„… daß ja nichts überladen wird“

Max Reger, seine Verleger und die Vortragsanweisungen

Stefan König

Am 28. Mai 1902 erging an Max Reger folgendes Schreiben, verfasst von Henri Hinrichsen, dem Eigentümer des Verlags C. F. Peters:

> Sehr geehrter Herr!
>
> Mit bestem Dank erhielt ich Part. & Stimmen Ihres Klavier-Quintett Op 64, ein Werk, welches sicher sehr große technische Anforderungen an die Spieler stellt und dessen Absatzfähigkeit auf alle Fälle natürlich hierdurch stark beeinträchtigt wird. Nichtsdestoweniger werde ich mich entschließen, das Opus zu erwerben, aber nur unter der Voraussetzung, daß Sie sich verpflichten, die dynamischen Zeichen *mindestens* auf den 4. Teil zu reduziren. Nicht nur, daß dieselben den Stich unübersichtlich gestalten, demzufolge keine Annehmlichkeit, sondern eine Störung für den Spieler sind und von den klassischen Meistern, sogar nicht von Brahms auch nur in annähernd solchem Maße wie in diesem Werk verwandt sind, so steht diese Art der Bevormundung in gar keinem Verhältnis zu den enormen technischen Schwierigkeiten, welche das Werk bietet. Wenn Sie wie ich hoffe, auf meinen Vorschlag eingehen, so würde ich die Part. & Stimmen zuerst ohne dynamische Zeichen stechen lassen & Sie könnten die allernotwendigsten, also höchstens den 4. Teil an bisherigen in das Revisions-Ex. zum nachträglichen Stich eintragen.
>
> Indem ich nochmals bemerke, daß ich allerdings nur unter dieser Bedingung in der Lage wäre, das Quintett zu erwerben, sollte es mich freuen, Ihre zustimmende Antwort zu erhalten & zeichne ich
>
> Hochachtungsvoll
>
> C F Peters [1]

Das Klavierquintett c-Moll op. 64 war ein Schmerzenskind Regers, hatte doch sein damaliger Hauptverleger Jos. Aibl das sowohl das Publikum als auch die Interpreten in höchstem Maße fordernde Werk nach einer Bedenkzeit von fast einem Jahr abgelehnt. Die Aussicht, das Quintett doch noch gedruckt zu sehen, mag den Komponisten daher kompromissfreudig gestimmt haben. So antwortete er Hinrichsen tags darauf:

> […] gerne gestehe ich zu, daß ich mich in Bezug auf Vortragszeichen in einer gewissen Übertreibung ergehe u. erfülle ich mit Vergnügen Ihre Bedingung, die Vortragszeichen auf den

1 *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Bonn, 13), Bonn 1995, S. 68.

https://doi.org/10.25366/2023.10

> 4. Theil zu reduzieren u. dieselben dann erst in die **Revisionsbogen** einzutragen! Ich kann dann ja besser bei den Revisionsbogen es so einrichten, daß ja *nichts* überladen wird, weil das Notenbild schon gedruckt vorliegt, was die Sache *wesentlich* erleichtert![2]

So geschah es. Am 5. August bekam Reger vom Verlagsprokuristen Paul Ollendorff die Korrekturfahnen mit der Anweisung zugesandt, „das unbedingt Nötige mit roter Tinte in den Abzug eintragen zu wollen und hierbei auch die stets wiederkehrenden Bezeichnungen: ‚sempre' ‚poco a poco' thunlichst zu beschränken".[3] Im November 1902 erschien der Erstdruck.

Wie die Interaktion zwischen dem Komponisten und dem Verlag im Zuge der Drucklegung vor sich ging, d. h., welche „Rückkopplungsprozesse" zwischen den am Publikationsprozess beteiligten Personen (Komponist, Verlagslektor, Notensetzer) in der „black box" der „Publikations-Phase" stattfanden, um aus dem „Input" (der autographen Stichvorlage) den „Output"[4] (den Erstdruck) zu generieren, wissen wir im Falle des Opus 64 nicht. Wir haben keine Vergleichsmöglichkeit zwischen „In-" und „Output", da weder Autograph noch Korrekturfahnen erhalten sind. Bekannt ist nur das Ergebnis, der Erstdruck, der angesichts der getroffenen Verabredungen ein erstaunliches Bild abgibt.

Denn mag Hinrichsen darauf gesetzt haben, dass Reger, in Ansicht des bereits gestochenen Notentextes, Skrupel haben würde, noch aufwändige Platten-Arbeiten zu veranlassen, so ging seine Rechnung nicht auf. Vielmehr scheinen den Komponisten die neuen Freiräume, die sich auf den Bögen ergaben, zu Vortrags-Einzeichnungen geradezu inspiriert zu haben.

Hinrichsens Verleger-Intervention, die dazu führte, die Abfassung des Notentextes und der Vortragsanweisungen in ihrer Entstehung voneinander zu entkoppeln, wie es schon Robert Schumann von sich aus getan hatte,[5] ist bei Reger ziemlich sicher ein Einzelfall. Die Vergleichsbasis ist groß, denn bezüglich des kommunikativen „Kräftequadrat[s] aus Komponist, Verleger, Lektor und Stecherwerkstatt"[6] liefert das Beispiel Reger quellenrei-

2 Ebd., S. 69. Die in den Reger-Briefausgaben verwendete Darstellung von einfach und mehrfach unterstrichenen Wörtern in kursiv bzw. fett wurde hier übernommen.

3 Ebd., S. 74.

4 Bernhard R. Appel, „Kontamination oder wechselseitige Erhellung der Quellen? Anmerkungen zu Problemen der Textkonstitution musikalischer Werke", in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hrsg. von Walther Dürr u. a. (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, 8), Berlin 1998, S. 22–42, hier S. 34 (ebenso die drei vorangegangenen Zitate).

5 Schumann vollzog mitunter eine „arbeitstechnische Trennung der ‚ersten' von der ‚zweiten' Komposition" (so bezeichnet er „die deutlich in einem eigenständigen Arbeitsgang stattfindende dynamisch-agogische Bezeichnung des Tonsatzes"), Appel (wie Anm. 4), S. 35. So ließ Schumann seine Klaviersonate op. 22 ohne alle Vortragsbezeichnungen kopieren, um „anschließend selbst Dynamik, Phrasierung etc. ungehindert in die Kopiatur" eintragen zu können (ebd., S. 35, Anm. 25). Eine Auslagerung der Vortragsanweisung in die Phase der Korrekturfahnen gab es allerdings auch bei Schumann nicht.

6 Michael Struck, „Musikalische Ratgeber, Verleger, Lektoren und Stecher, Werkvarianten und Bearbeitungen: das Beispiel Brahms", in: *Musikphilologie*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans (Kompendien Musik, 3), Laaber 2017, S. 129–143, hier S. 129 f.

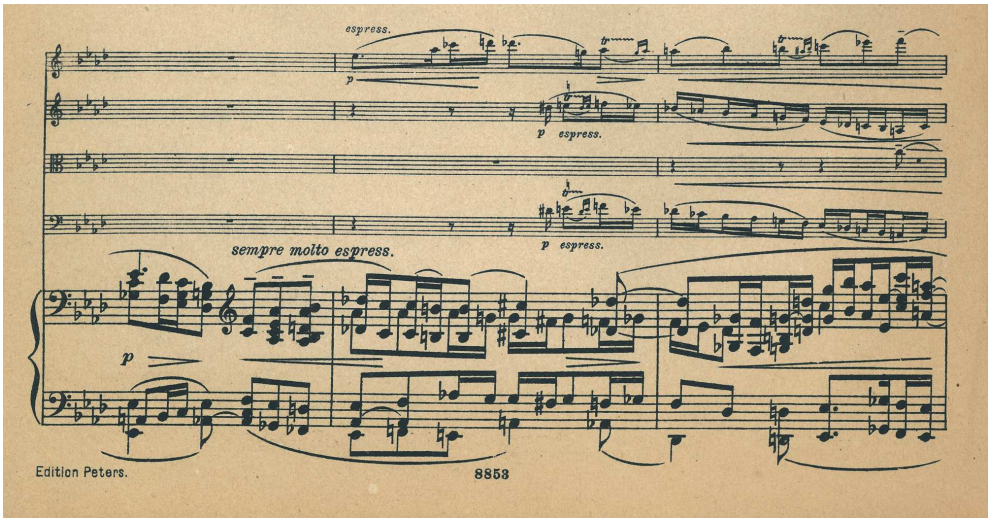


Abb. 1: Klavierquintett c-Moll op. 64, Erstdruck, Leipzig, C.F. Peters, 1902, S. 42 (Detail).

che Erkenntnisse: Mehr als die Hälfte seiner stets autographen Stichvorlagen sind erhalten; dazu von 40 Originalwerken auch Korrekturfahnen, die Einblicke in die erwähnte „black box“ geben. Ferner sind die einzelnen Drucklegungsstadien gut in üppiger Verlagskorrespondenz dokumentiert und deren arbeitsteilige Etappen über diverse Verlagswechsel hinweg konstant geblieben – Ausnahmen bestätigen die Regel: Fast immer reichte Reger ein autographes Manuskript als Stichvorlage ein; oftmals autorisierte er den Erstdruck erst nach Bearbeitung von mindestens einer Korrekturfahne (bei größeren Werken konnten mehrere anfallen). Im Juli 1905, im Zuge der Drucklegung der *Sinfonietta* op. 90, formulierte Reger sein Leitquellen-Bekenntnis in eigener Sache:

> *Für den Stich* **sämtlicher** *Orchesterstimmen ist von nun an* **nicht** *mehr mein Manuskript gültig,* **sondern die Abzüge** *von Satz I. u. II sind* **allein ausschlaggebend** […] *Die Orchesterstimmen* **müssen** *aus den* **Abzügen** *mit den* **verbesserten** *Fehlern* gestochen werden (u. **nicht** aus dem Manuskript)![7]

7 Postkarte an die Verleger Lauterbach & Kuhn vom 17. Juli 1905 (Text im Original [Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; Mus.ep. Max Reger 483] mit roter Tinte und schwarzen Unterstreichungen), in: *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Bonn, 12), Bonn 1993, S. 502. – In ähnlicher Weise hatte seinerzeit auch Johannes Brahms an Fritz Simrock geschrieben: „Die Handschrift ist nicht maßgebend, sondern die von mir korrigierte gestochene Partitur!“ Brief vom 20. Dezember 1873, zitiert in: Kathrin Kirsch, *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 52), Kassel u. a. 2013, S. 11.

