

*Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900*, hrsg. von Stefan Gasch (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft*, Bd. 48), Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2018

Der Titel *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900* lässt eine eingehende Beschäftigung mit dem Liederkomponisten Reger erwarten. Diese Erwartung erfüllt die Aufsatzsammlung durchaus – und bietet weit mehr. Darauf weist gleich der erste Satz im eröffnenden Text des Herausgebers Stefan Gasch hin: „Geht man davon aus, dass sich die Modernität von Lyrik darin zeigt, auf welche Weise Emotionen in Gedichten gestaltet werden, so ist der Anspruch der ‚Innerlichkeit‘ in den Werken der Dichter an der Wende zum 20. Jahrhundert sicherlich einer der zentralsten Indikatoren für die Aktualität der Texte jener Zeit.“ Lyrik ist das nicht. Aber es geht um Lyrik. Und somit wird deutlich, dass dieses Buch nicht nur dem Liederkomponisten Reger, sondern auch den grundsätzlichen ästhetischen Fragestellungen nachspüren soll, mit denen sich Dichter und Liedkomponisten zu dieser Zeit auseinandersetzten – am Beispiel Regers, aber auch am Beispiel etlicher komponierender und dichtender Zeitgenossen und ihres Schaffens. Eine weitere, überzeugend vorgetragene Option ist, dass sich an der kleinen, aber komplexen Gattung des Liedes größere Zusammenhänge und Entwicklungen beispielhaft erforschen lassen, denn Gasch hat wohl Recht, wenn er das Lied als Gattung bezeichnet, „die in ihrer Komprimiertheit ein Pulsmesser für jene Zeit war.“

Wie es zu diesem Buchprojekt kam, ist von Gasch zumindest in Ansätzen zu erfahren: Regers 100. Todestag im Jahr 2016 war der Auslöser. Die Riege der Beitragenden kann man am Ende des Bandes kennenlernen. Englische Abstracts zu den überwiegend deutschsprachigen Aufsätzen sowie ein den gesamten Band umspannendes Personen- und Werkregister ermöglichen die Verwendung als Nachschlagewerk.

Auch in Julian Johnsons Aufsatz *Language, Music, and Desire: The Interior Landscape of the Lied around 1900* wird der weitergefasste Untersuchungsansatz deutlich: Johnson nimmt – mit beachtlicher Flughöhe – eine Vogelperspektive ein und diskutiert das liedspezifische Ineinanderwirken von Sprache und Musik. Mit Gustav Mahlers Richard-Dehmel-Vertonung *Ich bin der Welt abhanden gekommen* als thematischer Klammer und Anton Weberns *George-Liedern* op. 3 als zentralem Betrachtungsobjekt wird bei Johnson die Entwicklung des Liedes von einer quasi um Musik bereicherten Form der Texterzählung hin zu einer Ausdrucksform der Reflexion erfahrbar, die von einer bestimmten Stimmung der Textvorlage ausgehen mag, sich aber keineswegs auf simplen „Stimmungs-Impressionismus“ beschränken muss. Zugleich lässt sich in Johnsons Aufsatz eindrucksvoll erkennen, welche unterschiedliche Komponisten- und Dichterge-

nerationen sich im „Lied um 1900“ berühren und es damit zu einer wichtigen Schnittstelle machen.

Stefan Königs Beitrag *Zum Kontext von Max Regers „Jugendliedern“ ohne Opuszahl* ist wohltuend pragmatisch. Anhand der Quellen argumentierend (instruktive Abbildungen inklusive) und editorische Fragestellungen mit einbeziehend, zeichnet König ein griffiges Bild von Regers Jugendkompositionen und deren Überlieferung. Dabei ergeben sich auch Einblicke in Regers Arbeitsweise – bis hin zur Art und Weise, wie er in jungen Jahren seine Autographe disponierte – sowie in sein Verhältnis zu seinen Verlegern und insbesondere ins komplexe Verhältnis zum Lehrer Hugo Riemann.

Anne Holzmüller knüpft in gewisser Weise an Johnsons Text an und geht der Frage nach, ob um 1900 der „Klang“ eines Gedichts (Klang als „eine atmosphärisch-assoziative Qualität, ein Gegenprinzip zum begrifflich fixierbaren Sinn“, wie sie einleuchtend definiert) für die Liederkomponisten eine wichtigere Richtschnur wurde als der konkrete Textinhalt. Holzmüller wählt mit den Mörike-Parallelvertontungen *In der Frühe* von Reger und dem von Reger verehrten Hugo Wolf ein konkretes Beispiel aus und analysiert präzise. Die Einordnung der Ergebnisse in den Rahmen der Fragestellung erweist sich dann als anspruchsvolle Lektüre.

