Schott Campus

Fabian Czolbe

Vom Werken und Werden in Max Regers Beethoven-Variationen op. 86

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Fabian Czolbe

Vom Werken und Werden in Max Regers *Beethoven-Variationen* op. 86

Die Arbeitsmanuskripte Max Regers fordern einen Musikforscher förmlich dazu auf, aus der Perspektive des Textgenetikers auf das Material zu blicken. Es sind die Schreibspuren, die von Regers kompositorischer Arbeit zeugen und die die musikphilologisch scheinbar fixen Termini in Frage stellen. Im Angesicht des Materials muss es zunächst um das Aufspüren, Erfassen und Kontextualisieren skripturaler und metaskripturaler Konfigurationen in den Schreibschichten Reger'scher Autographe gehen, um im Anschluss Fragen nach einer mikrochronologischen Auflösung der Schreibphasen sowie deren plausible Einbettung in arbeitspraktische Schaffenskonzeptionen zu diskutieren. Gerade dieser, primär an der Skriptur[1] orientierte Zugriff stellt anhand metatextlicher Befunde[2] nicht zuletzt auch immer wieder konzeptionelle bzw. mediale Formungsbedingungen der Textualisierung[3] heraus. Erst in dieser Pendelbewegung zwischen mikrochronologischen Schreibsituationen, musikalischem Text und kompositorischen Handlungskonzepten führt eine textgenetische Untersuchung zu aufschlussreichen Einsichten in den Schaffensprozess.

Mein Blick richtet sich im Rahmen der folgenden Überlegungen aus zweierlei Gründen auf Max Regers *Beethoven-Variationen* op. 86: Auf der einen Seite bietet sich mit den Beiträgen der beiden Karlsruher Regerexperten innerhalb dieser Publikation ein Gang durch Regers, zumindest historisch gesehen, fast ›vollständige‹ Schaffenszeit. Zum anderen dürfte das Format der Stichvorlage, das die Grundlage für die folgenden Gedanken bildet, wohl ein Gros der erhaltenen Arbeitsmanuskripte Regers umfassen und damit exemplarisch für die durchaus bekannte und gelegentlich auch diskutierte Schreibpraxis des Komponisten[4] stehen. Als zentrale These soll im Folgenden erörtert werden, dass die autographe Stichvorlage bei Max Reger in bestimmten Situationen durchaus als kompositorischer Arbeits- und Schreibraum zu verstehen ist. Auch wenn die Stichvorlage im Vergleich zu einer Skizze oder einem Entwurf auf ein höheres Maß an Lesbarkeit für autorfremde Leser (Kopisten oder Verleger) zielt, lässt sie im Falle Max Regers auch rückblickend Spuren unterschiedlicher Schreibprozesse erkennen.

---

[1] Vgl. dazu die philologischen Begriffsentwürfe im Rahmen des Akademieprojekts »Beethovens Werkstatt (beethovens-werkstatt.de/philologisches-glossar)«.

[2] Ebd.

[3] Vgl. Fabian Czolbe, *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs Système des paraboles*, Berlin 2014, darin insbesondere Kap. II, S. 77–88.

[4] Vgl. Ottmar Schreiber, »Zum Werdegang von Regers Mozart-Variationen«, in: *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 6 (1957), S. 2–17; ders., »Die Skizzen zu Regers Mozart-Variationen«, in: *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts Bonn* 20, Wiesbaden 1974, S. 54–73; Rainer Cadenbach, *Max Reger – Skizzen und Entwürfe, Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*, Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VII, Wiesbaden 1988; Susanne Popp, »Rot und Schwarz: Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers«, in: *Analysen und Quellenstudien*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara (= *Reger-Studien, 3*), Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Wiesbaden 1988, S. 183–199; Susanne Popp, »Thema mit Veränderungen: Zu Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart«, in: V*on der Idee zum Werk : eine Ausstellung des Arbeitskreises Selbständiger Kultur-Institute e.V. - AsKI im Rheinischen Landesmuseum Bonn*, vom 24. Januar bis 10. März 1991, hrsg. von Gabriele Weidle-Kehrhahn, Bonn 1991, S. 244–256; Susanne Shigihara, »Schrift-Bilder und Kopf-Kompositionen: Späte Werke im Quellenbefund«, in: *Auf der Suche nach dem Werk: Max Reger – Sein Schaffen, sein Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, S. 204–211; Bernhard M. Huber, *Max Reger Dokumente eines ästhetischen Wandels; die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XX, Stuttgart 2008; Stefanie Steiner, »Schriftbild als Spiegel der Klangvorstellung«, in: *Konfession - Werk - Interpretation: Perspektiven der Orgelmusik Max Regers*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013, S. 149–166.

