

begin before winning for oneself a real and solid audience“, schreibt sie am 27. Februar 1906 an Sibelius und wird nicht müde, den Komponisten zu ermutigen, durch persönliche Auftritte und gesellschaftliche Präsenz die Rezeption seiner Werke in England zu befördern. Dabei ist sie aktiv an der Debatte um Möglichkeiten moderner Symphonik beteiligt. Ihre sarkastische Äußerung im Zusammenhang mit einem Konzert mit Werken Ignacy Jan Paderewskis: „If you want success, buy yourself immediately some sort of halo and write a symphony for 50 sarrusophones accompanied by a machine to imitate earthquakes“ vom November 1909 korrespondiert mit der bekannten Formulierung Sibelius' in einem Brief an sie über seine 4. Symphonie mit der Absage an eben jenen symphonischen „circus about it“ (1911, S. 128). Newmarch erkannte dagegen in Sibelius' Symphonik eine spezifische Individualität, die ihrer unmittelbaren Popularität entgegenstehe. Aber, so ihre futuristische Prognose: „Your art, my friend, does not correspond to the era of automobiles, but will correspond well to the more elevated and gracious epoch of aviation.“ (S. 98 f.)

Während der insgesamt fünf Besuche Sibelius' in England wirkte Newmarch als seine persönliche Managerin und brachte ihn gezielt mit potenziellen Förderern zusammen. Seit seinem dritten Aufenthalt bezeichnete sich die nur acht Jahre ältere Newmarch in ihren Briefen gelegentlich offenbar selbstironisch als „Großmutter“: Sie kümmerte sich um sein seelisches, medizinisches und leibliches Wohl und rapportierte den Zustand des Komponisten an dessen Ehefrau. Eine wahrlich mütterliche Liebeserklärung vom März 1909 (S. 88) und die jährlichen Treffen in den Jahren zwischen 1908 und 1912 lassen den massiv verringerten Briefwechsel nach dem Ersten Weltkrieg und besonders ab den 1920er Jahren überraschend erscheinen. Vor dem Hintergrund von Newmarchs ungebrochener kulturpolitischer Aktivität und Sibelius' nach 1926 einsetzendem kompositorischen „Schweigen von Ainola“ erscheint diese Entwicklung nach der Lektüre jedoch als schicksalhaft.

Die Publikation ist abgerundet durch eine

ausführliche Einleitung. Sie liefert neben editorischen Vorüberlegungen auch biografische und kulturpolitische Hintergrundinformationen. Bantock spitzt sie im Hinblick auf einschlägige musikästhetische Fragestellungen der Zeit und der Protagonisten hin zu, nämlich auf „Sibelius as Nationalist“ und „Sibelius as Symphonist“. Eine Chronik der Ereignisse in Sibelius' und Newmarchs Leben und Schaffen hilft bei der historischen Orientierung. Der Appendix bringt eine Bibliografie von Newmarchs Publikationen, die Sibelius betreffen, sowie ihre Analyse der 4. Symphonie op. 63 im vollständigen Wortlaut. Für das wissenschaftliche Arbeiten mit der Edition wäre neben dem Personen- und Werkindex ein Index der Briefe, einschließlich jener im Kommentar wiedergegebenen, hilfreich gewesen.

(Juni 2014)

Katrin Kirsch

*BERNHARD M. HUBER: Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 412 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 20.)*

Das Faktum als solches ist seit Langem bekannt: Max Reger hat in seinen Werken ab op. 72 (1903) immer wieder umfängliche Streichungen durchgeführt – also als bereits reifer, zunehmend anerkannter Komponist, und nur in „Herzblutwerken“ von hohem Anspruch, die zudem bereits im Autograph so gut wie fertiggestellt waren. Diese Streichungen oder Überklebungen umfassen (sofern es sich nicht um bloße Skizzen oder Korrekturen handelt) fast stets einen oder mehrere ganze Takte, wobei die dadurch aufgerissenen Anschlüsse oft nur notdürftig wieder „vernäht“ werden.