Regers Verhältnis zu Verlegern war zahlreichen Wandlungen und Entwicklungen unterworfen, die sich indirekt auch in den gedruckten Ergebnissen widerspiegeln konnten. Im Laufe seines kurzen Lebens hat er mit knapp 50 Verlagen zusammengearbeitet; zieht man jedoch einmalige Kooperationen, darunter für Zeitschriften, Orgelalben etc., ab, so bleiben sechs Hauptverleger übrig, die sich chronologisch ordnen lassen: 1. Augener & Co. in London (ab 1892); 2. Jos. Aibl Verlag in München (von 1899 bis 1904); 3. Lauterbach & Kuhn in Leipzig (Oktober 1902 bis Ende 1908); 4. Bote & Bock in Berlin (ab 1909 Regers „Pflichtverleger" durch Übernahme des Verlags Lauterbach & Kuhn) und 5. N. Simrock in Berlin (ab 1914). Als sechster Hauptverleger kann C. F. Peters gelten, bei dem Reger 1901 zu publizieren begonnen hatte.

Im Folgenden sollen einige Beispiele aus Drucklegungsprozessen Reger'scher Werke präsentiert werden, anhand derer sich auch verlags- oder lektoratsseitige Entscheidungen in den Quellen nachweisen lassen. Die ersten Beispiele sind der Zusammenarbeit des jungen Reger mit Augener & Co. entnommen, die hinsichtlich der kommunikativen Aspekte problematisch war. Es folgen Einblicke in die Kooperation mit dem Verlag der beiden Juristen Carl Lauterbach und Max Kuhn, die mit Reger als ihrem Hauptkomponisten neu in das Verlagsgeschäft eingestiegen waren. Abschließend wird nochmals die Arbeitsbeziehung von Reger mit dem Verlag C. F. Peters beleuchtet. Die entsprechenden Beispiele stammen diesmal aus der Zeit nach 1907 und dokumentieren das Zusammenwirken eines Verlags von Weltrang mit einem mittlerweile etablierten Künstler. Der Verlag Lauterbach & Kuhn, der nur sieben Jahre existierte und außerhalb der Reger-Forschung kaum bekannt ist, wird darüber hinaus näher vorgestellt und hinsichtlich seines Verlagsprogramms charakterisiert; eine Rekonstruktion des gesamten Verlagsprogramms findet sich im Anhang.

Augener & Co., London

Die auf sieben Jahre geschlossene Geschäftsbeziehung zum Verlag Augener & Co. in London begann im Sommer 1892, als Reger den ab Juni in Wiesbaden kurenden Verlagsinhaber Georg(e) Augener (1830–1915), der aus dem hessischen Fechenheim stammte, im Haus seines Lehrers Hugo Riemann kennen lernte. Reger trug eigene Werke vor und traf sich in der Folge auch mit William Augener, dem ältesten Sohn von George Augener, zu einem Vertragsgespräch. Dieser hatte in Leipzig und Hamburg das Handwerk des Notenstechers erlernt und war bis zu seinem frühen Tod 1904 Manager der 1878 eröffneten hauseigenen Stecherei und Druckerei. In dieser *Music Printing Officine* arbeiteten sowohl englische als auch ausländische Notenstecher, deren Arbeitsabläufe sich im Vergleich zu denen der Leipziger Kollegen von C. G. Röder und Oscar Brandstetter in einem grundlegenden Detail unterschieden: Die Vor-Skizzierung auf der Platte entfiel, es wurde direkt vom Manuskript gestochen.[8]

8 Vgl. das Interview mit George Augener in: *The Musical Herald* (1. Oktober 1900), S. 291–294, hier S. 293.

Es ist anzunehmen, dass George Augener bei Riemann auch Einsicht in Regers Manuskripte erhielt und der „erfahrene Verleger dürfte dem jungen Komponisten empfohlen haben, der Übersichtlichkeit halber in seinen Stichvorlagen mit verschiedenen Farben zu arbeiten“.[9] Reger hatte zu diesem Zeitpunkt unter anderem den ersten seiner *Drei Chöre* op. 6 fertiggestellt und sollte dem Rat sogleich folgen. Denn auf Seite 9, inmitten dieses ersten Chors (*Trost*), findet sich erstmals die farblich getrennte Ausgestaltung von Notentext (schwarze Tinte) und Vortragsanweisungen (rote Tinte), die im weiteren Verlauf systematisch durchgeführt bleibt. Diese Zweifarbigkeit sollte Reger von nun an sein ganzes Leben beibehalten und auch anderen empfehlen.[10] Dass deren Einführung letztlich durch verlegerische Erfahrung angestoßen wurde, legt eine Äußerung aus einem Interview mit George Augener aus dem Jahr 1900 nahe, der von der Kooperation mit seinem Hauskomponisten William Thomas Best, dem Herausgeber des Bach'schen Orgelwerks und der verlagseigenen Orgelmusik-Serie *Caecilia*, berichtete: „He [Best] wrote his notes in black ink, expression in red, registering in blue, and in every way showed that he was extremely careful.“[11]

Die Wege zur Drucklegung lassen sich für die bei Augener verlegten Werke des jungen Reger gut abschreiten; neben zahlreichen autographen Stichvorlagen haben sich von zehn Opera auch die Korrekturfahnen erhalten. Bereits von seiner Violinsonate d-Moll op. 1 erhielt Reger vom Verlag immerhin zwei Fahnen; dieser Standard wurde auch beim Klaviertrio h-Moll op. 2 gehalten. Bei den Liedopera waren zu diesem Zeitpunkt bereits die englischen Textübersetzungen von fremder Hand eingearbeitet,[12] die Reger, der keiner Fremdsprache mächtig war, freilich nicht in seine Korrektur einbeziehen konnte. In einem Schreiben an George Augener, das er in deutscher Sprache abfassen konnte, konstatierte der neunzehnjährige Komponist bezüglich des Opus 3:

> Einige, (vielleicht 5–6) falsche Noten, die der *Stecher* falsch gestochen hat u. dann eine kleine Vergeßlichkeit im Adagio […] ich muß deshalb bitten die 5–8 Korrekturen die nötig sind zur völligen Vollendung des Werkes machen zu lassen. […] Glauben Sie mir es ist mir selbst sehr unangenehm wenn die Korrekturen so viel Mühe machen; aber es liegt doch sowohl in Ihrem als auch in meinem Interesse, wenn *Druckfehler,* falsche Noten so *viel als möglich* vermieden werden. Mit den Bögen mache ich es jetzt ja so wie so auf die allgemeine Art u. Weise u. so handelt es sich nur um falsch gestochene Noten.[13]

9 *Max Reger. Chorwerke mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Christopher Grafschmidt und Claudia Seidl, unter Mitarbeit von Knud Breyer und Stefan König (Reger-Werkausgabe, II/11), Stuttgart 2022, S. XI.

10 „[…] erlaube mir Ihnen zu rathen da auch in Zukunft sich der *rothen* Tinte zu Vortragszeichen bedienen zu wollen, wie ich es *immer* thue u. wodurch alles *viel* übersichtlicher wird.“ (Brief an Andreas Hofmeier vom 13. August 1900, Original verschollen, Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe).

11 *The Musical Herald* (wie Anm. 8).

12 Bei den Opera 4, 6 und 14 wurden sie auch in die autographen Stichvorlagen eingetragen.

13 Brief vom 12. September 1892, in: Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900, hrsg. von Susanne Popp (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, 18), Wiesbaden u. a. 2000, S. 123.

Solch diplomatische Beteuerungen, nach Erstellung des Notensatzes (und noch dazu in der zweiten Korrektur) nur noch das Allernötigste, d. h. echte Fehler verbessert zu haben, sind für einen noch nicht etablierten Komponisten verständlich. Bei den *Fünf Liedern* op. 8 und den *Fünf Duetten* op. 14 z. B. zeigen die Quellen, dass Reger tatsächlich vor allem Fehler auf Notenebene korrigierte – die freilich zumeist ihm in der Stichvorlage unterlaufen und auch im Lektorat übersehen worden waren (es handelt sich oft um fehlende Akzidentien). Umgekehrt allerdings sprechen knapp dreißig verlagsseitig im Vorfeld der Korrekturfahnen von Opus 14 vorgenommene Änderungen gegenüber der Stichvorlage für ein intensives Lektorat. Die Lekoratsentscheidungen sind allerdings nur selten so transparent kommuniziert wie in T. 12 des Liedes *Nachts* op. 14 Nr. 1, in dem ein Korrekturvorschlag (ein fehlendes Auflösungszeichen vor *h*; vgl. Abb. 2a) in die Fahnen eingeschrieben und dann von Reger aktiv angenommen wurde. Viele andere, die Notensatzregeln betreffende Änderungen aus dem Verantwortungsbereich des Lektors, zu denen spätestens seit der Zeit von Brahms auch die Warn-Akzidenzien gehörten,[14] waren hingegen bereits ausgeführt, als Reger seinen Korrekturabzug erhielt.[15] Dass der für den Komponisten gedachten Fahne ein verlagsinterner Abzug voranging, belegt das Stichbild von T. 19 und 20 des Lieds *Gäb's ein einzig Brünnelein!* op. 14 Nr. 4: Zwei Warn-Akzidenzien (jeweils c^2; vgl. Abb. 2b) in der Klavierstimme waren offensichtlich zunächst aus dem Manuskript im Stich übernommen worden, bevor sie vor Anfertigung des für Reger bestimmten Abzugs entfernt wurden.

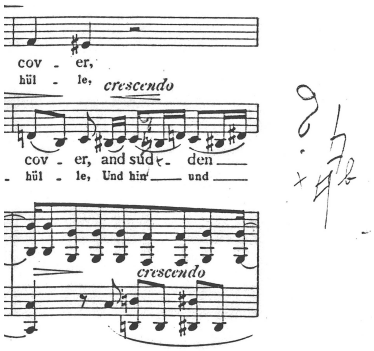


Abb. 2a

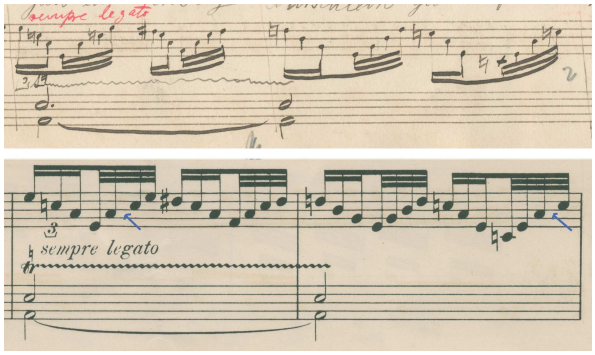



Abb. 2b

Abb. 2a und b: *Fünf Duette* op. 14; Nr. 1: *Nachts*, T. 12, Korrekturabzug, British Library London, H.403.i.(1.), bzw. Nr. 4: *Gäb's ein einzig Brünnelein!*, T. 19 f., Vergleich von Stichvorlage (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms. 195) und Erstdruck (London, Augener & Co, 1894), jeweils Klavierstimme.

