

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

Hause Bote & Bock. Jedoch ist es die Pflicht der Musikwissenschaftler, im Zweifelsfalle die Argumente des Künstlers zu vertreten und die häufig unangemessene Arroganz der Verleger anzuzeigen. Schwieriger ist es, wenn es um die Witwen geht. Die Neutralität der Darstellung gelingt den Herausgebern dieses Bandes indes weitestgehend vorbildlich – nicht zuletzt dank der ausführlichen Kommentare, die für Nuancierung Platz lassen. So fällt aber auf, wie die Firma Bote & Bock doch gleich auf der ersten Seite als „späterhin ungeliebter“ Verleger von Richard Strauss vorgestellt wird, zumal nicht etwa diskutiert wird, ob Strauss' Probleme mit den Berlinern denen von Reger überhaupt ähnlich waren. (Vielmehr wird im Laufe der Sammlung deutlich, dass Strauss von Bote & Bock extrem hohe Honorare für seine Werke erhielt, was Reger natürlich irritierte.) In den letzten Jahren ist im Falle der meisten Komponisten zunehmend auf die Verlagsverbindungen eingegangen worden (nicht nur mangels anderer Themen, sondern weil erkannt wurde, dass sie auch künstlerisch und ästhetisch, nicht nur sozialhistorisch relevant sein können). Dabei fällt auf, wie selten die Geschäftsbeziehungen harmonisch sind.

Seit einigen Jahren ist es zunehmend üblich, Editionen dieser Art mit sehr ausführlichen, zum Teil überschwänglichen Kommentaren zu versehen. Das kann auch zu Wiederholungen von einer Veröffentlichung zur nächsten führen, was insbesondere im Gesamtkorpus eines so vorbildlichen produktiven Forschungsnetzwerks wie im Max Reger-Institut in Karlsruhe nur mit sehr viel Mühe zu vermeiden sein dürfte. Auch in diesem Band finden sich zahlreiche längere Zitate aus anderen Veröffentlichungen des Zentrums. Es wird sogar eigens darauf hingewiesen (S. 22), dass die Zeitgleichheit mehrerer Forschungsvorhaben im Hause Reger einen Wissenstransfer besonderer Art bedeutet hat. Zum Teil wirken die Kommentare etwas unnötig ausführlich. Dokumente der Reger-Rezeption (zumal aus England), die gar nichts mit seinem Verhältnis zu Bote & Bock zu tun haben, sowie biografische Notizen zu Personen, die, wie etwa Hugo Riemann, gar nicht so unbekannt sein dürften, geraten gele-

gentlich etwas außer Kontrolle. Unbenommen erweitern gerade sie die Horizonte und machen aus der Briefsammlung eine komplexe Reger-Studie, denn viele der Briefe an Bote & Bock sind nicht so interessant, dass ihre Veröffentlichung ein besonderes Desiderat der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gewesen wäre.

Nach einem kleinen Präludium zum Thema Eugen d'Albert und Reger (man denke an Regers frühes Klavierkonzert-Fragment für d'Albert und die Bearbeitung von d'Alberts *Esther* op. 8 von Reger für Klavier zu vier Händen) beginnt die kommentierte Dokumentensammlung mit dem Vertrag von 1907 zwischen Lauterbach & Kuhn und Reger. Dieser heikle Vertrag wurde von Bote & Bock 1908 übernommen; darauf beziehen sich viele Äußerungen Regers in dieser Zeit. Die Spannungen im Zuge dieser Entwicklung wie überhaupt viele Details in diesem Band dürften insbesondere einen Leser interessieren, der das Geschäftliche des Musiklebens im Allgemeinen oder bei Reger im Besonderen verstehen will. Für die Studenten eines Studiengangs wie Kulturmanagement müssten Briefausgaben dieser Art zur Pflichtlektüre gemacht werden! Ein allgemein künstlerisch interessierter Leser, der beispielsweise eine Reger-Aufführung vorbereitet, dürfte etwas mehr Mühe haben, die für ihn relevanten Stellen zu finden – trotz Register. Er dürfte auch die eine oder andere Erläuterung in den Fußnoten zu ausführlich finden. Nicht immer ist klar, warum gerade diese und nicht andere Informationen in der gewählten Ausführlichkeit notwendig sind.