Diese rigorosen Eingriffe in scheinbar fertige Opera sind das Thema dieser an der Universität Wien entstandenen Dissertation. Bernhard M. Hubers Arbeit lässt dabei tief blicken – nämlich unter die oft dichten Schraffuren der Streichungen selbst: Mithilfe von infrarotem und ultraviolettem Licht, wie es die Krimina-

listik seit Jahrzehnten verwendet, konnte der gestrichene Notentext mühsam, doch überzeugend rekonstruiert werden; detaillierte Material-Untersuchungen etwa zu den verwendeten Tinten usw. bieten wichtige Einsichten in den Schaffensprozess, der bei Reger eben immer wieder auch ein Abschaffungsprozess ist. Herzstück der Arbeit ist eine eingehende Untersuchung des Autographs zum Streichquartett fis-Moll op. 121 aus dem Max-Reger-Archiv der Meininger Museen. Geradezu verblüffende Urschichten kommen da zum Vorschein – wer hätte gedacht, dass die Generalpause im Walzer der Kopfsatz-Schlussgruppe ursprünglich ein zweitaktiges Motiv enthalten sollte, das nun nur noch in der Durchführung (versehentlich?) einmal auftaucht?

Aus diesen mit äußerster Akribie durchgeführten materiellen Untersuchungen kommt Huber zu wichtigen Einsichten zu Regers Kompositionstechnik, -ästhetik und Selbstverständnis. Sie seien in dieser Reihenfolge zusammengefasst:

*Kompositionstechnisch* werden diese Streichungen mitten in einem fertigen Notentext möglich durch Regers unvorhersehbaren Stil (musikalische Prosa, freie Harmonik). Zugleich treten sie vorwiegend in Sonatensätzen auf und folgen einer „inhaltlichen Typologie“ (S. 41f.): Am häufigsten werden die für Reger so typischen „energetisch“ steigernden Verlaufswellen, Höhepunkte und Auslaufprozesse gekürzt oder eliminiert, ferner Wiederholungen oder Sequenzierungen, ausgedehnte Durchführungspassagen (auch schon in Expositionsabschnitten) und schließlich – als „tektonische“ Kürzung – in sich geschlossene Einheiten wie etwa einzelne Variationen eines Variationsatzes. Mit analytischer Delikatesse kann Huber zeigen, welche formalen Konsequenzen und Sinnverschiebungen solche Streichungen in op. 121 und anderen Kammermusikwerken mit sich bringen.

*Kompositionsästhetisch* folgen diese Streichungen einigen von Reger auch verbal artikulierten Idealen: „Klarheit“ und „Wirkung“, „Geschlossenheit“, „Kürze“ und „Plastik“ (S. 25–27). Diesen Grundsätzen fallen denn auch in einer „Art ‚asketischer‘ Leistung“ (S. 29) die

betreffenden Passagen zum Opfer. Offen bleibt, wie weit diese teilweise schon früh artikulierten Ideale besonders zum „schwer verständlichen“ mittleren Reger und dessen „in sämtlichen ‚Dimensionen‘ gleich entwickelt[en]“ Musik (Dahlhaus) im Widerspruch stehen. (Es ist paradoxerweise gerade jene Komplexität, die, wie oben angedeutet, Reger die fast folgenlose Streichung ausgedehnter Abschnitte ermöglichte.)

Regers *Selbstverständnis* scheint so durch eine Spannung bestimmt, die Huber zuletzt auf den Gegensatz dionysisch-apolinisch bringt (S. 357 f.). Indessen kann der Autor zeigen, dass der immer wieder von Selbstzweifeln geplagte Komponist auch von einem zweifelhaften „Mentor“ beeinflusst wurde. Es zählt zu den bemerkenswertesten Ergebnissen der Untersuchung, Karl Straube als die graue Eminenz nicht nur der Orgelmusik (wo sein Einfluss auf Reger längst bekannt war), sondern aller „Großwerke“ ab op. 72 zu entlarven. Huber zeigt an einer Fülle von Belegen, dass Straube seine eigene Ästhetik von Maß und Klarheit Reger aufgezwungen hat – wobei dieser seinerseits immer wieder und sehr energisch bei jedem „Großwerk“ Straubes Urteil eingefordert hat. Dies erklärt, warum in den Opera 100–122, als beide Musiker in Leipzig lebten, die Streichungen besonders umfangreich sind. Zeitweise ist es Straube sogar gelungen, Kompositionsprojekte im Keim zu ersticken oder ihren Abbruch zu erzwingen – besonders tragisch im Fall des lateinischen *Requiem* (1914). Wie bei Anton Bruckner (ein Fass, das Huber wohlweislich verschlossen lässt) zeigt sich auch bei Reger ein merkwürdig schwaches Autorenbewusstsein, und fast könnte man passagenweise von einer Art Doppelautorschaft sprechen (deren sich Straube mit Bezug auf manche Orgelwerke auch gerühmt hat, vgl. S. 187 f.).