14 Vgl. Kirsch (wie Anm. 7), S. 73.

15 Ein Beispiel ist das verschobene *dis*^{1} in T. 32 des Lieds *O frage nicht!* Das Akzidens ist hier ein notwendiges – das Lied steht in h-Moll.

Der Komponist konnte zu diesen Lektoratsentscheidungen nur noch passiv Stellung nehmen, indem er die Fahnen mit dem an ihn zurückgesandten Autograph verglich. Die Frage, inwieweit bei einem Komponisten wie Reger mit seiner oszillierenden Harmonik das Tilgen von Warn-Akzidenzien schon eine Eigenmächtigkeit des Lektors darstellt, sei offen gelassen. Stattdessen sollen noch zwei Stellen aufgezeigt werden, bei denen die – eventuell sprachlich bedingt – reduzierte Kommunikation des Augener-Lektorats mit Reger zu Problemen führte. Die erste Passage ist ein Missverständnis, ausgelöst durch den harmonisch mitdenkenden Lektor, der in T. 16 von *O frage nicht* op. 14 Nr. 5 bei der letzten Zählzeit eine Inkonsistenz entdeckte – im Klavier gilt im vorletzten Akkord immer noch das c^2 aus Zählzeit 2, im nachschlagenden letzten Akkord findet sich jedoch ein cis^1 – und letztlich eine von zwei möglichen Entscheidungen traf: Er fügte ein Auflösungszeichen vor c^1 hinzu (statt eine Alteration zu cis^2), was jedoch mit dem Sopran (nicht gestochenes #, von Reger nachgetragen) kollidiert.

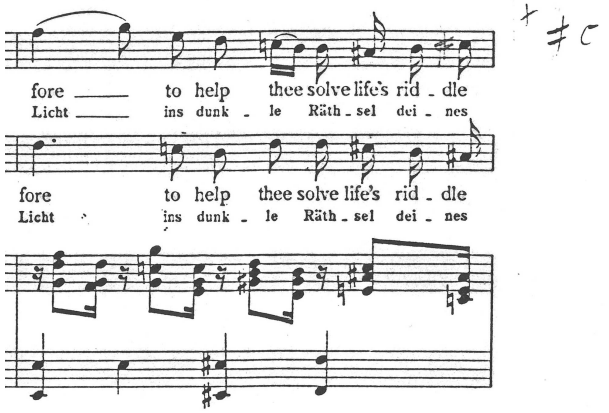



Abb. 3: *O frage nicht* op. 14 Nr. 5, Korrekturabzug (wie Abb. 2), T. 16.

Eine weiterreichende Problematik ergab sich im Bereich der Phrasierungsbögen; denn Regers Behauptung, in seiner Violinsonate op. 3 dieselben „auf die allgemeine Art u. Weise“ verwendet zu haben, trifft nicht allerorten zu. Vielmehr finden sich neben den allgemein gebräuchlichen Bögen auch vereinzelt solche, die auf der speziellen Phrasierungslehre seines Lehrers Hugo Riemann basieren, von der sich Reger erst nach und nach löste. Regers Notenbilder sollten dem Verlag Augener dabei einen Vorgeschmack auf kommende Aufgaben geben. Mussten doch unter anderem der Neustich des *Wohltemperierten Klaviers* und der *Inventionen* von Johann Sebastian Bach in der Herausgeberschaft von Hugo Riemann („mit genauer Bezeichnung und neuem Fingersatz“ [16]) bewältigt werden (an letzterer Ausgabe hatte Reger im Rahmen eines „internationalen Phrasierungsbureaus“ [17] wohl

16 1890 bei Kahnt Nachfolger in Leipzig erschienen; revidierte Ausgabe ca. 1895 bei Augener in London.
17 Brief Regers an Adalbert Lindner vom 11. April 1890, in: Popp (wie Anm. 13), S. 62–65, hier S. 63.

mitgewirkt). Bot sich der Notenstecherei hier die Möglichkeit eines Vergleichs mit den bei C. F. Kahnt erschienenen Leipziger Erstausgaben, mussten sie sich bei Reger bezüglich des Notenstichs in Neuland wagen. Besonders heikel geriet die Erstausgabe des Choralvorspiels *„Komm, süßer Tod!"* WoO IV / 3 für Orgel, zumal dieses nicht für das verlegerische Kerngeschäft, sondern als Notenbeilage der verlagseigenen, von John South Shedlock herausgegebenen Zeitschrift *The Monthly Musical Record* geschrieben worden war.[18] Im Rahmen des Tagesgeschäfts der Notenbeilagen – üblich waren Lieder und kleine Klavierstücke – war ein solch hoher Aufwand beim Notenstich, noch dazu verursacht von einem unbekannten, kaum zwanzigjährigen Komponisten, sicherlich nicht vorgesehen. Korrekturfahnen sind in diesem Fall nicht erhalten; dass Reger jedoch solche zugingen, beweisen einige Notenänderungen von Stichvorlage zum Erstdruck, die nur auf den Komponisten zurückgehen können. Gerade in Bezug auf die Positionierung der Bögen allerdings unterscheiden sich die beiden Quellen erheblich. Zu vermuten ist, dass diese Differenzen auf eine diesbezüglich ungenaue verlagsinterne Abschrift zurückgehen, die nötig geworden war, da Reger nach dem Vorbild von Brahms die linke Hand im Bratschenschlüssel notiert hatte. Dass ausgerechnet dieses Stück mit dem sicherlich auf Reger zurückgehenden Hinweis erschien, „This […] piece requires, on the part of the interpreter, the most careful attention to phrasing […]; a slight distortion of meaning is capable of producing great confusion therein"[19], macht das editorische Dilemma nicht kleiner. Bei der Herausgabe innerhalb der Reger-Werkausgabe wurde entschieden, eine gesonderte, nach den Vortragsangaben der Stichvorlage edierte Version als Anhang in der digitalen Sektion beizufügen.[20]

Lauterbach & Kuhn, Leipzig

In der Zusammenarbeit mit dem Verlag Lauterbach & Kuhn kann von mangelnder Kommunikation keine Rede sein. Fast 700 Briefe und Postkarten Regers an die Verleger Carl Lauterbach (1871–1926) und Max Kuhn (1874–1947) sind erhalten. Sie wurden 1993 und 1998 in zwei Bänden publiziert[21] und geben über die geschäftlichen und persönlichen Wechselfälle dieser besonderen Beziehung sowie über die einzelnen Phasen der Drucklegungsgeschichte von der Werkeinreichung bis zum Erscheinen der Werke minutiös Aufschluss. Die beiden jungen Leipziger Juristen hatten sich Anfang 1902 kennengelernt und zur Verlagsgründung zusammengeschlossen – in einer Zeit, in welcher „der deutsche Mu-

18 *The Monthly Musical Record* 24/4 (1. April 1894), S. 83–86.

19 Ebd., S. 80.

20 *Max Reger. Choralvorspiele*, hrsg. von Alexander Becker u. a. (Reger-Werkausgabe, I / 4), Stuttgart 2013, Digitalteil der Ausgabe.

21 *Lauterbach & Kuhn Briefe 1* (wie Anm. 7); *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*; Teil 2, hrsg. von Herta Müller (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe, 14), Bonn 1998.

sikalienbuchhandel ein kritisches Stadium seines Wachstums“[22] erreicht hatte. Auf der Suche nach einem passenden Komponisten für ihre Unternehmung waren sie – wohl in einer Musikzeitschrift – auf Lieder Regers gestoßen. Sie nahmen zum Komponisten, der gerade auf Verlegersuche war, Kontakt auf und druckten dessen *Zwölf Lieder* op. 66, die als erstes Verlagsprodukt im Oktober 1902 erschienen.[23] Bereits zum 30. Januar 1903 schlossen beide Parteien euphorisch einen Vertrag auf Lebenszeit ab; Reger, der selbst keinen Juristen zu Rate zog, verpflichtete sich darin, alle seine Werke zuerst Lauterbach & Kuhn anzubieten, die Verleger garantierten im Gegenzug ein jährliches Mindesthonorar von 4000 Mark. Dieses nicht branchenübliche Vertragswerk, das die Schicksale von „Komponist und Verleger auf Gedeih und Verderb“[24] miteinander verknüpfte, setzte beide Parteien von Anfang an unter enormen Erfolgsdruck: sowohl die Verleger, die in einen starken Verdrängungswettbewerb mit anderen Firmen eintraten, als auch den noch nicht arrivierten Komponisten, dessen künstlerische Ambitionen keine Kompromisse zugunsten des Publikumsgeschmacks duldeten. Das enge und im November 1904 durch Duzfreundschaft endgültig auch persönlich gefärbte Vertragsverhältnis[25] verdunkelte sich, da unermüdlicher Werk- und Werbeaufwand und kommerzieller Ertrag im Ungleichgewicht blieben.[26] Als Reger im Juli 1907 – er war mittlerweile als Leipziger Kompositionsprofessor und Universitätsmusikdirektor etabliert und durch Adoption der zweijährigen Marie Martha Heyer (gen. Christa) Familienvater – vertragsbrüchig wurde und eigeninitiativ einen Vorvertrag mit C. F. Peters abschloss, konnte das Verhältnis nur noch juristisch befriedet werden. Im November wurde ein neuer Vertrag aufgesetzt, der nun bis Ende 1913 befristet war und Reger weiterhin verpflichtete, dem Verlag

22 Georg Jäger, „Der Musikalienverlag“, in: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*, Teil 2, im Auftrag der Historischen Kommission hrsg. von dems., Frankfurt am Main 2003, S. 7–61, hier S. 7. Die „Überproduktion“ von Musikaliendrucken erreichte im Bereich der Instrumentalmusik 1896 mit 8030 Titeln ihren Kulminationspunkt (ebd., Statistik, S. 8); die Zahl der Firmen, die den Verlag als Hauptgeschäft betrieben, stieg bis 1910 auf 516 an (ebd., S. 10).

23 Vgl. Carl Lauterbach, „Rückblick“, in: *Lauterbach & Kuhn Briefe 2* (wie Anm. 21), S. 375f. – Laut Lauterbachs Erinnerung war ihm das Lied *Sehnsucht* (später op. 66 Nr. 1) „in die Hände“ gefallen. Für den Erstkontakt mit Regers Musik kommt dieses Lied jedoch nicht in Frage, da es erst am 21. August 1902 als Beilage in der *Neuen Musik-Zeitung* veröffentlicht wurde. Den Vertrag über Opus 66 unterzeichneten beide Parteien jedoch schon Ende Juni; vgl. *Max Reger. Lieder III*, hrsg. von Knud Breyer und Stefan König, unter Mitarbeit von Christopher Grafschmidt und Claudia Seidl (Reger-Werkausgabe, II/3), Stuttgart 2022, S. XVIf.