Fast vollständig auf das Textliche konzentriert sich Bierbaum-Spezialist Bernd Zegowitz. Er nimmt Regers Lieder nach Texten von Otto Julius Bierbaum zum Anlass, um sich in ausgewählten Gedichtanalysen und Darlegungen zu Bierbaums Publikationsverhalten diesem um die Jahrhundertwende vielvertonten Dichter zu widmen. Einblicke in ausgewählte Korrespondenz beleuchten Regers Zugang zu den Texten. Musikalisch-kompositorische Fragestellungen greift Zegowitz in jenen Passagen auf, in denen er sich relativ knapp Regers Eingriffen in die Textvorlagen bei der Komposition widmet. Regers Veränderungen der Texte seien „teilweise eklatant“; weitere Erkenntnisse zu Regers Komponieren ergeben sich aus den aufgeführten Beispielen aber nicht.

Die Animositäten zwischen Reger und der sog. Münchner Schule bieten Bernd Edelmann Gelegenheit, um in seinem Text *Ludwig Thuille und Richard Strauss. Liedschaffen unter Freunden* von Reger auszugehen und sich dennoch schlüssig dem Liedschaffen Thuilles zuzuwenden, somit einen heute weitgehend unbeachteten Liederkomponisten zu betrachten. Natürlich spielt Richard Strauss als „Leitstern“ der Münchner Schule und Jugendfreund Thuilles (gegenseitiges kritisches Durcharbeiten der frühen Kompositionen inklusive) dabei eine Rolle. Edelmanns Betrachtungszeitraum setzt somit bereits in den späten 1870er-Jahren an. Seine vergleichenden Analysen schürfen im begrenzten Rahmen eines Aufsatzes tief, jedoch lassen die Formulierungen mitunter arg deutlich vorausahnen, wer einige Absätze später den Vergleich gewinnen wird: Strauss. Umso wirkungs-

voller dann die gänzlich strausslose Analyse von Thuilles Bierbaum-Vertonung *Devotionale*, mit der der Bogen zur Jahrhundertwende geschlagen wird.

Auch Elisabeth Schmierer streift bei ihrer Beschäftigung mit dem Liedschaffen von Conrad Ansonge Richard Strauss. Nachdem auf Basis kraftvoller Aussagen von Zeitgenossen, um die etwa der Dichter Richard Dehmel nicht verlegen war, einige Pflöcke eingerammt sind (Strauss als „verkappter literarischer Naturalist mit romantischen Anwandlungen“ vs. Ansonge als jemand, der den literarischen Symbolismus verstanden hat), stellt Schmierer Analysen dreier Vertonungen des von Dehmel umgedichteten Paul-Verlaine-Gedichts *Helle Nacht* von Ansonge, Reger und Webern nebeneinander. Entpuppt sich ein heute weitgehend vergessener Komponist wie Ansonge dabei als jemand, der den modernen Literaten der Zeit als der geradezu ideale Liederkomponist erschien, ergibt das eine schöne Entdeckungslektüre. Wie bei Edelmann wird auch offenkundig, wie sehr sich damalige Komponisten nach wie vor an Richard Wagner abarbeiteten. Schmierers abschließender Schwenk zu einer expressionistischen Deutung der Dehmel'schen Dichtung sowie Ansonges Dehmel-Vertonungen (denen sie eine Vorbildfunktion für die Wiener Schule zuschreibt) durch Zeitgenossen ist spannend.

Susanne Popp leitet ihren Beitrag *Von Narren und Philistern. Künstlerproblematik und Sozialkritik in Max Regers Liedern* mit der Ankündigung ein, der Aufsatz falle aus dem Rahmen; es gehe „nicht um Lieder der Innerlichkeit, sondern um Lieder des Trotzes“. Das trifft zu, und die von Popp ausgewählten, knapp besprochenen Reger-Lieder *Wehe!* nach Martin Boelitz, *Hymnus des Hasses* nach Christian Morgenstern, *Merkspruch* nach Wilhelm Weigand, *Wir zwei* nach Gustav Falke und *Der Narr* nach Ludwig Jacobowski sind eindruckliche Beispiele. Doch ist Werkanalyse nicht die Kernaussage dieses Aufsatzes. Vielmehr bekommt man einen guten Eindruck vermittelt, wie etliche Dichter und auch Reger ihr eigenes Künstlertum einschätzten und wie sie sich zu sozialkritischen Themen positionierten, oft auf die gesellschaftliche Rolle der Kunstschaffenden bezogen. Der Begriff des „Philisters“ als Gegenpart zum Kunstschaffenden spielt dabei eine große Rolle.

