

Ausgabe 02/2011 – ISSN 1436-753X

AkademieAktuell

ZEITSCHRIFT DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Schwerpunkt

Richard Strauss

Zur neuen Aktualität eines
widersprüchlichen Komponisten



Bayerische
Akademie der Wissenschaften

Liebe Leserinnen, liebe Leser!

SEINE WERKE BESCHERTEN ihm Weltruhm: „Salome“ und „Elektra“, „Arabella“ oder „Der Rosenkavalier“, dazu Tondichtungen wie „Also sprach Zarathustra“ oder die „Alpensinfonie“ – Richard Strauss gehört zu den bedeutendsten und nach wie vor auch beim Publikum beliebtesten Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Umso erstaunlicher ist es, dass bis heute fast keine seiner rund 500 Kompositionen in einer wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden, quellenkritischen Edition vorliegt. Das wird sich nun ändern: Im Herbst 2010 wurde die „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ in das Akademienprogramm aufgenommen. Das neue Projekt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften mit einer Laufzeit von 25 Jahren wird unter der Leitung des Musikwissenschaftlers Hartmut Schick (LMU München) durchgeführt. Kooperationspartner ist das Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen.

Diesen Erfolg und den Start der Edition im Frühjahr 2011 nehmen wir zum Anlass, um Richard Strauss, insbesondere aber der wissenschaftlichen Erforschung seines Œuvres, ein Themenheft von „Akademie Aktuell“ zu widmen. Hartmut Schick erläutert in seiner Einführung die „neue Aktualität eines widersprüchlichen Komponisten“ (S. 6). Salome Reiser zeigt, wie schwierig die quellenkritische Arbeit im Hinblick auf das Werk Strauss' ist, der eine Fülle von Partiturautographen, Skizzen und Entwürfen hinterlassen hat (S. 12). Claudia Heine und Adrian Kech stellen das Richard-Strauss-Quellenverzeichnis vor, mit dem sie Pionierarbeit auf den Spuren des gebürtigen Münchners leisten (S. 16). Christian Wolf präsentiert ungehobene Schätze des jungen Strauss: seine frühen Kompositionen für Klavier (S. 20). Roswitha Schlötterer-Traimer erklärt die glücklichen Umstände, die uns eine unglaubliche Fülle von Strauss-Karikaturen beschert haben (S. 24). Adrian Kech untersucht das zentrale Sujet der Verwandlung in den sechs gemeinsamen Opern von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (S. 28). Claudia Heine und Jürgen May diskutieren über das Partiturautograph der „Metamorphosen“ (S. 32) und Bernd Edelmann stellt die Richard-Strauss-Arbeitsgruppe vor, die der Forschung seit über 30 Jahren neue Impulse gibt (S. 36).

Ich wünsche dem Editionsvorhaben einen guten Start, danke Herrn Kollegen Schick von der LMU München und allen Autorinnen und Autoren für ihre Mitwirkung und hoffe, die Ausgabe gibt Ihnen interessante Einblicke in die aktuelle Strauss-Forschung!



Prof. Dr. Karl-Heinz Hoffmann
Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften



ABB.: ARCHIV

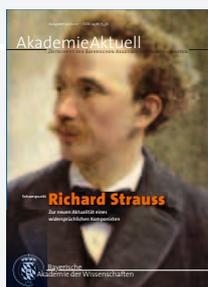


ABB.: DHM BERLIN

Unser Titel

Das Titelbild zeigt Richard Strauss auf einer Postkarte, um 1908. Mit Tondichtungen wie „Don Juan“ und „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ sowie der 1905 in Dresden uraufgeführten Oper „Salome“ hatte der damals rund 44 Jahre alte Komponist längst Weltgeltung erlangt. Mit Hugo von Hofmannsthal arbeitete er zu diesem Zeitpunkt an seiner „Elektra“, die 1909 ebenfalls in Dresden uraufgeführt wurde.

