Konstruktionen*, in ders., *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 29), S. 275–304; M. Bröcker, *Äolsharfe*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl. hrsg. von L. Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 671–676; M. Bumiller und N. Wolff, *Luftmusik – Über die Äolsharfe*, Stuttgart 2003 (mit einer CD, auf der neben Regers Werk auch andere Äolsharfen-Lieder sowie Klänge einer echten Äolsharfe zu hören sind); *Aeolsharfe* scheint keines der allgemein bekannten Gedichte Linggs gewesen zu sein; es fehlt in Heyses Auswahl Ausgabe (vgl. Anm. 19), und auch in den Darstellungen von Langen, Brown und Bröcker wird das Gedicht nicht behandelt oder auch nur erwähnt. Edler bezeichnet das Gedicht als „viertklassige Textvorlage“ (a. a. O., S. 296).

²⁸ Langen, *Zum Symbol der Äolsharfe*, a. a. O., S. 166.

²⁹ Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Frankfurt a. M. 1967, Fußnote auf S. 189.

³⁰ J. Kerner, *Die Äolsharfe in der Ruine*, in *Ausgewählte Werke*, hrsg. von G. Grimm, Stuttgart 1981, S. 25.

³¹ Langen, *Zum Symbol der Äolsharfe*, a. a. O., S. 186.

³² M. H. Schmid, „An eine Äolsharfe“. *Mörike und seine Komponisten*, Musik in Baden-Württemberg 2. Jg. (1995), S. 24.

So vertraut wie das Motiv, das Lingg in *Aeolsharfe* aufgreift, scheint – auf den ersten Blick – auch die Form zu sein, die er für sein Gedicht wählt: Es besteht aus drei Strophen zu je vier Versen, in denen jambische Dreiheber vorherrschen und das Prinzip des Kreuzreims konsequent beibehalten ist. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich indessen, dass sich vor allem die dritte Strophe in wichtigen Details von den beiden vorangegangenen Strophen unterscheidet. Ihr erster Vers ersetzt die auftaktige Jambenfolge durch einen abtaktigen daktylischen Dreiheber und gibt damit einen rhythmischen Impuls, der in den letzten drei Versen trotz der wieder aufgenommenen Jamben weiterwirkt. Die Tendenz zur Vermischung der Versarten korrespondiert mit der Idee, Momente der beiden ersten Strophen in der dritten Strophe zusammenzuführen. Strophe 1 ist eine Anrufung des „geheimnißvollen Klangs“, der zugleich in seiner Eigenart charakterisiert wird („Für Geister der Luft besaitet / Von keines Menschen Gesang, / Von Stürmen nur begleitet!“). Strophe 2 verknüpft zwei Aussagen miteinander: Die Verse 5 und 6 formulieren eine Feststellung („In deinen Tiefen sind / Die Melodien der Sterne“), die Verse 7 und 8 hingegen bringen einen Vergleich („So ruft ein weinend Kind / Der Mutter in die Ferne.“) Nicht nur durch die Einführung von Verben, die Aktivität ausdrücken, unterscheidet sich Strophe 2 von Strophe 1, sondern auch durch die Verwendung zweier Enjambements, die die beiden Aussagen jeweils zu einer semantischen Einheit verbinden. Strophe 3 beginnt mit einer erneuten Anrufung („Laute der Trösterin Einsamkeit!“), gefolgt von einem weiteren Vergleich („So ziehen über Fluthen Schwäne“), der mit dem einleitenden „so“ auf Vers 7 verweist und in den Versen 11 und 12 („So wiegt in Träume der Seligkeit / Die schmerzenstillende Thräne.“) eine Steigerung erfährt. In ihnen werden nicht nur das Prinzip des Vergleichs und das „so“, sondern auch das Prinzip des Enjambements der Verse 7 und 8 aufgegriffen, so dass die dritte Strophe durch die Verknüpfung von Anrufung und Vergleich als Synthese der beiden ersten Strophen erscheint.