24 „Einleitung“, in: *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 7), S. 13.

25 „Unser Verhältnis ist *nicht* nur ein geschäftliches, sondern *vor Allem* ein *freundschaftliches*!“ Brief vom 23. Juni 1904, in: *Lauterbach & Kuhn Briefe 1* (wie Anm. 7), S. 335. Die Duzfreundschaft wurde im Zuge der juristischen Auseinandersetzungen ab Juli 1907 auf Betreiben Regers wieder zurückgenommen.

26 „Auch wissen Sie wohl nicht, daß ich Ihretwegen schon manche schlaflose Nacht gehabt habe, *deswegen* um nachzudenken, *was* ich Ihnen liefern kann, woran Sie sofort großen Absatz haben!“ Brief vom 8. Oktober 1903, in: *Lauterbach & Kuhn Briefe 1* (wie Anm. 7), S. 219.

a.) mindestens in jedem Jahre *ein* Werk von der Gattung und dem Umfange seiner op. 82 [Klavierstücke *Aus meinem Tagebuche*], 89 [Sonatinen für Violine und Klavier] oder 99 [Präludien und Fugen für Klavier] *und* entweder b.) einen Band ‚Schlichte Weisen' (op. 76), enthaltend mindestens sechs Lieder dieser Art, oder eine Folge von 6 leichten bis mittelschweren Vortragsstücken für Violine und Klavier oder Violoncello und Klavier anzubieten.[27]

Im September 1908 beschlossen Carl Lauterbach und Max Kuhn, getrennte Wege zu gehen und den Verlag zu verkaufen.[28] Den Zuschlag erhielt die Berliner Firma Ed. Bote & G. Bock, die ein Angebot von C. F. Peters überboten hatte und somit Anfang 1909 zum Hauptverleger Regers wurde.

Mit (zu) hohem Risiko für alle Parteien hatten Lauterbach & Kuhn einen Großteil des Verlagsprogramms an einem einzigen – zu etablierenden – Komponisten ausgerichtet: Von schließlich 400 dokumentierten Verlagsnummern (siehe Anhang) waren 270 mit Reger verbunden; zu 39 Originalwerken (von Opus 66 bis Opus 103a)[29] fügten sich neun eigene Bearbeitungen aus diesen Werken, sieben transponierte Ausgaben (der Lieder) sowie insgesamt zehn Bearbeitungen und von Reger besorgte Ausgaben von Werken Johann Sebastian Bachs und Hugo Wolfs, nach dessen Tod 1903 die Verleger einen Teilnachlass erworben hatten. Als der Verlag Ende 1908 verkauft wurde, hatte er neben Reger überhaupt nur sechzehn, allesamt zeitgenössische Komponisten in seinem Programm, darunter den Reger-Schüler Emil Gift, Joseph Haas und Franciszek Brzeziński sowie den Reger als Interpret verbundenen Ludwig Hess. Nur der Wiener Liederkomponist Theodor Streicher hatte wie Reger dort eine Weile in Serie publiziert; die Verlagsbindung war jedoch bereits 1906 gelöst worden.[30] Statt das Verlagsangebot nach und nach um leicht verkäufliche Produkte der Unterhaltungsmusik zu erweitern, um etwa anspruchsvolle Reger-Werke gegenfinanzieren zu können, rückten die Inhaber von ihrem hohen Kunstanspruch nicht ab und bemühten sich etwa 1904, wenngleich vergeblich, um Arnold Schönbergs skandalträchtiges Sextett *Verklärte Nacht* op. 4.[31] 1907 nahmen sie sich nach Regers Etablierung in der Musikwelt

27 Vertrag vom 6. November 1907, in: *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2* (wie Anm. 21), S. 320.

28 „Einleitung", ebd., S. 16f.

29 Auf ein Werk entfielen zumeist mehrere Verlagsnummern, z. B. wurden Lieder innerhalb einer Sammlung einzeln gezählt. 416 Verlagsnummern sind bekannt, von denen jedoch 16 keinem Werk zugeordnet werden können; fünf Nummern entfallen nicht auf Notendrucke. Die Werke von Theodor Streicher verschwanden 1906 aus dem Verlagsprogramm und erhielten keine Verlagsnummern, die erst 1906 eingeführt wurden. – Ausgewertet wurden, nach Verlagsnummern (siehe Anhang) und chronologisch nach Verlagsplattennummern, die Verlagsprogramme von 1905 bis 1908 (*Werke moderner Tonkunst. Aus dem Verlage*), die sich im Max-Reger-Institut Karlsruhe befinden (D. Ms. 166, 229, 228 und 226).

30 Reger kommentierte die Lösung des Vertragsverhältnisses mit Streicher, der für den Verlag wohl auch Reger-Werke begutachtet hatte, nicht ohne Genugtuung: „Zu Streicher a. D. gratuliere ich bestens! Es ging ja doch nicht mit dem nervösen Herrn!"; Postkarte vom 26. Juli 1906, in: *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2* (wie Anm. 21), S. 167.

31 „Wir verfolgen das Schaffen der Wiener Schule mit ganz besonderem Interesse; Sie werden vielleicht wissen, daß ein Teil der Werke Hugo Wolfs und die Lieder Streichers bei uns erschienen sind. Sollten Ihnen unsre aufrichtigen Bestrebungen um die neudeutsche Musik nicht unsympathisch sein, so wür-

in „die Pflicht, wieder jüngere, noch verborgene Talente aufzusuchen“.[32] In der Folge erschienen u. a. Werke des Budapesters Leó Weiner. Im August 1908 initiierte die Firma gar ein Großprojekt: die Erstveröffentlichung der Siebten Sinfonie von Gustav Mahler. Als dann nur einen Monat später der Verlagsverkauf in Gang gesetzt wurde, ahnte Mahler davon ebenso wenig wie Reger und konnte, vor vollendete Tatsachen gestellt, die Werk-Überschreibung an Bote & Bock nur mehr entsetzt registrieren.[33]

Die avancierte bis elitäre Ausrichtung des Verlagsgeschäfts von Lauterbach & Kuhn war für Kommerzienrat Hugo Bock, dessen Firma „im Sog der leichten Muse, im Rausch des blendenden Geschäfts“ lange „die ‚ernste‘ Musik“[34] vernachlässigt hatte, ausschlaggebendes Argument dafür, sich am Bieterverfahren zu beteiligen. Gewann Bote & Bock durch die Übernahme doch nicht nur die Autoren Reger, Wolf und Mahler, mit denen die Firma sich auch einen Imagetransfer erhoffte, sondern auch „Editionen […] über dem Niveau des damaligen Notendrucks“.[35] Zu diesen gehörte eine exklusive Titel- und / oder Umschlaggestaltung, für die renommierte Künstlerinnen und Künstler wie die Kinderbuch-Illustratorin Gertrud Caspari, der Dresdner Akademieprofessor Richard Müller (ein Vertrauter Max Klingers), der Buch-Illustrator Emil Rudolf Weiß sowie Paul Bürck, ein Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, beauftragt worden waren. In den Erstdrucken der Werke Regers wechseln sich einige bisweilen leicht variierte Titelblätter / Umschläge ab;[36] die Verwendung derselben Titelmotive für die Drucke sehr unterschiedlicher Werke

---

den wir einer Einsendung Ihres Sextetts oder andrer Manuskripte mit großem Interesse gegenüberstehen.“ Brief von Lauterbach & Kuhn an Arnold Schönberg vom 6. April 1904, Arnold Schönberg Center, Wien, L18L1. Das Werk erschien schließlich im Berliner Verlag Dreililien.

32 Verlagskatalog *Werke moderner Tonkunst*, Leipzig 1907, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, D. Ms. 228, S. [3].

33 „Ich lese zu meiner größten Überraschung (ja beinahe Bestürzung) [,] dass die Firma Kuhn u[nd] Lauterbach durch Kauf an Bote u[nd] Bock übergegangen ist. Bitte, lieber Salter, theilen Sie mir *umgehend* mit, ob sich die Sache so verhält und was mit meiner Partitur los ist. – Ich habe seit meiner Abreise kein Wörtchen mehr darüber gehört. *Ist sie im Druck?* Und wie verhält sich Bote u[nd] Bock? Wie kommen Lauterbach u[nd] K[uhn] dazu, mit mir zu contractiren, wenn sie ihren Verlagen [sic] aufgeben wollten?“ (Brief von Anfang 1909 an den Konzertagenten Norbert Salter, in: *Gustav Mahler. Briefe an seine Verleger*, hrsg. von Franz Willnauer, Wien 2012, S. 191 f., hier S. 191.) – Von Reger stammen die oft zitierten diesbezüglichen Worte: „Wir Komponisten sind doch keine ‚Ware‘!“, Brief an den Verlag Bote & Bock, 13. Januar 1909, in: *Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, 22), S. 29–31, hier S. 30.

34 Harald Kunz, *125 Jahre Bote & Bock*, Berlin und Wiesbaden 1963, S. 66.

35 Ebd., S. 63.

36 Siehe Jan-Bart De Clercq, Juliane Döllein u. Jürgen Schaarwächter, „Der äußere Eindruck: Zu Reger-Umschlag- und -Titelblättern“, in: *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt und Jürgen Schaarwächter (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, 17), Stuttgart 2004, S. 569–585, hier besonders S. 577–583.

und die damit manchmal verbundene Bezugslosigkeit der Motive zu diesen gaben den Rezensenten freilich Anlass zur Kritik.[37]

Abb. 4: *Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden“* WoO V/4 Nr. 3, Erstdruck, Leipzig, Lauterbach & Kuhn, 1904, Umschlag (Beethovenmaske, Gestaltung: Richard Müller).

37 Im Fokus stand insbesondere ein Umschlagblatt Richard Müllers, auf dem „Beethovens Lebendmaske auf einem Lorbeerzweig gebettet zu sehen ist“. De Clercq u. a. (wie Anm. 36), S. 583. Es wurde für die Beethoven-Variationen op. 86, aber u. a. auch für die gleichzeitig erschienene und eher mozartisch anmutende *Serenade* op. 77a und die Choralkantaten WoO V/4 Nr. 2–4 verwendet. Friedrich Spitta schrieb bezüglich *O Haupt voll Blut und Wunden* WoO V/4 Nr. 3: „Die Umschlagdecke […] – Beethovens Totenmaske mit Lorbeerzweigen –, ist bei der Passionskantate geradezu sinnlos, um nicht einen noch stärkeren Ausdruck zu gebrauchen. Derartiges braucht sich doch ein Komponist nicht gefallen zu lassen.“ Fr[iedrich] Spitta, „Zwei neue Choralkantaten von Max Reger“, in: *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 10/3 (März 1905), S. 102.