INHALT

Heft 37

Ausgabe

02-2011

AKTUELL

- 5 **Das große Japanbeben;
Neues Angebot: Digitalisierte Akademie-
publikationen im WWW;
Aktuelles aus dem Förderkolleg: Kamin-
gespräch in der Akademie**

THEMA

- 6 **Von der neuen Aktualität eines
widersprüchlichen Komponisten**
Von Hartmut Schick
- 12 **Die Richard-Strauss-Gesamtausgabe
als wissenschaftliche Herausforderung**
Von Salome Reiser
- 16 **Pionierarbeit auf den Spuren von
Richard Strauss**
Von Claudia Heine und Adrian Kech
- 20 **Frühe Klaviermusik von Richard Strauss:
Von ungehobenen Schätzen und
Entdeckungen**
Von Christian Wolf
- 24 **Richard Strauss in
der zeitgenössischen Karikatur**
Von Roswitha Schlötterer-Traimer
- 28 **Verwandlung als musikalisch-
dramaturgisches Prinzip bei Hugo von
Hofmannsthal und Richard Strauss**
Von Adrian Kech
- 32 **„Das“ Partitur-Autograph der
„Metamorphosen“**
Von Claudia Heine und Jürgen May
- 36 **Gegen Strauss' Verdammnis**
Von Bernd Edelmann

FÖRDERKOLLEG

- 40 **Verteilungsgerechtigkeit im
Vertragsrecht – Übergangsjustiz nach
dem Tode Mao Zedongs**
Interview mit Stefan Arnold und Daniel Leese

GESCHICHTE

- 44 **Friedrich Heinrich Jacobi im Medaillenbild**
Von Markus Wesche

PREISE

- 46 **Detektivisches Gespür, Erfahrung, Gelände-
kenntnis: Aus der Arbeit des Bryologen**
Von Ludwig Meinunger und Wiebke Schröder

PERSONEN

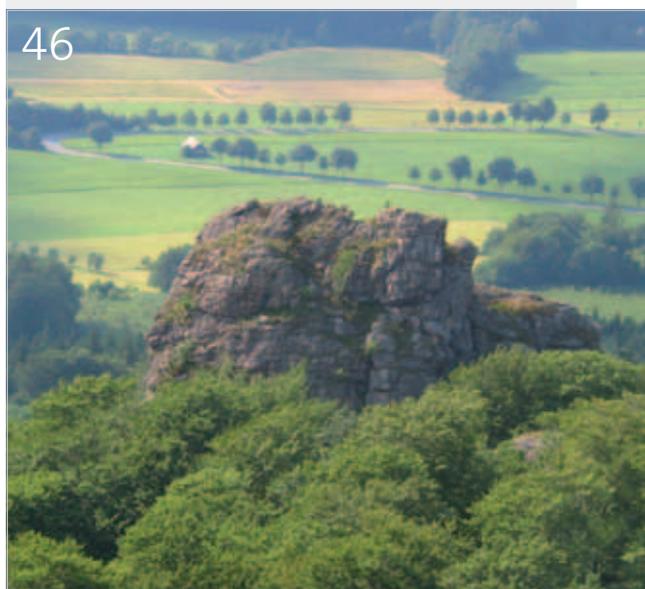
- 49 **Vom (scheinbaren) Rand
zum Kern juristischer Fragen**
Von Alfons Bürge
- 51 **Kurz notiert**
Von Gisela von Klauy