Die subtile lyrische Konstruktion und der Wohlklang der Worte lenken ein Stück weit ab von der Rätselhaftigkeit und inhaltlichen Vagheit, die dem Gedicht eigen ist. Der Titel legt nahe, dass der „geheimnißvolle Klang“, der in Vers 1 evoziert wird, der Klang einer Äolsharfe ist. Die Saiten dieses Instruments bringen in der realen Welt dadurch einen Klang hervor, dass sie durch Wind in Schwingung versetzt werden. Bei Lingg ist aber nicht das Instrument besaitet, sondern der Klang, der so selbst zu einem nicht mehr dinghaften, metaphysischen Instrument wird. Auf diese Entdinglichung verweist auch die Bestimmung für die „Geister der Luft“. Die Vertauschung von Klang und Instrument ist nicht das einzige irritierende Moment der ersten Strophe. Mit den „Geistern der Luft“ korrespondieren die „Stürme“, von denen in Vers 4 gesagt wird, sie begleiteten den geheimnisvollen Klang. Hoffmanns Darstellungen der Wetterharfe klingen hier an,³³ allerdings in seltsamer Verkehrung von Ursache und Wirkung. In der naturwissenschaftlich fassbaren Realität sind es die Stürme oder Winde, also die Bewegungen der Luft, die

³³ „[...] meine Träume sind, als wären sie nach Amadeus Hoffmanns Romanen gemacht“, notierte Lingg am 18. Juni 1849 in seinem Tagebuch; Lingg, *Meine Lebensreise*, a. a. O., S. 76.

die Saiten der Äolsharfe zum Schwingen bringen. Bei Lingg aber sind die Stürme nachgeordnet, sie begleiten den Klang, bringen ihn nicht hervor. Naturhafter Geisterlaut und Elementarkräfte verbinden sich zu einer Einheit, in der der Mensch (V. 3) keinen Platz hat. Die Transzendenz, auf die die erste Strophe verweist, wird in den Versen 5 und 6 durch den Hinweis auf die „Melodien der Sterne“ bekräftigt, zugleich vermittelt das Gegenüber von „Tiefen“ und „Sternen“ ein Bild kosmischer Weite.

Anrufungen wie jene, mit der Lingg sein Gedicht eröffnet, sind, grammatisch betrachtet, Sätze ohne Prädikat und Objekt. Dieses Moment der Unvollständigkeit wirkt in der zweiten Strophe nach, die zwar zwei grammatisch korrekte Sätze umfasst, deren Aussagen aber seltsam unvollständig bleiben: In den Versen 5 und 6 bedürfte das Hilfsverb „sind“ einer genaueren Bestimmung, denn der Leser erfährt nicht, was denn die „Melodien der Sterne“ in den „Tiefen“ sind: verborgen? aufgenommen? Unvollständig, ja rätselhaft ist auch die Aussage der Verse 7 und 8: Ein „weinend Kind“ ruft, aber nicht „die Mutter“, sondern „der Mutter in die Ferne“. Sinnvoll würde dieser Satz erst, wenn man das „rufen“ ergänzte, so dass das Kind etwa „der Mutter in die Ferne“ nachruft.³⁴

Der Ruf des Kindes in die Ferne versetzt die räumliche Weite, die in den Versen 5 und 6 im Gegenüber von „Tiefen“ und „Sterne“ imaginiert wird, in den Bereich menschlicher Erfahrung, auf den auch die Verse der Schlusstrophe verweisen. Das weinende Kind ruft nach der Mutter, die Geborgenheit verheißt, der Klang der Äolsharfe lindert die Einsamkeit, die Träne, Ausdruck von Freude ebenso wie von Leid, stillt Schmerzen und wiegt „in Träume der Seligkeit“, d. h. sie schafft eine Gegenwelt zur Realität. Das „so“, mit dem Lingg die drei Vergleiche einleitet, suggeriert eine Analogie zwischen dem, was den „geheimnisvollen Klang“ ausmacht, und den Ereignissen der menschlichen Erfahrungswelt, denen auch das Ziehen der Schwäne in Vers 10 zugerechnet werden kann. Doch worin besteht die Analogie? Wohl ist der Ruf des weinenden Kindes mit den Tönen der Äolsharfe vergleichbar, auch ist es denkbar, zwischen dem Flügelrauschen fliegender Schwäne und dem „geheimnisvollen Klang“ eine Analogie zu erkennen, nicht aber im Fall der „Träne“, die in Träume wiegt, denn hier fehlt das Lautliche, das den Kinderruf und das Flügelrauschen zu dem Äolsharfenklang in Beziehung setzt. Die Analogien bleiben vage, die Beziehungen unbestimmt – vielleicht deshalb, weil sich gerade darin die metaphysische Qualität der Äolsharfenmusik manifestiert?