Die Titelblattgestaltung blieb dabei stets eine Domäne der Verleger, in die Reger nicht einbezogen wurde. Umso dankbarer waren die Juristen Lauterbach und Kuhn hingegen für Regers Mitarbeit in allen lektoratsbezogenen Bereichen, in denen ihnen, anders als etwa Henri Hinrichsen und Edmund Astor (Inhaber des Verlags Rieter-Biedermann),[38] einschlägige Erfahrungen fehlten. Was den Notendruck betraf, so fungierten sie lediglich als Mittler zwischen der externen Notenstecherei (dem Leipziger Unternehmen Oscar Brandstetter, das „musiktheoretisch gebildete Angestellte“[39] in seinen Reihen wusste und dem so eine große Verantwortung für das Endprodukt zukam) und dem Komponisten, der seine Vorstellungen von Anfang an sehr deutlich artikulierte. So schrieb Carl Lauterbach rückblickend: „Es kamen oft zwei Karten an einem Tage und wenn es sich um eine Komposition handelte, mindestens täglich ein Brief an uns, in dem er uns Mitteilung über sein Werk machte, wie dasselbe gestochen werden soll und worauf der Stecher bei dieser Komposition zu achten habe.“[40] Reger regelte darin über Notenkorrekturen hinaus etwa Fragen des Layouts,[41] die Platzierung von Wendestellen,[42] gar von Copyright-Vermerken,[43] und behielt sich etwa die Erstellung von Klavierauszügen und Bearbeitungen eigener Werke oft selbst vor. In Bezug auf die *Hiller-Variationen* formulierte er diesbezüglich: „mein op 100 für 2 Klaviere bearbeiten heißt überhaupt das Werk in *allen* seinen klanglichen Eigenschaften *neu* schaffen“.[44] Berüchtigt war Reger jedoch vor allem für seine langen Druckfehler-Listen, dokumentiert in einer Serie kurz nacheinander geschriebener Briefe und Postkarten, stets versehen mit der Order, die Informationen direkt in die Stecherei weiterzuleiten.

Zur Organisation der Drucklegungsprozesse wurden zwischen beiden Vertragspartnern mitunter schriftliche oder mündliche Absprachen getroffen. Sich auf eine solche berufend, konnte Reger etwa im September 1904, nach Übersendung seines Stichmanuskripts der *Beethoven-Variationen* op. 86, seine Verleger anweisen: „am *3.* Oktober erhalte ich also unserer Vereinbarung gemäß 1.) **2** *exemplarmäßige* Abzüge 2.) einen gewöhnlichen Ab-

38 Kirsch (wie Anm. 7), S. 253.

39 Otto Säuberlich, *Buchgewerbliches Hilfsbuch. Darstellung der buchgewerblich-technischen Verfahren für den Verkehr mit Druckereien und buchgewerblichen Betrieben*, 2. Aufl., Leipzig 1914, S. 135.

40 „ Rückblick“, in: *Lauterbach & Kuhn-Briefe 2* (wie Anm. 21), S. 375.

41 „Da ‚divisi‘ Stellen in den Streichern fast gar nicht vorkommen, so bitte ich *dringendst*, bei den so wenigen Stellen, wo ‚divisi‘ ist, *diese Stellen* **nicht** *in den Stimmen* auf zwei Systeme, sondern, wie in Partitur, auf **ein** System zu stechen; damit wird **viel** Raum **gespart** u. es bleibt doch alles *sehr schön* leserlich!“ Brief von Max Reger vom 13. Mai 1906 (betreffend den Stich der Serenade op. 95), in: *Lauterbach & Kuhn Briefe 2* (wie Anm. 21), S. 129 (Abschnitt vom 6. Mai).

42 „NB. **Höchst wichtig!** Bitte, sagt in der *Stecherei*, daß im *Stich* der **Violin**stimme aus op **93 größtmöglichste Rücksicht** auf **gute, bequeme Umwende**stellen in der Violinstimme gesehen werden muß. Bitte, **nicht** vergessen! **Höchst wichtig!**“ Brief von Max Reger vom 5.–6. Mai 1906, in: *Lauterbach & Kuhn Briefe 2* (wie Anm. 21), S. 127 (Abschnitt vom 6. Mai).

43 „Bitte lassen Sie auf *alle* Ihre Veröffentlichungen den Copyrightvermerk, wie ich ihn auf die Korrekturen setzte, drucken; dieser Vermerk ist wegen der Eintragung in Amerika von größter Wichtigkeit.“ Brief von Max Reger vom 24. September 1902, in: *Lauterbach & Kuhn Briefe 1* (wie Anm. 7), S. 29.

44 Brief vom 7. Mai 1908, in: *Lauterbach & Kuhn Briefe 2* (wie Anm. 21), S. 335.

zug zur Korrektur!“[45] Empfänger solcher exemplarmäßiger Abzüge, also doppelseitig gedruckter, bereits dem Auflagendruck ähnlicher Vorabzüge, waren etwa die Pianistin Henriette Schelle (1879–1950), die Pianisten James Kwast (1852–1927) und August Schmid-Lindner (1870–1959), der Dirigent und Organist Philipp Wolfrum (1854–1919), der Geiger Henri Marteau (1874–1934), der Cellist Hugo Becker (1863–1941), die Sängerinnen Anna Erler-Schnaudt (1878–1963) und Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948) sowie der Organist Karl Straube (1873–1950), der bis 1901 von den großen Orgelwerken auch ein eigens erstelltes Autograph erhielt.[46] Reger sandte die exemplarmäßigen Abzüge an die Interpreten weiter (oder ließ dies durch die Verleger erledigen), die sie zur Einstudierung oder zur Aufführung der Werke verwendeten. Bei diesem, oft im Beisein Regers erfolgten Praxistest konnten sich noch zahlreiche Korrekturen oder Präzisierungen, insbesondere auf der Vortragsebene ergeben, die für den Druck noch berücksichtigt werden mussten. In jenem des exemplarmäßigen Abzugs der *Beethoven-Variationen*, der sich im Nachlass des Münchner Pianisten August Schmid-Lindner erhalten hat und 2018 vom Max-Reger-Institut erworben wurde, finden sich sowohl handschriftliche Eintragungen Regers als auch des Interpreten. Der Abzug wurde für die Proben zur Uraufführung des Werkes am 22. Oktober 1904 in München genutzt, die Reger und Schmid-Lindner an zwei Klavieren bestritten. Welche der zahlreichen Eintragungen in dem Exemplar, das während der Proben wohl von Hand zu Hand ging, von Reger und welche von Schmid-Lindner geschrieben sind, ist aufgrund der besonderen Schreibsituation am Klavier kaum noch nachzuvollziehen. Die Eintragungen betreffen sowohl spieltechnische Erleichterungen (Fingersätze, Vorabnotation der ersten Takte der jeweils nächsten Seite bei heiklen Wendestellen), die für den Druck keine Rolle spielen, aber auch zahlreiche Fehlerkorrekturen, Änderungen von Vortragsanweisungen sowie die Metronomzahlen, die in der Fahne noch offen geblieben waren. Sogleich nach der letzten Probe am 4. Oktober 1904 übertrug Reger die gesammelten Änderungen in den gesondert angeforderten „gewöhnlichen Abzug“ und übermittelte diesen dem Verlag.[47] Im Erstdruck sind die Änderungen sämtlich berücksichtigt.

Aufschlussreich ist auch der Fall des Orgelwerks *Introduction, Passacaglia und Fuge e-Moll* op. 127, das im September 1913 bei Bote & Bock erschien. Karl Straube hatte aus einem eigens für ihn erstellten exemplarmäßigen Abzug[48] in der Jahrhunderthalle in Breslau

45 Brief vom 16. September 1904, in: *Lauterbach & Kuhn Briefe 1* (wie Anm. 7), S. 363.

46 Siehe hierzu den Artikel „Manuskripte für Karl Straube“, zuletzt in *Max Reger. Werke für gemischten Chor a cappella I*, hrsg. von Alexander Becker u. a. (Reger-Werkausgabe, II/8), Stuttgart 2018, in: Reger-Werkausgabe, https://www.reger-werkausgabe.de/rwa_essay_00012.html (Stand: 22.9.2022).

47 Brief vom 4.–6- Oktober 1904, in: Reger, *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 7), S. 381 (Abschnitt vom 5.10.).

48 Am 16. Juni hatte Reger dem Verlag geschrieben: „Es kann also […] der *exemplarmäßige* Abzug des Werkes für Herrn Prof. *K. Straube* […] hergestellt werden, was **sehr**, **sehr** *eilt*“. (Brief an Bote & Bock, in *Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 [Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, 22], S. 327).