VORSCHAU

- 53 **Termine Juni und Juli 2011**

INFO

- 54 **Auf einen Blick**
- 54 **Impressum**





Beispiel eines Titels im OPAC der BAdW mit Zugriff auf zwei Digitalisate

Neues Angebot: Digitalisierte Akademie- publikationen im WWW

DIE BAYERISCHE Staatsbibliothek (BSB) digitalisiert im Rahmen einer Public-Private-Partnership mit der Firma Google ihren gesamten urheberrechtsfreien historischen Bestand an Druckwerken. Im Laufe mehrerer Jahre werden so voraussichtlich über eine Million Titel eingescannt werden. Bei entsprechenden Veröffentlichungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, die bereits im Akademie-OPAC enthalten und zugleich an der Bayerischen Staatsbibliothek vorhanden sind, führt fortan ein Link („Volltext“) aus dem OPAC direkt auf die digitalisierten Werke. Das Digitalisat kann mit einem Doppelklick aufgerufen, gelesen und ausgedruckt werden. Zu beachten ist, dass es sich hierbei nicht um das Exemplar handelt, das in der Akademiebibliothek steht, sondern um ein Exemplar der BSB.

Zugang zum Akademie-OPAC:
www.badw.de/digital/bibliothek/

Das große Japanbeben

AM 11. MÄRZ 2011 erschütterte ein Beben der Stärke 9,0 auf der Richter-Skala die Ostküste Japans, mit verheerenden Folgen für das ganze Land. Um das enorme Interesse der Öffentlichkeit an gesicherten Informationen über diese Katastrophe und ihre geowissenschaftlichen Hintergründe zu befriedigen, organisierte die Akademie eine Woche später, am 18. März, eine öffentliche Podiumsdiskussion unter der Leitung des Geophysikers Hans-Peter Bunge (LMU München). Gemeinsam mit Anke Friedrich (LMU München), Roland Pail (TU München) und Winfried Petry (TU München) stellte er den gegenwärtigen Kenntnisstand unter Einbeziehung aktuellster geophysikalischer und geodätischer Beobachtungen vor.

Vorträge und Folien: www.badw.de/aktuell/reden_vortraege/



Enormes Interesse: Die Akademie informierte Mitte März kurzfristig über das Erdbeben in Japan.

Aktuelles aus dem Förderkolleg: Kamingespräch in der Akademie

Diskussionen, interdisziplinärer Austausch, persönliche Gespräche – unter diesen Schlagworten steht das Förderkolleg. Um sie mit Leben zu füllen, rief Akademiepräsident Karl-Heinz Hoffmann die Kamingespräche ins Leben. Beim ersten Gespräch am 18. Mai 2011, zu dem außer den Mitgliedern des Förderkollegs auch Mentorinnen und Mentoren, die Vorstände der Akademie und der Gesellschaft der Freunde sowie die Akademiemitglieder eingeladen waren, hielt Jörg

Hacker, Präsident der Leopoldina und Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, einen Impulsvortrag zum Thema „Politikberatung – aber wie?“. Dem gut besuchten Vortrag folgte eine ideenreiche und lebendige Diskussion. 2012 wird die Zahl der Mitglieder im Förderkolleg auf 18 erhöht. Die Bewerbungsfrist endet am 15. September 2011.

Informationen zur Ausschreibung: www.badw.de/foerderkolleg/

Richard Strauss mit der ersten Sängerin der „Helena“, Elisabeth Rethberg, nach der Uraufführung seiner Hofmannsthal-Oper „Die ägyptische Helena“ am 6. Juni 1928 in Dresden.



Einführung

Von der neuen Aktualität eines widersprüchlichen Komponisten

Weshalb es Zeit wurde für eine „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ (1864–1949), wie sie das neue Projekt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften an der LMU München erarbeitet.