Wann und wie Reger auf Linggs Gedicht aufmerksam wurde, ist so wenig bekannt wie die Umstände der meisten anderen Begegnungen mit Lyrik, aus denen seine Lieder erwachsen. Die Gedichte Linggs waren noch um 1900 weit verbreitet, der Dichter selbst

³⁴ Als habe er sich von Linggs Tendenz zur poetischen Unvollständigkeit anstecken lassen, notiert Reger in Takt 8 seines Liedes eine kryptische Vortragsbezeichnung: „meno p. *agitato e sempre*“. In der Orchesterfassung ist das „e sempre“, das ohne nachfolgendes Adverb sinnlos ist, gestrichen.

eine bekannte Persönlichkeit im Kulturleben der Stadt München, deren Publikum Reger bei der Konzeption vieler seiner Werke im Sinn hatte.³⁵ Vermutlich waren es gleich mehrere Gründe, die Reger zu Linggs Gedicht greifen ließen: Obwohl die Hochblüte des romantischen Kults um die Äolsharfe mehr als ein halbes Jahrhundert zurücklag, war das Instrument um die Jahrhundertwende durchaus bekannt; und noch 1896 hatte der Allgemeine deutsche Reimverein einen *Aeolsharfenalmanach* herausgegeben. Ob Reger davon Kenntnis hatte, ist nicht bekannt, ohnehin mag sein Interesse am Motiv der Äolsharfe eher durch dessen künstlerische Behandlung geweckt worden, nicht zuletzt sicherlich durch die Vertonungen des Mörike-Gedichts von Johannes Brahms und Hugo Wolf, den beiden Komponisten, denen sich Reger in seinen Liedern am meisten verpflichtet fühlte. Möglicherweise kannte Reger auch Adolf Sandbergers Vertonung von Linggs Gedicht, die nur wenige Jahre zuvor im Münchner Verlag Otto Bauer & Co. erschienen war.³⁶ Sandberger, dessen Nachruhm vor allem auf seinen musikhistorischen Arbeiten beruht, galt um die Jahrhundertwende auch als schätzenswerter Komponist, dessen Werke in das Programm großer Verlage wie Breitkopf & Härtel aufgenommen und insbesondere in München häufig aufgeführt wurden.³⁷ Sollte Reger mit dem Lied Sandbergers vertraut gewesen sein, so ließe sich seine eigene Vertonung von Linggs Gedicht als bewusste Abgrenzung von Sandbergers am Modell von Brahms orientierter Vertonung verstehen, vergleichbar in etwa jenem „Wettstreit“ mit Richard Strauss, auf den Reger sich einließ, indem er zu Texten griff, die sein populärer Zeitgenosse bereits vor ihm vertont hatte.³⁸ Was Reger an Linggs Gedicht aber vor allem angesprochen haben mag, sind die zahlreichen „Pointen“, Wörter wie „Klang“, „besaitet“, „Gesang“, „Melodien“ und „Laute“, die selbst bereits auf Musik verweisen – eine Musik indessen, die nicht zu hören ist und die hörbar zu machen einen Anreiz für den Komponisten darstellt.

Gleich der erste Vers gibt das programmatische Stichwort für die kompositorische Idee des ganzen Liedes, das von einem „geheimnisvollen Klang“ geprägt ist. Anders als Brahms und Wolf, die Mörikes Wendung von der „melodischen Klage“ in ihren Liedern aufgreifen und in eine melodisch-harmonisch bewegte Äolsharfenmusik übersetzen, versteht Reger den Klang der Äolsharfe als eher statisches Phänomen, kompositorisch umgesetzt in eine synkopisch pulsierenden Terz des^2-f^2 in der rechten Hand des Klavierparts, die das Lied vom ersten bis zum letzten Takt durchzieht. Satztechnisch gesehen handelt es sich um die Kombination zweier Liegetöne, für die das gleiche gilt wie für einen Orgelpunkt, dass nämlich „die anderen Stimmen hier auch Akkorde bilden können,

³⁵ Vgl. *Cadenbach*, S. 92f.