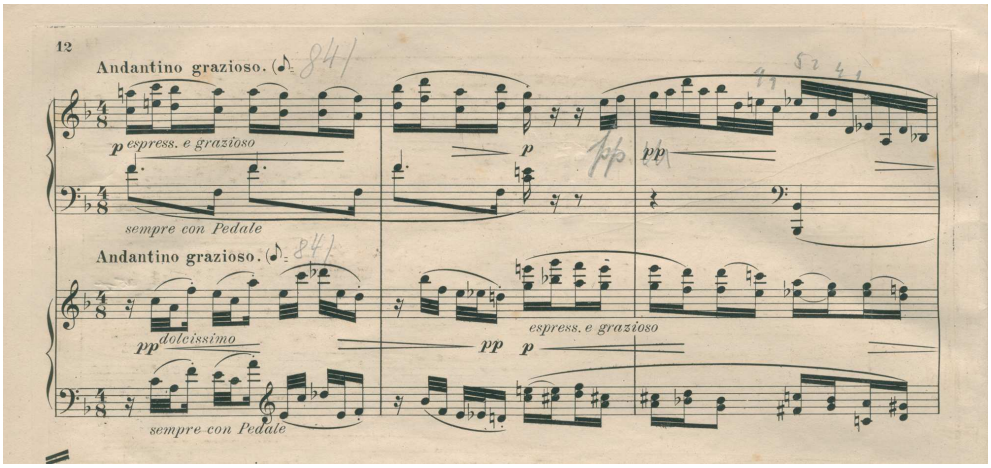
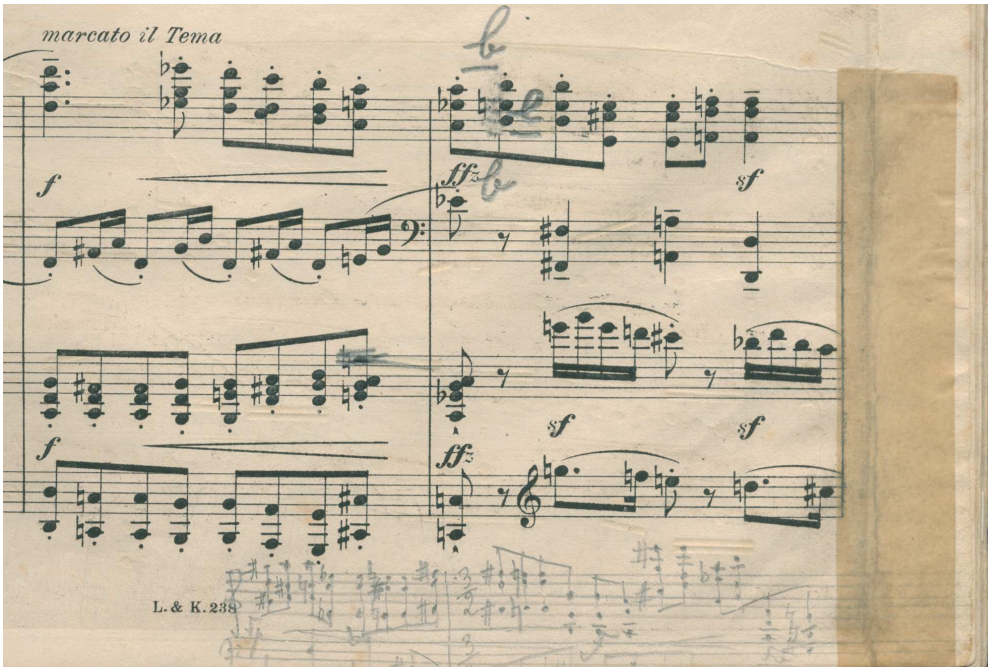



Abb. 5a und b: *Beethoven-Variationen* op. 86, exemplarmäßiger Abzug, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Kf. 023, S. 12 und 29 (Details).

die Uraufführung gespielt und sollte diesen, mit Regers vollstem Vertrauen ausgestattet, mit etwaigen Korrekturen direkt an den Verlag senden. Das gedruckte Ergebnis offenbart auf Ebene der Vortragsanweisungen eklatante Veränderungen gegenüber der Stichvorlage. Ob Reger davon unterrichtet war, lässt sich nicht mehr rekonstruieren; ein Blick in die „black box" ist in diesem singulären Fall nicht möglich, zumal der exemplarmäßige Abzug nicht mehr existiert.[49]

C. F. Peters, Leipzig

Obwohl das Vorkaufsrecht Reger'scher Werke 1909 auf Bote & Bock überging und ein Exklusivvertrag auch 1914 nicht zustande kam – diesen schloss der Komponist stattdessen mit N. Simrock –, galt Reger dem Verlag C. F. Peters neben Louis Spohr und Edvard Grieg als „dritter Hofkomponist".[50] Von 1901 bis 1915 erschienen dort insgesamt 15 Opera; ab 1908 waren dies fast ausnahmslos große Werke, z. B. 1909 der *100. Psalm* op. 106 und der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108. Mit Henri Hinrichsen erhielt Reger einen Verleger, der nicht nur Geschäftspartner, sondern auch Bewunderer seiner Kunst war. Nach einer persönlichen Begegnung bei einem Leipziger Reger-Abend Ende November 1906 bot er ihm eine mäzenatische Einmalzahlung von 10.000 Mark und knüpfte diese an die Bedingung, dass der Komponist seine aufreibenden Konzertreisen in der Folgesaison April 1907 bis März 1908 auf höchstens zehn Auftritte reduzieren und sich so Freiräume für die Erstellung großer Werke schaffen sollte.[51] Zur individuellen Betreuung des mittlerweile berühmten Tonkünstlers gehörte ein hochwertiges Lektorat, das den Verlagsinhaber selbst mit einschloss. In der Korrespondenz mit dem Verlag, die mit Hinrichsen sowie dem Verlagsprokuristen Paul Ollendorff geführt wurde – in diesem für Reger seltenen Fall sind auch viele Gegenbriefe von deren Hand erhalten –, wird auch ein verantwortlicher Lektor namentlich genannt. Es handelt sich um den langjährigen Mitarbeiter Paul Schäfer, dem schon Gustav Mahler – ohne ihn namentlich zu nennen – im Rahmen des Korrekturprozesses seiner fünften Sinfonie „besondere Anerkennung seiner außerordentlichen Umsicht und Fachkenntniß"[52] gezollt hatte. Ebenso wurde er von Reger nach getaner Korrek-

49 Vgl. hierzu *Max Reger. Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten II*, hrsg. von Alexander Becker u. a. (Reger-Werkausgabe, I/3), Stuttgart 2012, S. XIV–XV.

50 Zitiert nach Erika Bucholtz, *Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters. Deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938* (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, 65), Tübingen 2001, S. 113.

51 Vgl. Brief von Hinrichsen an Reger vom 18. Dezember 1906, in: *Peters Briefe* (wie Anm. 1), S. 134f., hier S. 135.

52 Brief von Mahler an Hinrichsen von Ende Januar 1904, in: *Mahler. Briefe* (wie Anm. 33), S. 124f., hier S. 125.

turarbeit „hochgelobt u. gepriesen“.[53] Das akribische Peters-Lektorat hat oftmals Spuren in den Stichmanuskripten hinterlassen, die – auch dies ein Ergebnis der Zusammenarbeit Hinrichsen-Reger – nach 1908 im Besitz des Komponisten verblieben. Reger, dem das Manuskript mit der ersten Autor-Korrektur zu Vergleichszwecken wieder zugestellt wurde, wurde auf diese Weise in die Kommunikation mit dem Lektorat miteinbezogen, denn die zumeist mit Bleistift im Manuskript notierten Anmerkungen des Lektors informierten ihn über Fragen und Probleme, die bei der Herstellung aufgetreten waren. Diese Eintragungen konnten Regers Aufmerksamkeit beim Vergleich von Manuskript und Fahne auf die fragliche Passage lenken und die entsprechenden Entscheidungen des Lektors transparent machen.

Eine direkte briefliche Kommunikation zwischen Lektor und Komponist, wie im Falle von Robert Keller und Johannes Brahms,[54] gibt es bei Reger nicht, vielmehr vermittelte Hinrichsen die entsprechenden Informationen. Eine Herausforderung für das „Kräftequadrat aus Komponist, Verleger, Lektor und Stecherwerkstatt“ (vgl. Anm. 6) ergab sich bei der anspruchsvollen Drucklegung des *100. Psalms* op. 106. Bei Rücksendung der ersten Fahnen des Klavierauszugs Ende August 1909 gab der in der Sommerfrische in Kolberg an der Ostsee weilende Komponist eine deutliche Anweisung: „Die Bögen in den Singstimmen, die Herr Schäfer einzeichnete u. die ich wieder ausstrich, dürfen *nicht* gestochen werden!“[55] Nachdem Reger am 2. September nochmals darauf hingewiesen hatte („Es müssen in meinem Psalm *nur* **die** ‚Silbenbogen‘ gestochen werden, welche ich *selbst* geschrieben habe“[56]), übermittelte Ollendorff dem Komponisten im Namen Hinrichsens einen Fragenkatalog des Lektors. Dabei kam er, neben der Bitte um Mitteilung, ob bei Varianten „die (geänderten) Stellen in der Partitur, oder die des Klavier-Auszugs massgebend“ seien, auf Regers Anweisung zurück: „Endlich fügte ich auch noch Bass-Chorstimmen von Teil I hinzu, da Herr Schäfer sich betreffs der Bogen noch nicht ganz klar ist; er kann es sich nicht denken, dass von N° 1–4 der Stimmen die Bögen bleiben, von 4–13 aber fortfallen sollen. – Da außerdem das Tilgen der Bögen auf den Platten eine ziemlich schwierige Korrektur ist, – scheint eine Frage zu viel besser, als eine zu wenig. – “[57] Regers nochmalige Replik folgte prompt am nächsten Tag:

> Nun wegen der [Bogenzeichen] in den Chorstimmen! Diese [Bogenzeichen] dürfen **nur** *da* gestochen werden, wo *ich* sie selbst hineingezeichnet habe; maßgebend ist hierfür der *Klavierauszug*, d. h. die Abzüge, die *ich* korrigiert habe! Es *müssen* also in beiliegender Baß-

53 Brief an Paul Ollendorff vom 29. November 1910: „Hochgelobt u. gepriesen sei Herr Schäfer; da hätte *ich* ja eine schöne Dummheit gemacht; es bleibt **alles** auf Seite 32; nur das [Duolenzeichen] **muß unbedingt** *weg*!“ *Peters Briefe* (wie Anm. 1), S. 428. Es handelt sich um eine von Schäfer selbst verantwortete Korrektur in der *Cellosonate* op. 116.

54 Vgl. Kirsch (wie Anm. 7), S. 74 f.

55 Brief nach 21. August 1909, in: *Peters Briefe* (wie Anm. 1), S. 338.

56 Postkarte, *Peters Briefe* (wie Anm. 1), S. 348.

57 Brief vom 3. September 1909, *Peters Briefe* (wie Anm. 1), S. 349.

> stimme *all* die Bögen, die ich *ausgestrichen* habe, *eben weg*! Herr Schäffer [sic] weiß – scheint es – nicht, daß in der *Gesangstechnik* im Chor ein *Unterschied* ist zwischen Stellen *mit* [Bogenzeichen] u. *ohne* [Bogenzeichen]! Ich stehe da auf *Bach*'schem Boden! Wenn andere moderne Werke durchweg den [Bogenzeichen] haben, so macht das gar nichts! Lassen Sie Sich das mal von Herrn Straube erklären! Ich kann nur wiederholen: für die *Chor*stimmen überhaupt (auch natürlich für die Partitur) sind *nur* die von mir durchgesehenen Abzüge des Klavierauszuges gültig – auch wegen der [Bogenzeichen] […] Hoffentlich beruhigt sich jetzt der vortreffliche Herr Schäefer [sic]! *Mit* Bogen soll eben streng *legato* gesungen werden, *ohne* Bogen eben *nicht* legato, wodurch die schnellen Figuren an **Deutlichkeit** *gewinnen*! *Das* ist die Lösung![58]