VON HARTMUT SCHICK



„DIE ANDERN KOMPONIEREN, ich mach' Musikgeschichte!“ In dieser Bemerkung, die der über 80-jährige Richard Strauss kurz nach dem Zweiten Weltkrieg am Luganer See einem Freund gegenüber fallen ließ, manifestiert sich scheinbar das ganze Selbstbewusstsein eines Komponisten, der sich nach dem Tod Gustav Mahlers im Jahre 1911 als den letzten in der Reihe der großen (deutschen) Komponisten verstand und mit seinem Werk das „Ende des Regenbogens“ der abendländischen Musikgeschichte erreicht sah. Von Anfang an und selbst noch als alter Mann polarisierte er mit seinem Schaffen und seiner Ästhetik die Musikwelt. Die Folgen sind noch heute spürbar, weniger beim internationalen Konzert- und Opernpublikum, welches Strauss

längst als den letzten „Klassiker“ der Musikgeschichte betrachtet und die beliebtesten seiner Werke der Kategorie von Beethoven und Brahms, Wagner und Mahler zuweist, als vielmehr in der Fachwelt. Sie hatte lange ihre Probleme mit diesem Komponisten.

Vorkämpfer der Moderne neben Mahler

Geboren 1864 in München als Sohn eines phänomenalen Hornisten und einer Tochter aus der Bierbrauerdynastie Pschorr, vermochte Strauss bereits als Mittzwanziger einen großen Teil des Konzertpublikums handstreichartig zu erobern: zunächst mit den Tondichtungen „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“ und „Till Eulenspiegels lustige Streiche“, denen bis 1915 ähnlich erfolgreiche Werke wie „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“, „Ein Heldenleben“ und „Eine Alpensinfonie“ folgten – Werke, die schnell zu Modellen für eine zweite Blütezeit der Gattung Sinfonische Dichtung in ganz Europa wurden. Auf der Opernbühne setzte sich Strauss, nach den gescheiterten Versuchen mit „Guntram“ und „Feuersnot“, nicht weniger nachhaltig durch: mit der stofflich skandalösen „Salome“, mit dem düster-

expressionistischen Seelendrama „Elektra“ und der musikalischen Komödie „Der Rosenkavalier“, deren Uraufführung vor genau hundert Jahren in Dresden Strauss vollends zum erfolgreichsten, bestbezahlten und meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts machte.

Während das Publikum dem Komponisten bis heute unverbrüchlich die Treue hält – wenn auch mit einer recht schmalen Werkauswahl, die kaum die Hälfte der 15 Opern umfasst und neben den neun Tondichtungen fast nur noch Lieder, die



Karikatur „Einzug der Deutschen in Paris 1907“ im „Kladderadatsch“ 1907 (H. 21) zu Strauss' sensationellem Erfolg mit „Salome“ in Paris. Die neue Werkausgabe ediert auch die hochinteressante, kaum je gespielte französische Fassung der Oper, die auf Wildes Originaltext zurückgreift und in der Strauss, beraten von Romain Rolland, die Gesangspartien erheblich verändert hat.

Hornkonzerte und etwas Kammermusik –, war Strauss in der Fachwelt immer umstritten, wurde und wird er von vielen Experten als bedenklicher Fall gesehen. So irritiert bereits die Bruchlosigkeit von Strauss' Karriere, in der die Katastrophen des 20. Jahrhunderts kaum Spuren hinterlassen haben. Man stößt sich zumal an der von Opportunismus nicht freien Unbedenklichkeit, mit der sich der Komponist vom NS-Regime anfangs als Präsident der Reichsmusikkammer einspannen ließ, auch wenn er sich die rassistische Ideologie der Nationalsozialisten nie zu eigen machte und sich für die Juden in seinem Umfeld einsetzte. Vor allem aber tat und tut man sich schwer, das Phänomen Richard Strauss musikhistorisch in seiner Gänze einzuordnen, zerbricht diese Komponistenbiographie doch nach verbreiteter Ansicht in zwei Hälften, die gänzlich inkompatibel scheinen: den jungen, idealistischen Vorkämpfer der Moderne und den älteren, saturierten Komponisten, der ab dem „Rosenkavalier“ und vollends ab der „Frau ohne Schatten“ die kompositorische Avantgarde im Stich gelassen habe und in die Spätromantik zurückgekehrt sei.