³⁶ Vgl. Anm. 25.

³⁷ Vgl. H. Engel, *Sandberger, Adolf*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von F. Blume, Bd. 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 1355–1358.

³⁸ Vgl. W. Steinbeck, *Hommage als Wettstreit. Regers Lieder nach Strauss*, in *Reges-Studien* 6, S. 213–234.

als deren Bestandteil die ihren Ton weiterhaltende nicht leicht denkbar ist, also auch Dissonanzen.“³⁹ Ungewiss bleibt, ob es sich bei *des* und *f* um Grundton und Terz eines Des-dur-Dreiklangs oder um Terz und Quinte eines b-moll-Dreiklangs handelt, von anderen, komplizierteren Möglichkeiten der Klangbildung einmal abgesehen. Die sich im Auftakt hinzugesellenden Töne *c*², *ces*² und vor allem *a*¹ in Takt 1 bewegen sich auf den Ton *b*¹ zu, der jedoch nur für einen ganz flüchtigen Moment kurz vor der Mitte des ersten Taktes⁴⁰ aufscheint. Das sich abzeichnende b-moll tritt also nicht ein, ebenso wenig die Alternative Des-dur, das zwar in Takt 2 erscheint, jedoch in labiler Quartsextakkordstellung, die eine Deutung des Klangs als Tonika kaum zulässt. Vergleichbare Strategien der Verunklarung lassen sich auch in den folgenden Takten beobachten; der Klang bleibt „geheimnisvoll“ bis zur Schlusskadenz in Takt 15, die das permanente Pendeln zwischen den beiden Bezugsmöglichkeiten beendet und Des-dur als Tonika herausstellt.

Wie in den Liedern von Hugo Wolf⁴¹ ist auch bei Reger die für die Gattung ehemals konstitutive funktionale Trennung zwischen Melodie und Begleitung aufgehoben, sind Singstimme und Klavierpart zu einer konstruktiven Einheit verschmolzen. Gleichwohl gelingt es Reger, trotz einer unverkennbar vorherrschenden Tendenz zu „musikalischer Prosa“,⁴² die lyrische Struktur so in Musik zu übersetzen, dass durch die musikalische Form hindurch die dichterische erkennbar bleibt. Lingg verwendet in *Aeolsharfe* drei Arten formender Gestaltung: die Gliederung in drei Strophen zu je vier Versen, die latente Zweiteilung des Gedichts, die durch den Gedankenstrich in der Mitte der zweiten Strophe angezeigt wird, sowie die Unterscheidung zwischen Versen, die für sich stehen und durch ein Komma, Punkt oder Ausrufungszeichen vom Folgenden abgesetzt sind (Verse 1, 2, 3, 4, 9, 10), und solchen, die durch ein Enjambement miteinander verbunden sind (Verse 5/6, 7/8, 11/12). Reger schafft in seiner Vertonung Entsprechungen zu allen drei Arten der Gliederung: Die Strophen setzt er durch halbtaktige Zwischenspiele voneinander ab (T. 5 und 10), ebenso markiert er die durch den Gedankenstrich⁴³ angedeutete Zäsur in der Mitte des Gedichts durch eine mehr als halbtaktige Pause im Gesangspart, gewährleistet zugleich aber den Zusammenhalt der Strophe, indem er die Melodieführung von der

³⁹ A. Schönberg, *Harmonielehre*, 7. Aufl. Wien 1966, S. 255; als Mittel avancierter Harmonik begegnet das Phänomen der Liegetöne bei Reger verschiedentlich, besonders hervorstechend in der Einleitung zu dem Chorwerk *Die Nonnen* op. 112, in dem in den beiden Violinen über 35 Takte hinweg die Oktave *fis*²-*fis*³ festgehalten wird; vgl. H. Grabner, *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, 7. Aufl. Regensburg 1974, S. 183.

⁴⁰ Das Lied beginnt mit einem Auftakt von drei Vierteln, die Taktzählung beginnt erst mit dem ersten Volltakt.