Diskussionsthema zwischen Lektor und Komponist waren die zur Anzeige von Melismen gesetzten Bögen, die Elaine Gould in ihrem Notensatzhandbuch *Hals über Kopf* (engl.: *Behind bars*) entsprechend „silbische Bindebögen" (engl.: „*syllabic slurs*") nennt. Ihre Funktion ist die optische Unterstreichung des Melismas, sofern dieses nicht durch Balkung klargestellt ist. Auf den musikalischen Vortrag beziehen sie sich insofern, als dass – so die Empfehlung des Handbuchs – „innerhalb eines Bindebogens […] Töne, die nicht legato gesungen werden, mit Staccatopunkten, Tenutostrichen oder Akzenten [zu] markieren" sind.[59] Reger hingegen zielt auf eine Unterscheidung von *legato* und *non legato* durch Setzung oder Weglassung der Bögen; die Auszeichnung des Melismas ist für ihn sekundär. Mit systematisierendem Lektorats-Blick auf Letzteres scheint Schäfer hingegen nicht mehr fortgeschriebene Bögen über Melismen im nicht erhaltenen Korrekturabzug zur Ergänzung angezeigt zu haben. Dass Reger seinen Willen jedoch durchsetzte, ist mit Blick auf den von Hinrichsen erwähnten Übergang zu Ziffer 4 im Klavierauszug dokumentiert: davor sind die „silbischen Bögen" gestochen, danach mit Rücksicht auf die Deutlichkeit der „schnellen Figuren" nicht mehr.[60] In der Motette *Mein Odem ist schwach* op. 110 Nr. 1 (ca. Juli 1909) sowie dem – letztlich unvollendeten – *Vater unser* WoO VI/22, aufgegeben spätestens Frühjahr 1911, sollte Reger ebenso stellenweise die Melismen-Bögen im Sinne des *non legato* aussparen.[61]

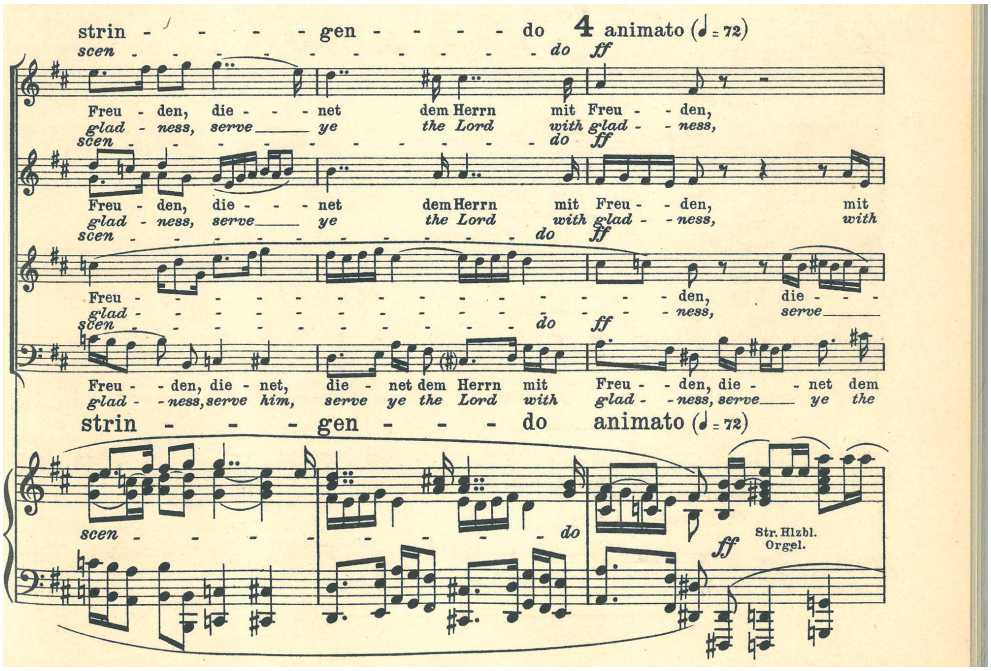
Nachträgliche Platten-Tilgungen wie diese, wie komplex sie auch sein mochten, waren jedoch geringfügig im Vergleich zu den verlagsseitigen Mehr- bzw. Zusatzaufwendungen am Ende des Drucklegungsprozesses der *Ballett-Suite* op. 130 im August/September 1913. Hier nämlich entschloss sich Reger nachträglich zur Tilgung eines kompletten Satzes, *Pantalon*, sowie noch danach in mehreren Etappen zur Kürzung der ersten vier Sätze um insge-

58 Brief an Paul Ollendorff vom 4. September 1909, *Peters Briefe* (wie Anm. 1), S 349 f., hier S. 350.

59 Elaine Gould, *Hals über Kopf. Das Handbuch des Notensatzes*, deutsche Fassung von Arne Muus und Jens Berger, Leipzig 2014 (Original: *Behind Bars – The Definitive Guide to Musical Notation*, London 2011), S. 477.

60 Die Weglassung nach Ziffer 4 erfolgte jedoch nicht ganz konsequent, so blieb unter anderem in der Tenorstimme (siehe Abb. 6a) noch ein Bogen stehen. Vgl. im Einzelnen: *Max Reger. Chorwerke mit Klavierbegleitung* (wie Anm. 9), insbes. S. 226 f. (Lesartenverzeichnis).

61 Ebda., S. 220.

samt 25 bereits gestochene Seiten. Dies entsprach etwa 200 Arbeitsstunden,[62] die im Großbetrieb von C. G. Röder bereits geleistet und somit auch bezahlt worden waren.[63] In Anbetracht dessen erscheint die Reaktion des Verlags C. F. Peters außerordentlich tolerant: Kein Wort des Vorwurfes findet sich in Hinrichsens Gegenbriefen. Zwischen Hinrichsens Bitte, sich bei den Eintragungen der Vortragsanweisungen im Opus 64 auf ein Viertel des persönlich Üblichen zu begrenzen und der Inverlagnahme der *Ballett-Suite* lagen auch elf Jahre, in denen Reger vom „Newcomer“ zum berühmten, verlegerisch umsorgten Komponisten geworden war.

62 Laut Hans Kühner, Notenstechermeister im Ruhestand, wurden firmenintern „Zeitvorgaben gesetzt, die eingehalten werden mussten – wenn nicht, gab’s Abzüge z. B. für eine gestochene Seite zwischen 4 Std. und 8 Std. je nach Schwierigkeit“; zitiert nach Kirsch (wie Anm. 7), S. 64 (Anm. 18).

63 Am 1. September 1896 standen bei der Leipziger Notenstecherei C. G. Röder, bei der unter anderem der Druck des *100. Psalms* op. 106 hergestellt wurde, 773 Arbeiter unter Vertrag, davon 202 Notenstecher und 3 Korrektoren; vgl. *Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder Leipzig*, Leipzig 1896, S. 15, URL: https://ia801404.us.archive.org/2/items/festschriftzur5000cgro/festschriftzur5000cgro.pdf [Stand: 02.01.2020].

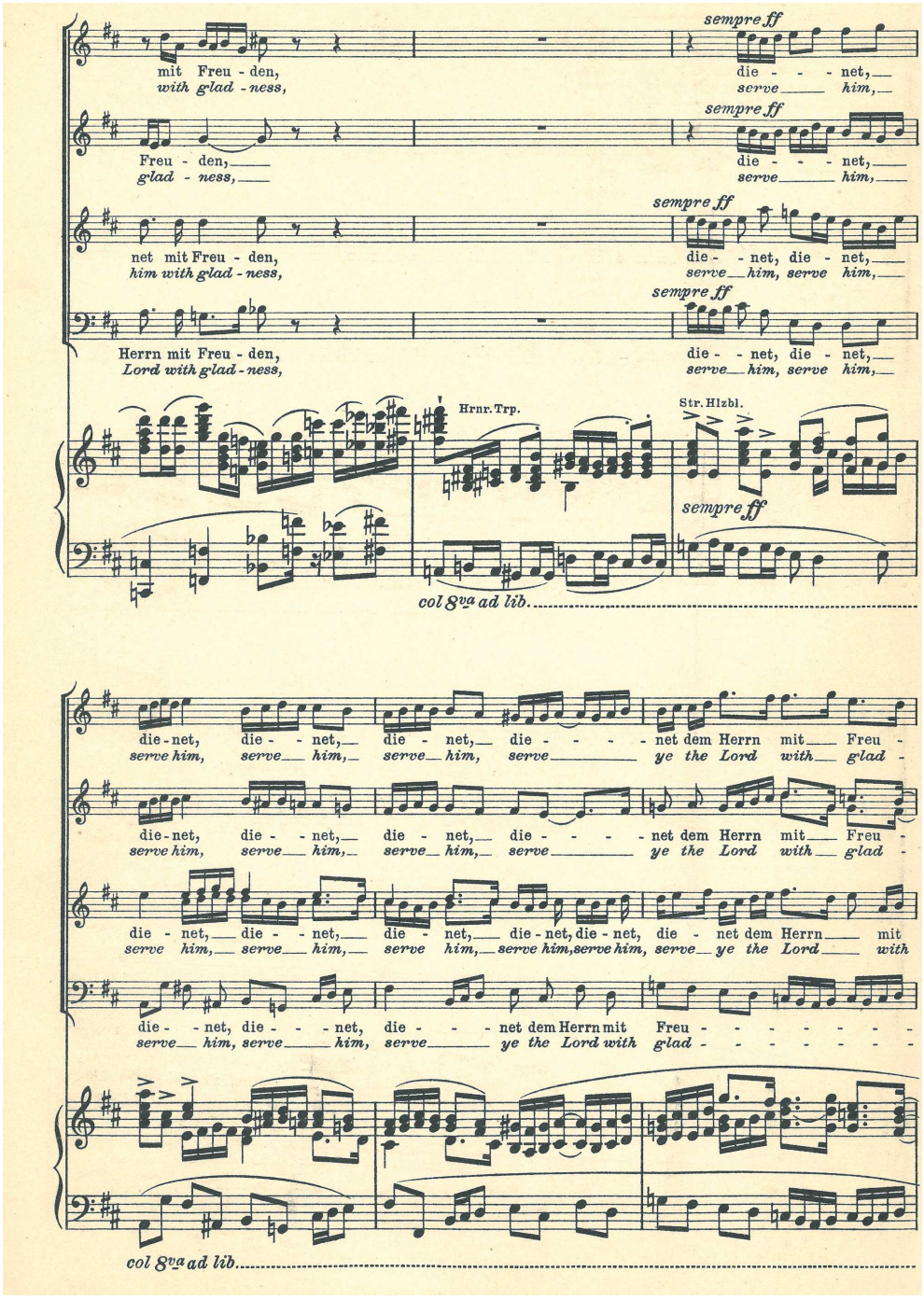


Abb. 6a und 6b: *100. Psalm* op. 106, Erstdruck des Klavierauszugs (Leipzig, C. F. Peters, 1909), um Probenziffer 4.