Eine Perle, die zudem auch für die Manager unter den Musikinteressenten relevant sein dürfte, findet sich im Brief vom 17.2.1909: „Betreffs der Annoncen bin ich skeptisch; Jos. Aibl Verlag, Lauterbach & Kuhn haben sehr, sehr wenig annonciert, u. meine Werke sind doch sehr, sehr schnell bekannt geworden; die Hauptsache ist, dass die *guten* Musiker sich interessieren, die Sachen zur Aufführung bringen – u. das ist bei mir der Fall! Ich bin nämlich der Ansicht, dass mit den Annoncen lediglich der Geldhunger der Zeitungen gesättigt wird. Verzeihen Sie meine Offenheit: allein ich bin seit Jahren ein begeisterter *Nich*leser

unserer Musikzeitungen, da mir das Zeug, was da zu lesen ist, meistens zu dumm ist. *Ebenso* ist's mit der Tageskritik, diese Herren urteilen immer über Sachen, die sie *nicht kennen* und *können*. Darüber mal mündlich; ich verfüge über eine glänzende, selbst erlebte Sammlung der köstlichsten Blamagen unserer Kritik.“ (S. 38.) Diese Passage öffnet mehrere Türen in das Wesen des Komponisten und in erklärungsbedürftige musikhistorisch-sozialgeschichtliche und andere Zusammenhänge. Hier haben die Herausgeber jedoch gar nichts kommentiert. Das soll nicht kritisiert werden; nur ist es im vorliegenden Fall generell selten, während eines so langen Absatzes gar keine Fußnote zu finden. Auch hier wären ein paar Fußnoten möglich gewesen, zumal um diese ausgeglichen zu verteilen. Nun wirkt die Passage aber gerade deshalb so schön schlank und transparent, weil die Herausgeber durch lange Fußnoten nicht versuchen, den Leser zu führen und Reger zu erklären.

Etwas knapp wird das Foto aus Darmstadt (eine Straßenlandschaft aus dem Jahr 1908, S. 40: „Max Reger in Darmstadt“) erläutert. Nur Kenner der Reger'schen Körperhaltung können vielleicht ahnen, wer auf dem Foto der große Komponist sein dürfte, nur just diese Figur wirkt auf dem Foto wie eine schwarze Silhouette ohne Gesicht. Dass es in diesem Band recht viele Abbildungen aus den Schätzen diverser Archive gibt, ist im Allgemeinen sehr unterhaltsam und auch hilfreich, zumal wenn es eigentlich nicht so sehr um die Briefe an Bote & Bock, sondern um Max Reger im Allgemeinen geht. Man muss sich jedoch fragen, ob beispielsweise der Anhalter Bahnhof in Berlin (S. 52) unbedingt gezeigt werden muss, und sogar das Hotel Habsburger Hof in Berlin erscheint verzichtbar, vor allem weil insbesondere diese Fotografie unangenehm grobkörnig digitalisiert wirkt (S. 53); auf S. 113 folgt noch die Innenansicht desselben Hotels, was jedoch gut motiviert ist, da es um ein Treffen mit Bote & Bock im August 1909 genau dort geht. Überhaupt enthält der Band viele Hotelabbildungen, was helles Licht auf Regers Leben wirft.

Ein anderer Fall, der eventuell etwas zu knapp kommentiert wird, ist das auf S. 55

behandelte Schicksal der Manuskripte aus der Zeit bei Lauterbach & Kuhn. 1941 gingen Teile davon in die Hände der „Allgemeinen Deutschen Creditgesellschaft“ in Leipzig über, bevor sie im Preußischen Kulturbesitz landeten. Dieser Vorgang erweckt Neugierde, zumal nicht ganz klar zu sein scheint, was mit der „Allgemeinen Deutschen Creditgesellschaft“ gemeint ist – die „Credit-Anstalt“ von 1856 oder eine andere Institution? Vermögenstransporte des Jahres 1941 in Deutschland möchten viele Leser heute sicher im Detail verstehen, sobald sie überhaupt thematisiert werden.

Eben gerade wegen der ausführlichen Kommentare, die oft eher juristische Dinge betreffen und dementsprechend kompliziert zu formulieren sind, gerät ein rein musikhistorisch orientierter Leser gelegentlich ins Schwitzen. So etwa braucht man auf S. 30 ein Weilchen, bis einem klar wird, dass offenbar eine Verneinung fehlt, wenn es zu dem ersten Brief von Reger an Bote & Bock bezüglich der Verträge aus der vorausgegangenen Zeit heißt: „In den 8 bzw. 11 Paragraphen der beiden Fassungen steht auch nicht, dass Lauterbach & Kuhn berechtigt gewesen wären, ihren Verlag [nicht] zu veräußern, ohne ihren Hauskomponisten Reger davon in Kenntnis zu setzen.“ An dieser Stelle fällt außerdem auf, wie die Herausgeber Reger in der Sache korrigieren, anstatt ihn in seiner erbitterten Verlegerkritik zu verteidigen. Ganz offensichtlich regte sich Reger an dieser Stelle (wie auch sonst gelegentlich) unnötig auf, denn die Verträge wurden wohl weitestgehend beachtet, nur hatte Reger offenbar häufig vergessen, was er vereinbart hatte. Gerade der etwas schusslige, emotionale, an sich uneigennützig, aus gutem Grund etwas eitle, aber stets in erster Linie um Fairness bemühte Künstler wird für den Leser dieser Sammlung deutlich sichtbar.