⁴¹ Vgl. hierzu auch S. Popp, „An Hugo Wolf“. *Reger widmet sich Wolf*. Publikation i. V.

⁴² Die Synkopen der rechten Klavierhand und vor allem der lange, drei Viertel umfassende Auftakt steuern von Anfang an einem klaren metrischen Empfinden entgegen; vgl. S. Popp, *Zur musikalischen Prosa bei Reger und Schönberg*, in *Reger-Studien 1*, S. 59–77.

⁴³ Der Gedankenstrich fehlt zwar in Regers Textfassung, ist aber kompositorisch realisiert.

Singstimme an das Klavier weitergibt. Die Vereinzelnung jener Verse, die durch ein Interpunktionszeichen vom Folgevers abgesetzt sind, unterstreicht Reger durch kürzere Pausen; die Enjambements hingegen realisiert er, indem er an den entsprechenden Stellen (T. 6/7, 8/9 und 13–16) den Gesang ohne jede Unterbrechung weiterströmen lässt. Auch im Detail überträgt Reger die Struktur der Dichtung in Musik, indem er das Alternieren der Hebungen und Senkungen zur Grundlage seiner rhythmischen Gestaltung macht und insbesondere die fast durchgängige Auftaktigkeit der dominierenden Jamben beachtet. Auf diesem Hintergrund erhält der irreguläre abtaktige Beginn der dritten Strophe (T. 10) auch in der Musik das ihm zukommende Gewicht.

Auch inhaltliche Korrespondenzen, durch die Lingg in seinem Gedicht Zusammenhang schafft, greift Reger auf. Analog zu Lingg, der mit der Anrufung des Verses 9 („Laute der Trösterin“) auf den Anfangsvers „Geheimnißvoller Klang“ verweist, stellt Reger durch die Wiederaufnahme der zentralen Töne *des²*, *f¹* und *a¹* in Takt 10 einen Bezug zum Einsatz der Singstimme in Takt 1 her. Die drei Vergleiche, die bei Lingg mit „so“ beginnen, setzt Reger kompositorisch zueinander in Beziehung, indem er in Takt 8 zunächst ein Modell vorstellt,

Beispiel 1



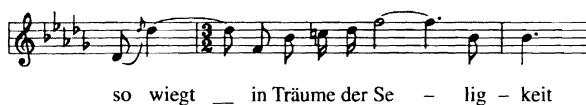
dieses im Sinne entwickelnder Variation in Takt 12 durch den intervallisch weiter ausholenden und melismatisch erweiterten Auftakt leicht verändert aufgreift

Beispiel 2



und schließlich in den Takten 13–14 zu einem Höhepunkt steigert:

Beispiel 3



Die Steigerung, die sich von Takt 8 bis zur Klimax in Takt 14 erstreckt, vollzieht sich nicht nur in der Singstimme, sondern wird vom Klavierpart mitgetragen. In Takt 8 – dort,

wo sich die Binnenzäsur der zweiten Strophe befindet – gewinnt die linke Hand des Klaviers erstmals melodische Kontur, die einerseits eine Vorausnahme der Gesangsphrase „so ruft ein weinend Kind“ darstellt, andererseits das Stichwort der „Melodien der Sterne“ aufzugreifen scheint. Auch in Takt 12 verändert sich die Satzstruktur, Singstimme und die linke Klavierhand bilden einen vierstimmigen Choral, dessen akkordisches Fortschreiten das große Crescendo bis zum Höhepunkt in Takt 14 möglich macht. Auf diesem Höhepunkt verlässt Reger den Akkordsatz, indem er den Klaviersatz auf drei unterschiedliche Schichten expandieren lässt: Zum einen bleibt das Terzband der rechten Hand erhalten, zum anderen greift Reger in der linken Hand die punktierte Begleitfigur wieder auf, die er zu Beginn des Lieds exponiert hat, nun aber im Ambitus stark erweitert und durch die Oktavierung der Töne *A* und *Es* klanglich intensiviert, und schließlich fügt er noch eine mit der Singstimme korrespondierende Mittelstimme ein, die in dem weit aufgespannten Tonraum die Tenorlage ausfüllt.⁴⁴