Materialkorpus: Die Stichvorlage zu Max Regers *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* op. 86

Der Materialkorpus, der hier nur in Auszügen vorgestellt werden kann, beschränkt sich auf die autographe Stichvorlage zu Regers *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* op. 86.[5] Zur Entstehung und Drucklegung des Werkes ein paar historische Eckdaten: Komponiert hat Reger die *Beethoven-Variationen*, Reger typisch, in den Sommerferien. Diese verbrachte er mit Frau Elsa 1904 in der Rikhoff'schen Villa in Berg am Starnberger See. Mitte September reichte Reger das Autograph bei seinen Verlegern Lauterbach & Kuhn in Leipzig ein und erhielt zehn Tage später die Korrekturabzüge sowie zwei exemplarmäßige Abzüge für die bereits auf Oktober angesetzte Uraufführung in München.[6] Die autographe Stichvorlage hat einen Gesamtumfang von 60 Seiten und lag Reger ursprünglich in 31 Blättern in zwei Lagen ineinander liegender Doppelblätter vor.[7] Davon ist der Großteil heute in hochformatige Einzelblätter aufgetrennt, von denen der Komponist den gesamten Schreibraum bis auf sechs Seiten ausschöpfte. Das Autograph ist sowohl paginiert als auch betitelt und zeigt sich in der Reger typischen Zweifarbigkeit der Tinte: Schwarz und Rot.[8] Interessant für den weiteren Werkkontext ist, dass die *Beethoven-Variationen* 1904 zunächst als Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen entstanden und ein knappes Jahrzehnt später von Reger selbst zu einer Orchesterfassung umgearbeitet wurden.[9]

Den folgenden textgenetischen Überlegungen anhand der Stichvorlage zu op. 86 seien jedoch noch ein paar allgemeinere Bemerkungen zu Regers Arbeits- und Schreibweisen vorangestellt: Wie Alexander Becker[10] in seinem Beitrag zeigt, entwickelte sich die Reger typische Zweifarbigkeit in den Autographen bereits in den Wiesbadener Lehrjahren. Auf Anregung seines englischen Verlegers nutzte der Komponist dabei die dunkle, oftmals in Schwarz- oder Dunkelbrauntönen gehaltene Tinte zumeist für den Notentext, d.h. Notenköpfe, -hälse, -balken, Pausen, Akzidenzien sowie Notensystem relevante Elemente wie Notenlinien, Schlüssel, Ton- und Taktarten oder Taktstriche. Die rote Tintenschicht kommt vorrangig im Bereich von Spielanweisungen, Dynamikangaben und Artikulationsangaben zum Einsatz. Diese Zweifarbigkeit legt zwar eine scheinbar klare Distinktion im Schreibprozess nahe – erst schwarz dann rot – jedoch ist zu beobachten, wie diese Abfolge insbesondere auf einer mikrochronologischen Ebene immer wieder durchbrochen wird. Mit Blick auf Regers Schreibumgebung bzw. Schreibsituation im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung sollte ebenfalls erwähnt werden, dass er nicht selten an mehreren Werken gleichzeitig arbeitete und daher bestimmte Arbeitsabläufe je nach Bedarf und eigenem Willen einstreuen konnte oder aufgrund von Abgabeterminen ansetzen musste. Im Falle der *Beethoven-Variationen* fiel die Arbeit in den Sommer/Frühherbst 1904, in dem er, verbrieft an Theodor Kroyer, ein Packet mit mehreren neuen Werken zur Besprechung bereits für September diesen Jahres ankündigte.[11]

---

[5] Das von Max Reger variierte Thema entstammt der elften von Ludwig van Beethovens *Elf Neue Bagatellen für das Pianoforte* op. 119.

[6] Vgl. Max Reger in einem Brief vom 4. September 1904 an Lauterbach & Kuhn, in: *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* I, hrsg. von Susanne Popp (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn)*, Bonn 1993, S. 359f.

[7] Vgl. Susanne Popp, Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter, Stefanie Steiner-Grage und Max Reger, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, München 2010.

[8] Vgl. Popp, »Rot und Schwarz: Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers«, S. 183–199.

[9] »Ich habe soeben meine Beethovenvariationen für Orchester instrumentiert. 4 Variationen hab' ich weggelassen!«, so Max Reger im August 1915 in einem Brief an den Freund und Musiker Karl Straube (*Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bonn 1986, S. 254). Siehe dazu ebenfalls das aktuell DFG-geförderte Forschungsprojekt *Werk – Wandel – Identität: Max Regers Mozart- und Beethoven-Variationen als musikalische Selbstzeugnisse*, durchgeführt von Dr. Fabian Czolbe (http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/269968085).