Außerdem hat Carus inzwischen eine neue Reger-Werkausgabe begonnen. Der uns vorliegende erste Band (Band I/1, Choralphantasien) besteht neben dem Notentext aus allgemeinen Hinweisen zur Regers Arbeitsweise, zur Quellenüberlieferung, Quellenbewertung und vielen anderen wichtigen Aspekten einer modernen wissenschaftlich-kritischen Edi-

tion – alles natürlich zweisprachig, auf Deutsch und Englisch. Auch der biografische Kontext sowie die Rezeptionsgeschichte gehören selbstverständlich zur musikhistorisch vollendeten Ausstattung der Reihe. Allein der Kritische Bericht umfasst einsprachige 20 Seiten. Eine Besonderheit ist die dem Band beigelegte DVD mit Quellen- und Archivmaterial. Großzügig und hochprofessionell werden auf der DVD Materialien aus dem Max-Reger-Institut und einigen anderen Archiven dem neugierigen Benutzer verfügbar gemacht. Etwas zu aufwendig gestaltet sich allerdings die Installation der gigantischen Datenmenge (6GB!), so dass es in der Zukunft wohl eher zu überlegen wäre, derartig umfangreiche Materialien im Internet verfügbar zu machen, gerne mit Hilfe einer Art Schlüssel-CD, die mit dem jeweiligen Band geliefert wird. Diese Technik würde auch Updates nach der Veröffentlichung des Notensatzes ermöglichen, denn auch wenn das Material im Falle Regers ohnehin oft umfangreich ist, gibt es immer noch die Möglichkeit der Erweiterung. Das betrifft natürlich auch Details im Kritischen Bericht, die selten im Moment des Erscheinens ganz und gar „fix u. fertig“ bzw. endgültig ausdiskutiert sind. Aber dennoch: Hier liegt eine geradezu fulminante Herausgeberleistung vor, die eine sehr schöne, große „Regerarbeit“, eine fabelhafte neue Reihe, ankündigt. Der Notensatz ist ungewöhnlich gut lesbar, was gerade bei Reger wichtig ist.

(Mai 2014)

Tommi Mäkelä

OLIVER HUCK: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 338 S., Abb., Nbsp.*

Endlich steht „Stummfilm“ in Anführungszeichen. Denn stumm war und ist ein Film schließlich nur solange, wie er zusammengerollt in einer Blechdose darauf wartet, vorgeführt zu werden – und das geschieht dann, natürlich, mit Musik. Dass die Geschichte des

frühen Films (Kap. 1) auch ein Stück Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von (Musik aus) Opern ist, weist Oliver Huck in seiner akribisch recherchierten Studie eindrücklich nach. Während ganz zu Anfang noch leibhaftige Opernsänger live zu einer Filmprojektion sangen, ermöglichten verschiedene Varianten des Nadeltonverfahrens bereits um die Jahrhundertwende die synchronisierte Vorführung von Bild und Ton, die „auf verschiedenen Medien gespeichert“ waren (S. 20 f.). Das Tonbild, eine einzige Szene von wenigen Minuten Dauer, wurde noch vor dem Ersten Weltkrieg vom ‚langen‘, anfänglich zehnminütigen Film abgelöst, mit dem man nun Kurzfassungen von Opern präsentieren konnte. Wenig später war der Weg für den – jetzt bereits ein- bis zweistündigen – Musikstummfilm und die Lichtspieloper frei, bei deren Aufführung die großen Filmtheater mit „Live-Darbietungen von Musik“ aufwarteten (S. 39 f.). Wie mit den neuen filmtechnischen Möglichkeiten in Deutschland, Frankreich und Italien in der Folge umgegangen wurde und wie groß der Einfluss nationaler (Opern-)Diskurse jeweils war, arbeitet Huck anhand von sechs präzise ausgeleuchteten Fallstudien heraus.

Im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts schien das Musikdrama Richard Wagners der zentrale Referenzpunkt für Filmschaffende zu sein (Kap. 2) – wäre da nicht die Problematik des Urheberrechts gewesen, die beispielsweise dazu führte, dass Oskar Messters Filmbiografie von 1913 gänzlich auf Wagners Musik verzichtete (S. 73 f.) oder dass andernorts, „eben weil Bild und Ton [...] nicht zusammen aufgezeichnet und vertrieben werden konnten“, ein „explizit auf Wagner verweisender Film wie Mario Caserinis *Siegfried* (1912)“ mit frei gewählter Unterhaltungsmusik präsentiert wurde (S. 76). Hans Erdmann, so fasst Huck zusammen, ging in seinem *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik* (1927) „von dem Grundsatz aus, dass allzu bekannte Musik [...] aufgrund der Konnotationen mit ihrem ursprünglichen Kontext gerade nicht zur Illustration von Filmen herangezogen werden solle. Dieser Theorie stand jedoch offensichtlich eine Praxis entgegen, die die Musik für die Kompilation