Durch seine Betrachtung von Regers *Zwölf geistlichen Liedern* op. 137 erweitert Jürgen Schaarwächter das besprochene Werkkorpus um das Genre des geistlichen Gesangs. Schaarwächter spricht prägnant von „Nicht-Kunstlieder[n]“ und weist in auf das Wesentliche beschränkten Analysen nach, wie sie als „Lieder der Innerlichkeit“ entstanden aus einer Ästhetik der „Zurückhaltung“, ein wichtiger Bestandteil der im Buchtitel formulierten Thematik sind. Vor allem aber besticht der Aufsatz durch Kontextualisierung: Diese reicht von Angaben zur Druckgeschichte und zu Aufführungen bis zu Hinweisen auf Regers religiöse Überzeugungen und ganz besonders zu Schilderungen, wie Reger und seine Familie in der

Entstehungszeit der Lieder 1914 mit frühen Auswirkungen des Ersten Weltkriegs und seinen Schrecken an der sogenannten Heimatfront konfrontiert waren.

Nach anspruchsvoller Einführung und einer Übersicht über Anton Weberns frühe Lieder-Schaffensphase gibt sich Thomas Ahrend die Aufgabe, dem von Adorno für Weberns *Fünf Orchesterstücke* op. 10 geprägten Begriff der „absoluten Lyrik“ sowie der Frage einer „lyrischen Innerlichkeit“ auch in den frühen tonalen Liedkompositionen Weberns, namentlich im Lied *Fromm* von 1902, nachzuforschen. Ahrends Analyse ist detailorientiert, schließt sogar – aufgrund der Überlieferung unerlässlich – quellenkritische Fragen ein. Die Schlüsse, die er aus seinen Befunden zieht, bleiben mitunter bewusst konjunktivisch. Dennoch ist das Ergebnis (Webern erzeugt eine „Fernsicht“ auf den vertonten Text und erschafft eine „Harmonie des Ganzen“, ohne den Text „lediglich zu illustrieren“) nachvollziehbar – wie auch die abschließende Gegenüberstellung mit Regers Parallelvertontung von 1901, die Ahrend „psychologisierend“ und „dramatisierend-narrativ“ nennt.

Auch Ingrid Schraffl bringt einen Komponisten ins Spiel, der seine musikhistorische Kraft erst später entfalten sollte: Alban Berg. Um dessen Jugendlieder anzusehen, wählt Schraffl eine Weitwinkellinse. Doch entsteht ein plastisches, auch seine Lebensumstände berücksichtigendes Bild eines jungen Komponisten, der ohne große Kenntnisse musikalischer Gesetzmäßigkeiten autodidaktisch draufloskomponierte, dabei kontrastreiche Musik schuf und bereits hier ein beeindruckendes, sich verfeinerndes Gespür für die Stimmung der vertonten Texte zeigte.

Alexander Zemlinsky ist ein weiterer wichtiger der heute stiefmütterlich behandelten Liederkomponisten. Zunächst greift Federico Celestini in seinem Beitrag mit *Unter blühenden Bäumen* nach Otto Gensichen ein Lied von 1898 heraus, das einen Vergleich mit Parallelvertontungen von Thuille (1887) und Reger (1903) – bei beiden unter dem Titel *Gruß* – ermöglicht. Da Reger hier am avanciertesten komponiert, was Celestini als „unerwarteten Reiz“ herausarbeitet, verschiebt sich der Fokus zunächst von Zemlinsky zu Reger – was fast so wirkt, als geschehe wiederum das, was Celestini eingangs anprangert: Zemlinsky käme zu kurz. Fortan konzentriert er sich aber stärker auf Zemlinsky, insb. in einer Überblicksanalyse der Balladenvertontungen nach Maurice Maeterlinck, die Celestini vor dem Hintergrund der Musik Gustav Mahlers („Zemlinskys an Mahler angelehnte Variantentechnik“) untersucht.