[10] Alexander Becker, »›Kunst kommt von Können‹ – Zur Entwicklung von Regers Schreibpraxis«, BEITRAG INNERHALB DIESES SYMPOSIONS.

[11] Max Reger am 4. September 1904 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, IP/4Art.714.

Es scheint daher recht plausibel, dass Reger aus arbeitsökonomischer Perspektive abschnittsweise die reine Notentextebene weiterschrieb oder aber einen bereits fertigen ›schwarzen Text‹ mit den dazugehörigen, nun in roter Tinte erscheinenden Spielanweisungen ergänzte. In diesen Praktiken zeichnen sich bereits etwaigen ›Reger'sche Schreibmodi‹ ab, die es im Laufe der Auseinandersetzung mit den Quellen genauer zu bestimmen gilt. An ausgewählten autographen Details soll im Folgenden gezeigt werden, dass diese scheinbar klar zu trennenden Textualisierungsphasen durchaus ad hoc in die jeweils andere ›einfallen‹ und der scheinbar ›fixe‹ Textstatus einer Stichvorlage nicht selten Spuren explorativer Momente des Schreibens aufweist.

Schreibfarben- und Schreibmittelwechsel

Das Autograph zu op. 86[12] fällt mit den frühen Münchner Jahren in eine Zeit, in der sich die zweifarbige Arbeitsweise für Regers Stichvorlagen, egal um welchen Verleger es sich handelt, längst etabliert hatte. Angesichts der überlieferten Quellen kann man also davon ausgehen, dass Max Reger hinsichtlich einer skripturalen Ökonomie bewusst auf verschiedene Schreibmittel zurückgriff. Eine Betrachtung dieser ›expliziten Metatexte‹ untermauert zunächst die scheinbar offensichtliche Folge verschiedener Textualisierungsphasen, allerdings tauchen bei eingehender Untersuchung auch hier Situationen auf, die diese scheinbar formale Abfolge unterwandern und damit hinterfragbar machen.

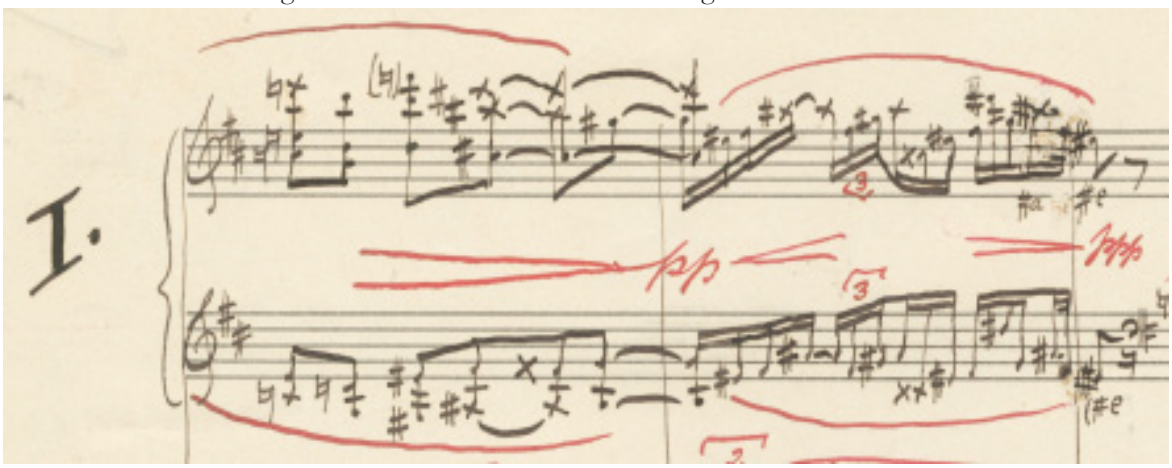

Abbildung 1: Max Reger, Stichvorlage zu op. 86, I. Klavier, Ausschnitt

Zu Beginn von Seite 18 der Stichvorlage – Takt 5 der Variation 6 – ist eine nachträglich in mehreren Schichten eingefügte Umarbeitung auf rhythmisch tonaler Ebene im I. Klavier zu beobachten (Abb. 1). Diese muss verhältnismäßig spät eingetragen worden sein, da sie beide bereits ausnotierten Stimmen des I. Klaviers umfasst. Diese Situation ließe sich auf mikrochronologischer Ebene folgendermaßen auflösen: Zunächst schreibt Reger die Oberstimme des I. Klaviers. Melodisch treten dem Betrachter Linien entgegen, die sich im Tonmaterial von Fis-Dur/dis-Moll mit einer erhöhten V. Stufe (*cisis*) bewegen. Rhythmisch gibt es eine Tempozunahme von 16teln hinzu 16tel-Triolen, die sich zum Ende des Taktes wieder entschleunigt. Sofort fallen am Taktstrich in der Ober- und Unterstimme skripturale Eingriffe