Ein Reagieren auf Stichwörter zeigen auch die Takte 5 und 6, in denen Reger die im Gedicht genannten „Tiefen“ durch leere Quint-Oktavklänge bis hinab in die Subkontraoktavlage sinnlich erfahrbar macht. Die beiden Klänge in Takt 6 (*B-F* und *Des-As*) verweisen auf die Pole, zwischen denen das Lied changiert, der *Fis-Cis*-Klang in Takt 7 hingegen ist als camouflierte Anspielung auf *Ges-dur* zu verstehen, einen Klang, der sowohl mit *b-moll* wie auch mit *Des-dur* eng verwandt ist. (Die „unorthographische Schreibweise“,⁴⁵ die die funktionale Verwandtschaft der Klänge bewusst verdeckt, ist ein bei Reger häufig anzutreffendes Mittel, die Eigenwertigkeit von Klängen zu suggerieren.⁴⁶ Die Quint-Oktavklänge sind indessen keine isoliert in Erscheinung tretenden, bloß illustrativen Phänomene, sondern abgeleitet aus der schon erwähnten Begleitfigur, die weite Teile des Lieds durchzieht:

Beispiel 4



Noch im kleinsten Detail ist Reger um Zusammenhang bemüht. So antizipiert er die ersten Töne der Singstimme (*des²-c²-des²-f¹-a¹*) in den einleitenden Takten des Klaviers: Das *des¹* ist in der synkopisch pulsierenden Terz der rechten Hand enthalten,⁴⁷

⁴⁴ Der Ton *f¹* auf der zweiten Halbe in der linken Klavierhand fehlt im Autograph; wann der Ton hinzugefügt worden ist, ist aufgrund der Quellenlage nicht zu ermitteln; vgl. Anm 26.

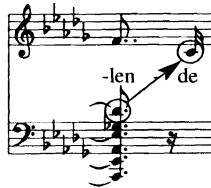
⁴⁵ H. Riemann, *Große Kompositionslehre. Band III: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil*. Stuttgart 1913, S. 234.

⁴⁶ Vgl. Zimmermann, „*Erlaubt sich der Komponist einen üblen Scherz?*“, a. a. O., S. 143ff.; bezeichnenderweise hat Reger in der auf leichte Spielbarkeit abzielenden Orchesterfassung des Lieds darauf verzichtet, den Klang „unorthographisch“ zu notieren.

⁴⁷ In der Orchesterfassung hebt Reger diesen auftaktigen Ton hervor, indem er ihn nicht nur in den synkopisch spielenden zweiten Violinen, sondern auch als Achtelnote in der ersten Bratsche erklingen lässt.

c^2 ist der erste Tone der Begleitfigur in der linken Hand, des^2 bleibt im Terzband der rechten weiterhin präsent, f^1 ist die Tonachse, um die die Begleitfigur bis zur Mitte von Takt 4 kreist, a^1 schließlich erklingt als hervorstechender erster Ton in Takt 1 unmittelbar vor Eintritt der Singstimme.⁴⁸ Gegenstück dieser subtilen Inbeziehungsetzung von Singstimme und Klavier ist die Schlusskadenz in Takt 15: In der linken Hand des Klaviers erklingt auf dem letzten Viertel ein Dominantseptakkord auf As mit Quartvorhalt des^1 , dessen Auflösung zur Terz c^1 jedoch nicht im Klavier, sondern in der Singstimme erfolgt:

Beispiel 5



Bezüge entstehen schließlich auch durch satztechnische Analogien: Der choralartige Akkordsatz der Takte 12/13, ein wichtiges Moment der Steigerungsanlage zum Höhepunkt in Takt 14, tritt nicht unvermittelt auf, sondern ist durch die Verdichtung der Akkordbrechungen der Begleitfigur in Takt 5 und in den Takten 10/11 vorbereitet. Auch für die kleine Form des Lieds gilt eine Grundprämisse regerschen Komponierens: Stiftung von Zusammenhang auf allen Ebenen.