Anhang

Verzeichnis der Verlagsnummern von Lauterbach & Kuhn (eingeführt 1906)

Nummer	Komponist bzw. Autor	Werk
1	Bach, J.S. / Reger, Max	Präludium u. Fuge BWV 552 (Bearb. f. Kl.) (RWV[64] Bach-B7)
2–5	Bach, J.S. (Hrsg. Reger)	Kantate BWV 93, praktische Ausgabe (RWV Bach-H1)
6	Batka, Richard	Kranz. Gesammelte Blätter über Musik
7–13	Bischoff, Hermann	25 neue Weisen zu alten Liedern op. 15
14	Gift, Emil	Fünf Lieder op. 6
15–17	Haas, Joseph	Drei Lieder op. 1
18	Haas, Joseph	Fünf Klavierstücke op. 2
19	Haas, Joseph	Zwei Sonatinen (Vl./Kl.) op. 4
20	Haberlandt, Michael	Hugo Wolf. Erinnerungen und Gedanken
21–24	Händel, Georg Friedrich	Zwei Flötensonaten (Bearb. f. Kl. bzw. Org. v. F.W. Francke)
25	Halm, August	Streichquartett B-Dur
26	Hellmer, Edmund	Porträt Hugo Wolfs. Heliogravüre
27–38	Hess, Ludwig	Zehn Gesänge und Lieder
39–41	Hess, Ludwig	Drei Lieder op. 11
42	Hess, Ludwig	Liedlein aus der Heimat op. 14
43–47	Noë, Oscar	Fünf Lieder
48–60	Reger, Max	Zwölf Lieder op. 66
61–63	Reger, Max	52 leicht ausführbare Vorspiele (Org.) op. 67
64–70	Reger, Max	Sechs Gesänge op. 68
71–72	Reger, Max	Zehn Stücke (Org.) op. 69
73–90	Reger, Max	Siebzehn Gesänge op. 70
91	Reger, Max	Violinsonate op. 72
92	Reger, Max	Variationen und Fuge über ein Originalthema (Org.) op. 73
93	Bach / Reger / Straube, Karl	Schule des Triospiels (RWV Bach-B8)
94–95	Reger, Max	Streichquartett op. 74
96–114	Reger, Max	Achtzehn Gesänge op. 75
115–146b	Reger, Max	Schlichte Weisen op. 76 Bd. I
147–178b	Reger, Max	Schlichte Weisen op. 76 Bd. II

64 RWV= Reger-Werk-Verzeichnis.

Nummer	Komponist bzw. Autor	Werk
[178–183]	Streicher, Theodor[65]	Sechs Wunderhorn-Lieder
180–181	Reger, Max	Serenade (Fl./Vl./Vla.) op. 77a
182–183	Reger, Max	Streichtrio op. 77b
184	Reger, Max	Cellosonate op. 78
185	Reger, Max	Bach-Variationen (Kl.) op. 81
186a–b	Reger, Max	Aus meinem Tagebuche (Kl.) op. 82 Bd. 1
187	Reger, Max	Andante aus op. 77a (Bearbeitung Kl.)
188–203	Reger, Max	Gesänge f. Männerchor op. 83, Nr. 1–8
204	Reger, Max	Violinsonate op. 84
205	Reger, Max	Beethoven-Variationen (2 Kl.) op. 86
206a–b	Reger, Max	Sonatinen (Kl.) op. 89 Nr. 1 und 2
207–208	Reger, Max	Sinfonietta op. 90
209	Reger, Max	Wiegenlied WoO VII/35
210	Reger, Max	Geistliches Lied WoO VII/36
211–213	Reger, Max	Choralkantate „Vom Himmel hoch“ WoO V/4 Nr. 1
214–216	Reger, Max	Choralkantate „O wie selig“ WoO V/4 Nr. 2
217–219	Reger, Max	Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden“ WoO V/4 Nr. 3
220–225	Schindler, Kurt	Fünf Lieder op. 5
226–227	Schindler, Kurt	Romanze und drei satirische Liedchen (Heine) op. 6
228	Schrader, Bruno	Drei Lieder
229–230	Wolf, Hugo	Der Corregidor
231–233	Wolf, Hugo (Hrsg. Reger)	Penthesilea (RWV Wolf-H1)
234	Wolf, H./Reger, M.	Penthesilea (Bearbeitung Kl. 4-hdg.) (RWV Wolf-B4)
235	Batka, Richard	Einführung zu Hugo Wolfs „Pentesilea“
236–238	Wolf, Hugo (Hrsg. Reger)	Italienische Serenade (RWV Wolf-H4)
239	Wolf, H./Reger, M.	Italienische Serenade (Bearb. Kl. 4-hdg.) (RWV Wolf-B5)
240–241	Wolf, Hugo (Hrsg. J. Helmesberger/Reger)	Streichquartett (RWV Wolf-H2)
242–243	Wolf, Hugo	Italienische Serenade (Streichquartett)

65 Die Werke von Theodor Streicher wurden 1906 aus dem Verlag genommen und die Verlagsnummern teilweise neu vergeben. Vor 1906 waren von Streicher zudem die Liedersammlungen *Dreissig Lieder aus des Knaben Wunderhorn*, *Zwanzig Lieder* und *Sprüche und Gedichte von Richard Dehmel* sowie *Vier Kriegs- und Soldatenlieder* für Singstimme, Männerchor und Blasorchester erschienen.

Nummer	Komponist bzw. Autor	Werk
244–248	Wolf, H. (Hrsg. F. Foll / Reger)	Christnacht (RWV Wolf-H3)
249–260	Wolf, Hugo	Sechs geistliche Lieder (Eichendorff) (gem. Chor)
261–272	Wolf, H. / Reger, M.	Eichendorff-Lieder (Bearb. f. Männerchor) (RWV Wolf-B3)
273–300b	Wolf, Hugo (Hrsg. Foll, F.)	Lieder aus der Jugendzeit
301a–b	Reger, Max	Aus meinem Tagebuche (Kl.) op. 82 Bd. II
302	Reger, Max	Gavotte aus op. 82 (Einzelausgabe)
303	Reger, Max	Allegretto op. 84, Satz II (Einzelausgabe)
304–307	Reger, Max	Sieben Sonaten (Vl. allein) op. 91
308–310	Reger, Max	Suite im alten Stil (Vl./Kl.) op. 93, sowie daraus Largo (Vl./Org.) op. 93a
311–312	Reger, Max	Serenade (Orch.) op. 95
313	Reger, Max	Introduction, Passacaglia und Fuge (2 Kl.) op. 96
314–323	Reger, Max	Vier Lieder op. 97
324–326	Reger, Max	Choralkantate „Meinem Jesum lass ich nicht“ WoO V / 4 Nr. 4
327–330	Draeseke, Felix	Christus op. 70–73 [nur in Kommission vertrieben]
331–334b	Weiner, Leó	Serenade (kl. Orch.) op. 3
335a–336b	Reger, Max	Sechs Präludien und Fugen (Kl.) op. 99
337	Reger, Max	Hiller-Variationen (Orch.) op. 100
338–344b	Reger, Max	Schlichte Weisen op. 76 Bd. III (Einzelausg. sowie f. hohe Stimme)
345–350	unbekannt	
351a / b	Reger, Max	Schlichte Weisen op. 76 Bd. III (f. mittlere Stimme)
352–357	unbekannt	
358a / b	Reger, Max	Schlichte Weisen op. 76 Bd. III (f. tiefe Stimme)
359	Noren, Heinrich G.	Kaleidoskop f. Orchester op. 30
360	Zöllner, Kurt	Vier leichte Stücke (Kl.) op. 7
361	Zöllner, Kurt	Acht Miniaturen (Kl.) op. 9
362	Zöllner, Kurt	Variationen (Kl.) op. 8
363	Zöllner, Kurt	Wiegenlied (Kl./Vl.) op. 6
364	Reger, Max	Klaviertrio op. 102
365	Reger, Max	Allegro (2 Vl.) WoO II / 18[66]
366	Spiering, Theodore	Sechs Künstler-Etüden (Vl. solo) op. 4
367	Brzeziński, Franciszek	Stimmungsbilder in Variationenform (Kl.) op. 3

66 Im Verlagsprogramm von 1907 als Opus 102 mit Erscheinungstermin „Anfang 1908“ angekündigt. Das Werk erschien jedoch erst posthum 1919 bei Tischer & Jagenberg.

Nummer	Komponist bzw. Autor	Werk
368	Brzeziński, Franciszek	Polnische Suite (Kl.) op. 4
369–374	Reger / Schelle, Henriette	Schlichte Weisen op. 76 Nr. 14, 18, 21 (Bearb. f. gem. Chor)
375–376	Zöllner, Kurt	Fünf Tänze im Alt-Wiener Stil (Kl.) op. 10
377–378	Weiner, Leó	Streichquartett op. 4
379	unbekannt	
380–381	Weiner, Leó	Fasching. Humoreske (Kl.) op. 5
382	Noren, Heinrich G.	Klaviertrio op. 28
383–390	Roth, Herman	Sieben Lieder
391	unbekannt	
392–393	Reger, Max	Sonatinen (Kl.) op. 89 Nr. 3 und 4
394–400	Reger, Max	Sechs Vortragsstücke (Vl./Kl.) op. 103a
401	Noren, Heinrich G.	Erläuterungen zu seinem Klaviertrio op. 28
402	Reger, Max	Aria aus op. 103a (Bearbeitung Vc./Kl. bzw. Org.)
403	Reger, Max	„Herzenstausch“ op. 76 Nr. 5 (f. hohe Stimme)
404	Reger, Max	„Beim Schneewetter“ op. 76 Nr. 6 (f. hohe Stimme)
405	Reger, Max	„Schlecht’ Wetter“ op. 76 Nr. 7 (f. hohe Stimme)
406	Reger, Max	„Wenn alle Welt“ op. 76 Nr. 17 (f. hohe Stimme)
407	Reger, Max	„Es blüht’“ op. 76 Nr. 20 (f. hohe Stimme)
408	Reger, Max	„Friede“ op. 76 Nr. 25 (f. hohe Stimme)
409a/b	Reger, Max	Schlichte Weisen op. 76 Bd. I (f. hohe Stimme)
410a/b	Reger, Max	Schlichte Weisen op. 76 Bd. II (f. hohe Stimme)
411–412	Reger, Max	Aria aus op. 103a (Bearbeitung Vl./Orch.)
413–415	Reger, Max	op. 103a Nr. 4–6 (Bearbeitung Fl./Kl.)
416	Mahler, Gustav	Siebente Sinfonie[67]

67 1909 bei Bote & Bock erschienen (nach Übernahme von Lauterbach & Kuhn).