[12] Die autographe Stichvorlage ist im Besitz des Max-Reger-Instituts Karlsruhe (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms 46) und kann Dank freundlicher Genehmigung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe im Rahmen dieses Beitrags abgebildet werden.

auf. Die ›Grundschicht‹[13] führte an dieser Stelle ein übergebundenes *eis*" von der letzten 16tel Note auf die 8tel im nächsten Takt, wodurch Reger, wie bereits im vorhergehenden Takt, den neuen Taktanfang verschleiert. Blickt man zunächst einmal auf die letzten zwei Töne des Taktes wird klar, dass es eine ausrasierte Grundschicht gegeben haben muss. Rhythmisch bestand die Zählzeit 3 aus einer 16tel-Triole mit punktierter 16tel und 32tel. Dann folgte die Änderung auf die erste Variante: *ais*" und *eis*", wobei das *eis*" an die folgende 8tel gebunden war. Dies hatte zur Folge, dass die letzte 16tel-Triole verschoben werden musste – zu erkennen ist noch der Knotenpunkt von Hals und Balken – und hinzu kommen die schriftlichen Annotationen mittels Tonbuchstaben, die die Änderung zweifelsfrei bestätigen. (Hier sei erwähnt, dass die Verwendung von Tonbuchstaben an umgearbeiteten Textstellen eine gängige Praxis Regers für Stichvorlagen wie auch Skizzen war.) Nach diesem ersten Eingriff folgte die Unterstimme, die ebenjenen melodisch-rhythmischen Verlauf in der Unteroktave aufnimmt. Dass Reger erst im Anschluss an die nun bereits ausnotierte Variante eine zweite entwickelte, zeigt ein erneuter Rückgriff auf das Rasiermesser, durch das der Komponist nun das *eis* und den Bindebogen in beiden Stimmen entfernte und durch eine 16tel *fis* ersetzte.

Erst die zweite Textschicht, die nach dem Notat der Unterstimme erzeugt wurde, blieb als finale invariante Gestalt bestehen. Deutlich wird damit, dass Reger nicht eine Stelle sukzessive überarbeitet bis sie ›fertig‹ ist, sondern durchaus erst an anderer Stelle vorangeht, um später wieder an die vorherige Problemstelle zurückzukehren. Ein Indiz dafür ist an diesem Beispiel die Rasur des Legatobogens in der Unterstimme. Da der Legatobogen als dynamisches Textelement konsequenterweise in roter Tinte erscheint und damit erst in einer auf die schwarze Textebene chronologisch nachfolgenden Schreibphase notiert worden sein kann, ist dessen Rasur ein eindeutiger Hinweis auf eine Umarbeitung des Textes nach dem Eintragen der Dynamik. Die Schreibspuren dieser Quelle stützen damit die Annahme einer Spätvariante und keiner ad hoc-Revision für diese Stelle.

Auf ähnliche Weise lässt etwa auch der letzte Takt im II. Klavier dieser Seite (Takt 15 der Variation 6, Abb. 2) erkennen, dass Regers Eingriffe in den Notentext erst nach der Eintragung der Dynamik geschahen. In der linken Hand ist deutlich zu sehen, wie bei der Rasur die Töne *g* und *d'* der beiden 16tel