Die Modernität von Regers *Aeolsharfe* tritt besonders deutlich im Vergleich mit Sandbergers Vertonung von Linggs Gedicht hervor. Sandberger übersetzt das Stichwort vom „geheimnisvollen Klang“ in eine sechstaktige Folge arpeggierter Akkorde, die eine durch Varianten erweiterte Kadenz in a-moll darstellen. Diese sechs Takte erscheinen insgesamt viermal: als Vorspiel, als Zwischenspiele, die die drei Strophen deutlich voneinander absetzen, sowie als Nachspiel; da der Sechstakter halbschlüssig endet, fügt Sandberger bei seinem letzten Erscheinen noch zwei weitere Arpeggio-Takte in der Tonika a-moll hinzu. Arpeggien, die die nach dem Modell von Brahms' *An eine Aeolsharfe* rezitativisch gehaltene erste Strophe prägen, vergegenwärtigen die Präsenz des Instrumentenklangs auch in Verbindung mit Gesang. Die beiden folgenden Strophen hingegen verzichten auf eine solche Vergegenwärtigung, es sind Liedstrophen von ganz eigenständigem Charakter, die zwar durch Motivbeziehungen miteinander korrespondieren, sich aber im übrigen

⁴⁸ Ein Rückverweis auf die erste Phrase der Singstimme findet sich noch im vorletzten Takt des Klavier-nachspiels: Die ersten drei Töne des vierten Viertels in der linken Hand ($as^1-f^1-es^2$) sind als Anspielung auf den vierten bis sechsten Ton der ersten Gesangsphrase zu verstehen, wobei das a^1 , das dort als Element harmonischer Ambivalenz fungiert, gegen Ende in das tonartlich eindeutig definierte as^1 verändert ist. Der Ton es^2 jedoch, der schon in Takt 1 herausfällt, bleibt auch in der Des-dur-Fläche des Schlusses ein auffälliges Phänomen.

als Gegensätze präsentieren. Einheit der Stimmung, ein für die traditionelle Liedästhetik konstitutives Element, stiftet aber vor allem der instrumentale Sechstakter, die Äolsharfenmusik.

Reger realisiert in seiner Vertonung eine vollkommen andere Idee vom Lied. An die Stelle deutlich voneinander unterschiedener Strophen tritt bei ihm ein einheitlicher Ablauf, innerhalb dessen nicht nur die strophische Gliederung des Gedichts erkennbar bleibt, sondern auch Raum gegeben ist zur kompositorischen Akzentuierung von Korrespondenzen innerhalb der Dichtung. Auch im Kontext einer musikalischen Syntax, die zu musikalischer Prosa tendiert, bleibt die Struktur des Textes und damit den Eigenwert der Dichtung erkennbar. Die inhaltliche Vagheit des Gedichtes findet ihre Entsprechung in einer von tonaler Unbestimmtheit geprägten Harmonik, deren geradezu programmatisch fundiertes Changieren in der Ausdifferenzierung selbst kleinster Details eine stabilisierende Gegeninstanz findet. So sehr die Folge arpeggierter Akkorde bei Sandberger als Chiffre des Äolsharfenklangs fungiert, so abgelöst ist bei ihm die Idee des „geheimnisvollen Klangs“ von der Vertonung der Worte selbst. Reger hingegen macht die Musik der Äolsharfe zum Konstituens seines Liedes, sie ist von Anfang bis Ende gegenwärtig, mehr noch: Sie ist sowohl einstiftendes Moment als auch Signum seiner Teilhabe an der musikalischen Moderne.

Epilog: Beethoven – Lingg – Reger

Die Erstaussage von Regers Lied *Aeolsharfe* erschien mit einem Umschlag, „auf welchem Beethovens Lebendmaske auf einem Lorbeerzweig gebettet zu sehen ist. Am oberen Bildrand befindet sich eine lorbeerumkränzte Lyra in einem Notensystem [...]“.⁴⁹ Dieses Umschlagsmotiv, das der Künstler Richard Müller gestaltet hatte, entstand möglicherweise für die Erstaussage der *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* op. 86,⁵⁰ diente aber auch als Motiv von Titelblättern weiterer Reger-Ausgaben des Verlags Lauterbach & Kuhn, darunter jener der *Gesänge* op. 75. Was zunächst als ein bloß der Beliebigkeit geschuldeter Zufall zu sein scheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als versteckter, wenn auch wohl unbeabsichtigter Verweis auf einen Zusammenhang zwischen der ins Mythische gehobenen Gestalt Beethovens und den metaphysischen Klängen der Äolsharfe, wie Lingg sie in seinem Gedicht evoziert. Lingg, der von sich selbst sagte, er „liebe Musik, habe aber kein Kunsturtheil über Musik“,⁵¹ war ein begeisterter Anhänger Beethovens, wovon nicht nur eine Fülle von Äußerungen in seiner Autobiografie zeugen,⁵² sondern auch das Gedicht *An Beethovens Todestag*. Linggs visionäre Verse, deren Bildsprache ebenso auf das eigene *Aeolsharfen*-Gedicht