Auch in diesem umfangreichen zweiten Abschnitt der Studie hat sich Huber gewissermaßen kriminalistischer Methoden bedient. Aber auch wenn Straube nach der Indizienlage als Hauptverdächtiger gelten muss, ist Huber (und das ist für den insgesamt sprachlich sorgfältigen und gedanklich flexiblen Stil seiner Untersuchung typisch) ausgesprochen zurück-

haltend, wenn es darum geht, Straube zur allein verantwortlichen *bête noire* zu erklären. Denn die aufgezeigten Selbstzweifel Regers, die ablehnenden Reaktionen von Publikum und Presse gegenüber seinen radikalsten Kompositionen, zuletzt der unverkennbare ästhetische Wandel gerade in den letzten Lebensjahren – 1913 hebt er an seinem op. 127 hervor, es sei „klassisch durchsichtig“ (S. 337) – zeigen, dass die Sachlage komplexer ist.

So gründlich und ausgewogen, sich vor allen Vereinfachungen hütend und doch nicht in Details verlierend, diese Untersuchung geraten ist – zuletzt kann man sich dem Wunsch des Autors nur anschließen, dass sie ein Anfang sein möge. Und das nicht nur für die Ermöglichung weiterer Quellenstudien, um die immer noch enigmatische Erscheinung dieses Komponisten in ihren Widersprüchen besser zu verstehen, sondern auch, so meine wenigstens ich, als Anregung für die musikalische Praxis. Eine Aufführung des fis-Moll-Quartetts in seiner ursprünglichen Gestalt wäre einen Versuch jedenfalls wert.

(August 2014)

Wolfgang Fuhrmann

MAX REGER. *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock. Hrsg. von Herta MÜLLER und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. 440 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XXII.)*

MAX REGER: *Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 1: Choralphantasien. Hrsg. von Alexander BECKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Stefan KÖNIG und Stefanie STEINER. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. XXVII, 163 S., DVD.*

Überwiegend auf der Basis der Abschriften aus der Hand des legendären Fräulein Anna Sinn aus Halle erfolgt hier die Herausgabe einer hochinteressanten und archivtechnisch schwer zu bewältigenden Sammlung der Briefe eines selbstbewussten und etwas ungehobel-

ten Künstlers, der bereits seine „Meisterjahre“ erreicht hatte, an ein aufstrebend modernes Berliner Verlagshaus. Die Kommentare tragen u. a. dazu bei, die Einseitigkeit der Sammlung angesichts des Fehlens der Briefe (bis auf wenige Ausnahmen, ebenfalls als Abschrift von Anna Sinn) an Reger zu kompensieren. Diese Briefsammlung ist in elf Abteilungen eingeteilt, denen als Appetizer ein schlagfertiger Titel vorangestellt worden ist: beispielsweise „Ein Schaffender wie ich braucht die Zukunft“ (S. 179 ff.) und „ich habe bisher *noch nicht einen Pfennig erhalten*“ (S. 347 ff.; Kursivierung im Original unterstrichen). Natürlich sind solche Titel nicht mit einer Inhaltsangabe zu verwechseln, aber durch die Überschriften gelingt es den Herausgebern tatsächlich, die Lust auf Regers markante Formulierungen auch über diese Zitate hinaus zu provozieren. Auch wenn die Abteilungen sich nicht unmittelbar aus dem Material erschließen, erleichtern sie das Lesen. Zahlreiche faszinierende Abbildungen – die meisten in guter Qualität – und viele Kommentare tragen dazu bei, dass dieser Band zu einer Spezialbiografie taugt, sicher nicht nur zur herkömmlichen Briefedition. Abgerundet wird der Band durch Daten zur Drucklegung und zum Manuskriptverbleib, einschließlich genauer Angaben zum Honorar des Komponisten, sowie mit den für die Reihe typischen, sehr sorgfältig erstellten Registern.

Neben den inzwischen üblichen Verzeichnissen und formalen Erläuterungen, die im Wesentlichen denen dieser längst etablierten, renommierten Reihe aus dem Max-Reger-Institut entsprechen (nota bene nicht mehr bei Breitkopf & Härtel, sondern beim Carus-Verlag erschienen) und somit nicht wieder kommentiert oder gar angepriesen werden müssen, steht zu Beginn des Bandes eine Einleitung. Sie beleuchtet ausführlich und intim auch das komplizierte (filmreife) Verhältnis zwischen Anna Sinn und Else Reger sowie einigen anderen Personen, die für die „Regerarbeiten“ nach 1916 zuständig waren. Nicht ganz einfach dürfte es für die Herausgeber dabei gewesen sein, Neutralität zu gewährleisten. Das gilt im Übrigen auch dem Verhältnis zwischen Reger und dem