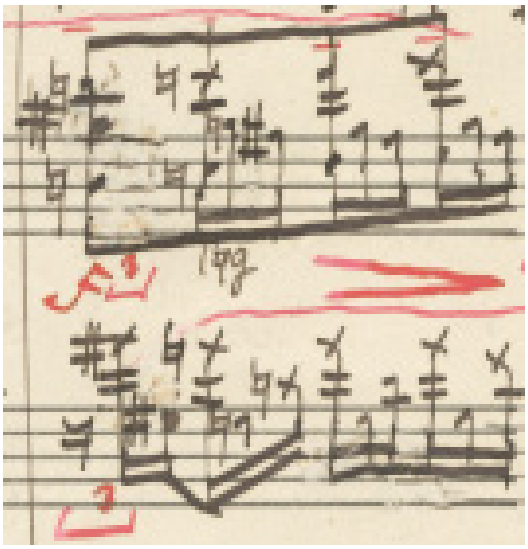

Abbildung 2: Max Reger, Stichvorlage zu op. 86, Ausschnitt

[13] ›Grundschicht‹ meint die chronologisch erste Schreibschicht einer Textualisierung. Oftmals wird diese bei Reger im Falle von Umarbeitungen durch Rasuren entfernt oder durch Um-/Über-Schreibungen verändert, sodass die ›Grundschicht‹ nur in Teilen unter einer der folgenden Schichten zu erkennen ist. (Vgl. dazu die Begriffsbeschreibung im Rahmen von *Beethovens Werkstatt*: http://beethovens-werkstatt.de/glossary/schreibschichttextschicht/)

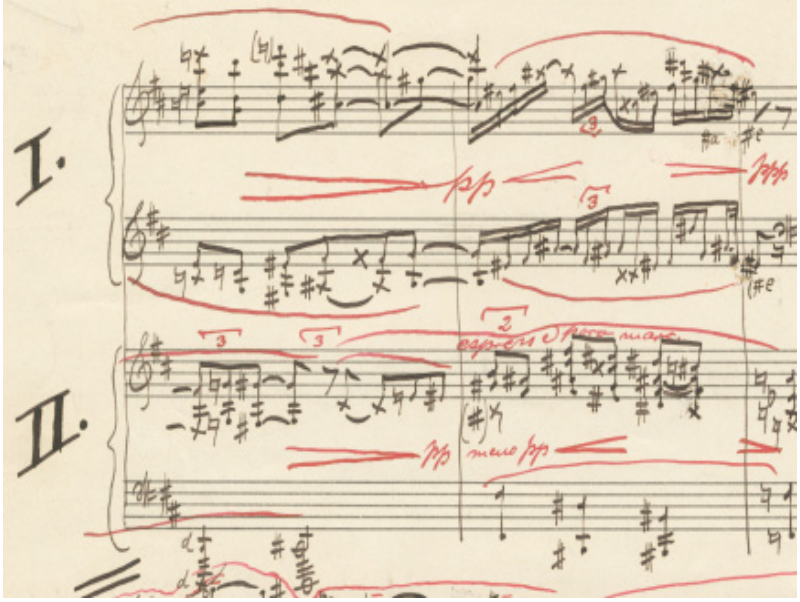

Abb. 3: Max Reger, Stichvorlage zu op. 86, Ausschnitt

der 16tel-Triole geändert wurden und im Zuge dessen der in roter Tinte bereits gezeichnete Legatobogen in Mitleidenschaft geriet. Das neugesetzte *gis'* mit seinen Hilfslinien und das *gis* bilden damit eine Variation über der Grundschicht, die definitiv erst nach der Eintragung der Dynamik mit roter Tinte entwickelt worden ist. Einmal mehr wird auf der mikrochronologischen Ebene deutlich, dass sich Regers Schreibphasen schleifenartig überlagern und sich damit ein vielschichtiges Bild des Schaffensprozesses an dieser Stelle abzeichnet. Mit Blick zurück auf die erste Stelle der Seite (Abb. 3) gäbe es darüber hinaus nun durchaus plausible Gründe, Regers Textvarianten an die dynamischen Textschichten zu koppeln. Einerseits läuft die Phrase über ein Decrescendo im ppp ins Ende, zugleich spielt das II. Klavier aber die 8tel »esspressivo« und »poco marcato«. Der letztlich entstandene Tonschritt in der Oberstimme ermöglicht Reger innerhalb seiner äußerst differenzierten Dynamik nun am Phrasenende sogar noch einen prägnanten Akzent, dessen Genese sich anhand der Schreibmittel in eine mikrochronologisch plausible Abfolge bringen lässt. Offen bleibt, warum Reger in bestimmten Situationen diese 1904 bereits habitualisierte Schreibpraxis der Zweifarbigkeit aufbrach. Anzunehmen ist, dass es sich dabei um gezielte und schreibpraktisch bedingte Verwischungen unterschiedlicher Textualisierungsphasen handelt.