Wäre Strauss wie Gustav Mahler, den er als einzigen gleichrangigen unter den lebenden Komponisten anerkannte und bewunderte, bereits 1911 gestorben, wäre sein Ort in der Musikgeschichte

eindeutig. Nach klassizistischen Anfängen als Verehrer von Brahms wurde Strauss mit seinem Übertritt zur Partei der Anhänger von Liszt und Wagner ein entschiedener „musikalischer Fortschrittler (äußerste Linke)“, der die Verkrustungen akademischen Komponierens in der Mendelssohn-Brahms-Nachfolge provokant aufbrach. Zeitgleich mit Mahler und dessen 1. Symphonie initiierte er 1889 mit „Don Juan“ jene etwa bis zum Ersten Weltkrieg reichende musikalische Moderne, zu der auch Debussy, Reger, Zemlinsky und Schönberg gehörten. Die bis an die Grenzen des dur-moll-tonalen Systems gehende Tonsprache seiner „Elektra“ repräsentierte bei der Uraufführung 1909 den bis dahin avanciertesten „Stand“ der Musik überhaupt. Den Übergang zum atonalen, also ohne Grundton und Kadenzharmonik arbeitenden Komponieren, den Schönberg im gleichen Jahr vollzog, lehnte Strauss aber entschieden ab. Zeitlebens blieb seine Kreativität auf die Vorstellung von Tonarten und deren Symbolkraft angewiesen; Atonalität und Zwölftontechnik hielt er für Zeichen heilloser Verirrung.

Renegat der Moderne?

Dass sich Strauss um 1910 dem Übergang zur atonalen Neuen Musik verweigerte und nach „Elektra“ zu konventionelleren Tonfällen zurückkehrte, um dann zunehmend historistische Elemente einzubeziehen, wurde ihm vor allem von der Schönberg-Schule und zumal von Theodor W. Adorno als kommerziell motivierter Opportunismus, als reaktionäre Wendung und Verrat an der Moderne vorgeworfen. Für die hegelianisch denkende Musikästhetik, die den „Fortschritt des musikalischen Materials“ als Kriterium verabsolutierte, war die Musik, die Strauss nach „Elektra“ schrieb, musikhistorisch mindestens fragwürdig, wenn nicht irrelevant.

Erst seit einigen Jahren zeichnet sich eine Revision dieses Strauss-Bildes ab. Meinten ältere Forschergenerationen noch, sich rechtfertigen zu müssen, wenn sie sich – selten genug – mit Strauss beschäftigten, so sind diese Vorbehalte mittlerweile geringer geworden und oft lebhaftem Interesse zumal bei jüngeren Musikwissenschaftlern und Studierenden gewichen. Wie kam es zu diesem bemerkenswerten Wandel?

Zu Grunde liegt fraglos ein neues Verständnis von künstlerischer Aktualität. Nachdem sich der aus dem 19. ins 20. Jahrhundert übernommene naive Fortschrittsoptimismus überlebt und die seriell komponierende Avantgarde in einer Sackgasse verfangen hatte, zeigte seit den 1970er Jahren eine Gegenbewegung, dass Neues auch durch den zitathaften Rückgriff auf den Fundus der kul-

turellen Tradition entstehen kann. Das intellektuelle Spiel mit der Historizität von Stilen und Idiomem sowie deren ironischer Brechung generierte eine „post-moderne“ Musik, in der die Geschichte der Kunst zum Steinbruch und Selbstreflexivität zur ästhetischen Substanz wurde.