⁴⁹ J.-B. De Clercq, J. Döllein und J. Schaarwächter, *Der äußere Eindruck: Zu Reger-Umschlag- und -Titelblättern*, in diesem Band S. 583.

⁵⁰ Vgl. ebdt., S. 582, Abb. 30.

⁵¹ Lingg, *Lebensreise*, a. a. O., S. 123.

⁵² Vgl. ebdt., S. 146.

wie auf die Umschlagsillustration von Regers Lied zu verweisen scheint, zeigen den Komponisten in seiner Todesstunde umgeben von den Tönen einer neuen Sinfonie, Tönen, die sich in Elementarkräfte und Geister verwandeln und sich anschicken, den Genius zum Himmel empor zu tragen:

Einsam mit dem Todesbängen
 Ringt der Meister im Sterbebett;
 Alle sind sie fortgegangen –
 Selbst die Liebe, die so beredt
 In tausend Herzen für ihn gesprochen,
 Läßt verlassen nun seines pochen.

Aber ihn umschweben die Töne
 Einer entstehenden Symphonie,
 Letzte Gedanken unsterblicher Schöne,
 Ahnungen höchster Harmonie,
 Schwingen des Geistes, Flügelschlagen
 Ueber den Schatten von irdischen Tagen.

Wie sie höher und höher schwellen,
 Werden zu Kräften der Natur,
 Elemente die Tönwellen,
 Blitze schafft das feurige Dur,
 Chöre sind Donner und rufen: „Meister!
 Wir sind Dein, sind Deine Geister.

Wie Du dem Zweifel, dem stürmenden Frager,
 Wie Du dem Jubel einst Stimme verlieh'n,
 Rollen wir über Dein Sterbelager
 Jetzt, wir Söhne des Aethers, dahin,
 Um Dich hinüber, hinauf zu tragen
 Wie den Propheten im Flammenwagen.“⁵³

⁵³ H. Lingg, *Lyrisches. Neue Gedichte*, Wien und Teschen [ca. 1880], S. 195f.

Anhang. Aeolsharfe op. 75, Nr. 11. Revidierter Nachdruck aus M. Hehemann, *Max Reger. Ein Leben in Musik*, 2. Aufl. München 1917.

Aeolsharfe.

(Hermann Lingg.)

Für mittlere Stimme.

Max Reger, Op. 75. No. 11.

Ruhig, ausdrucksvoll. (nicht zu langsam!) p espress.

dolcissimo

Ge - heim - nis - vol - ler Klang, für Gei - ster der

(2) *sempre dolce* *cre - - scen - - do f*

Luft be - sai - tel, von Kei - nes Men - schen Ge - sang, von Stür - men nur be -

5 *sempre espress.*

glei tet. In dei - nen Tie - fen sind die Me - lo - di - en der Ster - ne.

8 *meno p, agitato e sempre* *pp molto espress.*

so ruft ein wei - nend Kind der Mutter in die Fer - ne. Lau - te der

meno pp e cre - - scen - - do *espress. ed agitato*

11 *molto* *p* *sempre poco a poco cre -*
 Trö - ste - rin der Ein - sam - keit! So zieh'n ü - ber

molto *pp* *sempre poco a poco cre -*
sempre ben legato ed espressivo

13 *stringendo* *scen - do* *sempre molto espressivo* *ff* *rit.*
 Flu - ten Schwäne, so wiegt in Träu - me der Se - lig -
stringendo *rit.*

scen - do *ff*

15 *a tempo* *rit.*
 keit die schmer - zens - stil - len - de

a tempo *rit.* *pp*

16 *p*
 Trä - ne.

ppp *sempre dim. e rit.* *pppp*