Der metatextliche Gebrauch der unterschiedlichen Tinten ist bei Reger ganz deutlich mit mehreren Funktionen verbunden, die arbeitsökonomischer sowie kommunikativer Art sind. Zunächst unterstützt der Rückgriff auf eine kontrastreiche und ›habitualisierte‹ Darstellungsform die Unterscheidung auf der inhaltlichen Textebenen: Für den Stecher, an den sich die Stichvorlage primär richtet, wird auf den ersten Blick unmissverständlich klar, welche Zeichen in welchen semantischen Kontext gehören. Auf der anderen Seite wird zugleich deutlich, dass diese Skriptur auch die kompositorische Arbeit prägte, da sich der Komponist als Schreiber-Leser aufgrund eines visuellen Reizmusters ›besser‹ auf einen spezifischen, musikalischen Aspekt fokussieren kann – mit der ›roten Feder‹ in der Hand richtet sich das prüfende Auge zunächst auf die Ebene der Dynamik und der Spielanweisung, und nicht auf dem Notentext. Allerdings eröffnet eben dieser Schreib-Lese-Modus auch immer wieder Möglichkeiten, die jeweils andere Textebene erneut in den Blick zu nehmen. Die farbliche Differenz unterstützt nachvollziehbar eine die Arbeitsökonomie fördernde Situation, denn das Auge erfasst die gleichfarbigen Elemente schneller als Einheit, was insbesondere für die großflächiger angelegte Dynamik von Vorteil ist. Sie blendet nicht

zuletzt den Notentext en détail aus und schafft eine gewisse Distanz, um motivisch-lineare Gestalten zu erfassen bzw. herausarbeiten zu können.

Auch lässt Regers kompositionsästhetischer Zugriff eine Unterscheidung allein aufgrund des Schreibmittelwechsels in der Textschicht zwischen Notentext als Haupttext und Artikulation sowie Dynamik als bloße Annotation performativer Zeichen nicht zu. Eine solchermaßen differenzierte Dynamik zwischen ppp/pppp und ebenso aufgefächertem forte oder eine sich gerade einmal über einige 16tel erstreckende, dynamische Bewegungen wie Crescendi oder Decrescendi kann nicht vom Notentext gelöst werden, auch wenn der schreibpraktische sowie semantische Kontrast dies nahelegt. Der bewusste Schreibmittelwechsel, auch wenn es sich hierbei um eine Stichvorlage oder wie in anderen Quellen um korrigierte Abzüge handelt, darf im Angesicht dieser Befunde daher nicht als primär kommunikativer oder redaktioneller Aspekt der Textualisierung verstanden werden.

Textregulierung

Nicht nur die mehrfarbige Schreibmittelverwendung, sondern auch spezielle Textregulierungsmechanismen sind Teil Reger'scher Schreibmodi. Trotz der auf den ersten Blick vermeintlich klaren und teils kalligrafisch anmutenden Manuskripte gibt es bei genauer Betrachtung fast keinen Takt in der Stichvorlage zu op. 86, der ohne Um- oder Über-Schreibungen, Rasuren oder Tekturen auskommt. Die Skriptur der Quellen zeugt immer wieder davon, dass der Schreibprozess sowie der Textstatus in einem scheinbar ›letztgültigen‹ Format wie der Stichvorlage aufgrund verschiedener Regulierungsmaßnahmen eine dynamische Genese durchwandert haben muss. In der Arbeit an seinen Stichvorlagen griff Reger nicht selten zum Federmesser und tilgte Schreibschichten unwiederbringlich. Dabei ging er allerdings grundsätzlich recht behutsam vor, sodass zwar das Trägermaterial merklich ausgedünnt und der Text der Grundschicht zu großen Teilen ausgelöscht wurde, es jedoch nie zu Perforationen des Trägermediums kam. Auch wenn die Rasur eher zu einer ›radikalen Art der Tilgung‹ zu zählen ist, die sich einem genetisch motivierten Zugriff auf die Text- und Schreibschicht entzieht, lässt sie von Zeit zu Zeit eine vorangegangene Grundschicht erkennen und bietet damit Indizien für eine mikrochronologische Rekonstruktion.

Einen weniger radikalen Eingriff in Schreibschichten als Tilgungen durch Rasur bieten beispielsweise »Um-Schreibungen« von Textteilen. Um-Schreibung ist eine Art ›skripturales Recycling‹, wie es die Bonner Kollegen nennen, bei der vorhandene Textteile unter der Nutzung einzelner Zeichen oder Zeichenelemente für eine Variante des Textes weiter genutzt und ergänzt werden.[14] Durch zum Teil minimale Eingriffe wie das Tilgen oder Hinzufügen von Balken oder Punkten können einzelne Textteile wie Notenwerte verändert werden, sodass korrigierte Texte oder aber Varianten entstehen. Mit dem Format der Stichvorlage gerät Reger jedoch oftmals in eine Zwickmühle: Er kann einerseits den Text an bestimmten Stellen mit wenigen Eingriffen umgestalten und dabei vorhandene Zeichenelemente erhalten als auch nutzen; auf der anderen Seite muss er, da die Stichvorlage in ihrer Funktion auf eine zweifelsfreie Lesbarkeit hin ausgerichtet ist, auf teils radikale Mittel wie Rasuren zurückgreifen. In der Stichvorlage zu op. 86 kommen zwar während der Textualisierung Eingriffe wie die Tilgung durch Rasur zum Tragen, jedoch sind diese aus meiner Perspektive vorrangig in der Funktion einer Um-Schreibung zu verstehen – Reger entfernt damit nicht nur unwiederbringlich Textteile, sondern entwickelt im gleichen Zug neue Elemente.