Dass das Lied als kompositorisches Experimentierfeld diene, wie eingangs Stefan Gasch erwähnte, wird besonders in Daniel Tiemeyers Aufsatz deutlich. Mit Franz Schreker erweitert er das Komponisten-Gruppenbild dieses Sammelbandes ein letztes Mal. Mehrheitlich während der Studienjahre geschrieben, seien Schrekers Lieder noch keine „Meisterwerke“, jedoch „wichtige Wegmarken“ in seiner Entwicklung, die schon etliche Merkmale seines Individualstils enthal-

ten und insbesondere bereits die Gesangsstimme als Schrekers kompositorische Kernkompetenz ausweisen. Als wichtige Spezifika, die später auch Schrekers Opern prägten, nennt Tiemeyer etwa Ornamentik, Medianrückungen oder die gleichsam orchestral gedachte Gestaltung von Klangereignissen im Klavierpart und geht ihnen in kurzen Analysen nach. Die chronologische Übersicht über Schrekers Lieder im Anhang ist eine nützliche Zusammenfassung dieses nicht sehr bekannten Werkkorpus.

Lisa Smits Text *Where Music meets the Eye: Depicting and Illustrating Music around 1900. An Anthology* ist ein abschließender, den Blick weitender Exkurs. Nicht überraschend gelangt sie bei der Frage, inwieweit die Malerei um 1900 von Musik beeinflusst war, umgehend zu Wassily Kandinskys *Impression III (Konzert)*, beschreibt am Ende des Aufsatzes in ihren Erläuterungen zu Arnold Böcklins Gemälde *Die Toteninsel I* und zur beeindruckenden Reihe an Kompositionen, die davon inspiriert wurden, aber auch den gewissermaßen umgekehrten Fall; Smit bleibt dabei tendenziell bei den assoziativen Wechselwirkungen von Musik und bildender Kunst – eher nüchterne Herangehensweisen wie beispielsweise die von musiktheoretischen Parametern beeinflusste Malerei eines Adolf Hölzel klingen nicht an. Eine gute Ergänzung der Thematik sind Smits Sätze zum intermediären Zusammenwirken von Musik-Notation und Illustration in Musikdrucken um 1900 am Beispiel der Wiener Zeitschrift *Ver Sacrum*. Zwischendurch nehmen Ausführungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk-Konzept, zur innenarchitektonischen Ausgestaltung musikalischer Salons (Beispiel Villa Stuck) und zur Musikikonografie (Darstellungen berühmter Komponisten, musikmythologische Gemälde) breiten Raum ein, was kein Schaden ist. Wirklich schade ist aber, dass man dem reich bebilderten Aufsatz keinen Farbdruck spendiert hat. Zur Illustration schöner Zitate wie „a dynamic wave of yellow paint flows across the painting from left to right like a great swell of sound that seemingly reverberates to and fro“ wirken matte Graustufen-Abbildungen nicht zeitgemäß.

Mit dieser Aufsatzsammlung liegt ein eindruckliches und vielseitig informierendes Buch zum Lied um 1900 vor. Die Aufsätze ergänzen einander gut und bieten zugleich jeweils einen in sich geschlossenen Informationsgehalt. Etliche als Notentext vollständig abgedruckte Lieder ersparen die Recherche nach wenig verbreitetem Notenmaterial. Natürlich kommt Max Reger im Gesamtverlauf des Buches eine wichtige Rolle zu – aber keineswegs so einzig zentral, wie es der Untertitel zunächst vermuten lässt. Sicherlich liegt die große Stärke des Bandes vielmehr auch darin, Liedkomponisten zu beleuchten, die im heute verbreiteten Repertoire, inklusive wissenschaftlichem Diskurs, noch weniger vertreten sind als Reger. Das ist eine Schwerpunktsetzung, für die man in Kauf nimmt, dass die musikhistorisch ganz großen Namen der Zeit – Wolf, Mahler, Strauss, Schönberg – insgesamt mehr in ihrer Funktion als Vorbilder oder Lehrer dieser Kom-

ponisten hervortreten (bzw. ihr Liedschaffen als Folie der besprochenen Werke), denn als Akteure der Liedkomposition um 1900. Doch das ist verschmerzbar, denn gerade durch seinen Fokus auf andere Komponisten und Œuvres stellt das Buch einen wertvoll ergänzenden Beitrag zur Liedforschung dar.

*Andreas Pernpeintner*