---

[14] Vgl. dazu im Glossar von *Beethovens Werkstatt* den Definitionsentwurf zu »Um-Schreibung« (http://beethovens-werkstatt.de/glossary/ueber-schreibung/).

Ein Beispiel für diese Art kompositorischer Textualisierung findet sich im 4. Takt des II. Klaviers auf Seite 20 der Stichvorlage mit dem Anfang der VII. Variation. (Abb. 4) Ähnlich wie an anderer Stelle wird hier eine 16tel-Kette (ausrasierte Grundschicht) in eine rhythmisch andere Gestalt (Variante und endgültiger Text) gebracht. Die Rahmentöne bleiben erhalten, werden aber rhythmisch umgeschrieben. Durch Rasur ist zunächst eine Tilgung der mittleren Textelemente, also der zwei 16tel auf der Zählzeit Zwei bis Drei, zu beobachten. Diese Tilgung und allein die Ergänzung eines Punktes, die Punktierung der nun erzeugten 8tel, schaffen eine Um-Schreibung aus Textelementen der Grundschicht. Ich würde daher an dieser Stelle von einer ›Um-Schreibung durch Tilgung‹ sprechen.

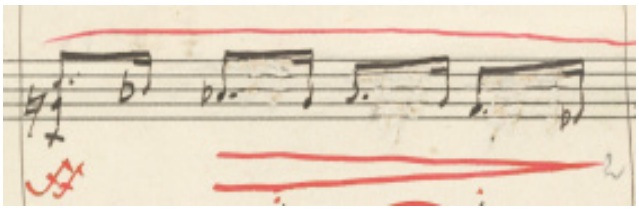

Abbildung 4: Max Reger, Stichvorlage zu op. 86, Ausschnitt

Betrachtet man diesen Takt einmal in seinem weiteren Umfeld, so fällt auf, dass ein ähnlicher Eingriff bereits im ersten Takt der Variation zu beobachten ist (Abb. 5). Naheliegend ist auch hier die der Schreiblogik folgende Annahme, dass Reger bereits im ersten Takt variierend eingegriffen hat und im folgenden 4. Takt diese Korrektur darauf bezogen nachholt (vgl. Abb. 4). Zugleich spricht allerdings auch einiges gegen diese Chronologie: Da die Tilgungen der 16tel in beiden Takten zu beobachten sind, wäre es ebenso plausibel, dass Reger zwar die Rhythmisierung der Zählzeit Eins übernahm, jedoch die folgenden erst im Nachgang korrigieren musste.

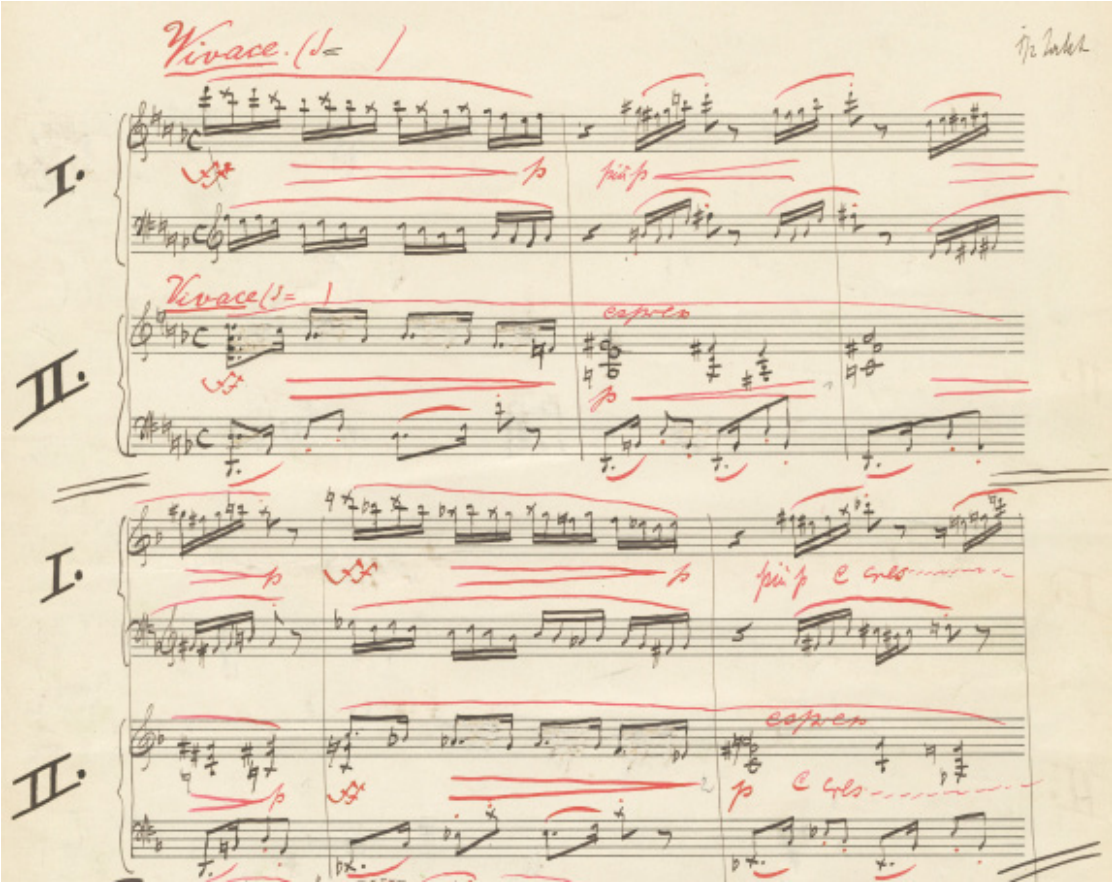

Abb. 5: Max Reger, Stichvorlage zu op. 86, Ausschnitt

Topografisch und schreibpraktisch liegen die beiden Takte jedoch zu nahe beieinander, als dass der Komponist die Änderung der ersten Zählzeit zwei Takte zuvor vergessen haben dürfte und die restlichen abermals in der umfangreicheren Version notiert (vgl. Abb. 5). Darüber hinaus sind sowohl die akkordische Anlage der punktierten Achtel in Takt 4 im Vergleich zu Takt 1 als auch analoge Stellen in den umliegenden Takten ›in einem Zug‹ notiert. Die skripturalen Indizien sprächen also eher dafür, dass Reger vom 4. Takt ausgehend den ersten auf der rhythmischen Ebene umgestaltet und die Zählzeit Eins, als Auftakt der Variation, nachträglich akkordisch auffüllt, um an dieser Stelle eine klangfarbliche Differenz zu markieren. Man könnte also auch in dieser Situation von einer Reger typischen ›Arbeit in Schleifen‹ sprechen, die rückwirkend Vorangegangenes umgestaltet, durch textregulierende Maßnahmen Invarianzen sowie neue Textgestalten erzeugt und damit offensichtlich eine teleologisch geradlinige Entwicklung, selbst in einer Stichvorlage, unterwandert. Diese wie auch die zuvor dargestellten Schreibszenen sind beispielhaft für eine Vielzahl durchaus schreibpraktisch begründeter, jedoch musikalisch kreativer Eingriffe in Regers Stichvorlagen.

Stichvorlagen als Zeugen kompositorischer Schreibprozesse

Mit Blick auf die skripturalen Konfigurationen Reger'scher Autographe können ganz konkrete, arbeitsökonomische Handlungsmuster beobachtet werden, die den kompositorischen Prozess selbst in einem Quellentypus wie der Stichvorlage noch beschreiben: Sei es die Verwendung verschiedener Schreibmittel zur inhaltlichen Differenzierung des Textes und der sich daran abzeichnenden, schleifenartigen Schreibchronologie oder seien es textregulierende Maßnahmen, die zu Variantenbildung durch skripturales Recycling führen. Für die Frage nach dem kompositorischen Schaffen Max Regers zeigt sich an der Skriptur, dass die Stichvorlage als konventionalisiertes Format mit einem tendenziell ›letztgültigen Textstatus‹ aus Sicht des Schreiber-Komponisten sowie aus Sicht des Textgenetikers eine bewegte und vielschichtige Entstehungsgeschichte erkennen lässt. Die chronologisch scheinbar klare Distinktion durch Schreibmittelwechsel ist damit kein Argument mehr für einen bei der Textualisierung bereits konzeptionell vollständigen, musikalisch fixierten Gedanken. Die Schreibspuren und Textschichten zeugen vielmehr von immer wieder in den Schreibprozess einbrechenden explorativen Momenten.