Musik, die Musikgeschichte thematisiert

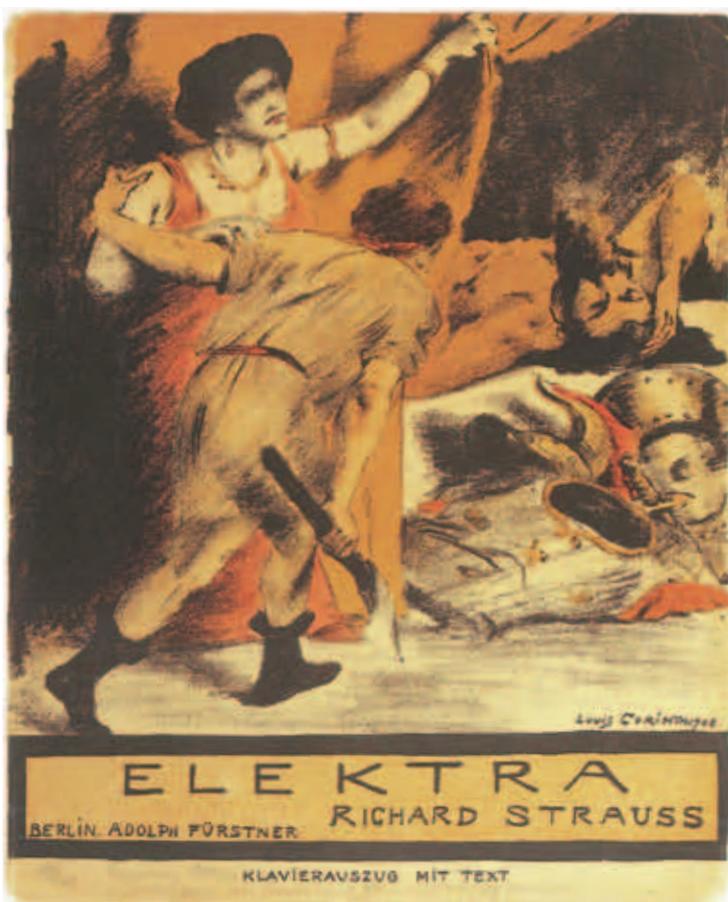
Schaut man auf Strauss' Schaffen der zweiten Lebenshälfte mit durch die Postmoderne geschulten Augen, dann erweist sich vieles, das traditionell als späromantisch abqualifiziert wird, als in Wahrheit durchaus neu. So vertraut das eigentliche Material – Tonalität, Harmonik, Rhythmik, musikalischer Satz und Klangfarbenspektrum – auch sein mag: Die Art und Weise, wie Strauss mit diesem Material arbeitet, um Musikgeschichte zu reflektieren, Gattungsnormen zu kommentieren oder ad absurdum zu führen, weist bereits erstaunliche Parallelen zu postmodernen Ansätzen auf. Zwar verstand sich Strauss zeitlebens als Nachfolger Richard Wagners. In seinen Opern nach der „Elektra“ perpetuierte er aber keineswegs Wagners Konzept des

Musikdramas, sondern thematisierte mit jedem Werk neu Gattungsfragen und Stationen des Musiktheaters, mit einer stilistischen Vielfalt, die die Gesamtheit von drei Jahrhunderten Musikgeschichte zu fassen versucht.

Evident ist diese aus der Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal erwachsene Selbstreflexivität im Experiment „Ariadne auf Naxos“, der Verbindung von Sprechdrama und Oper als Spiel im Spiel, mit dem hybriden Simultanablauf von musikalischer Komödie und Tragödie, und genauso noch im letzten Bühnenwerk, dem Konversationsstück „Capriccio“, in dem Strauss – von zweieinhalb Jahrhunderten Operngeschichte mit vielen Zitate Abschied nehmend – das Verhältnis zwischen Wort und Musik und die Prinzipien musikalischer Konversation zum Hauptthema macht. Im „Rosenkavalier“ blickt er zurück auf die Spieloper des 18. Jahrhunderts, namentlich Mozarts „Figaro“ kommentierend, mit der „Frau ohne Schatten“ resümiert und reflektiert er die Gattung Romantische Oper, mit der „Ägyptischen Helena“ die Grand Opéra, mit „Arabella“ die Operette, mit der „Schweigsamen Frau“ die Opera

Erstausgabe des Klavierauszugs der „Elektra“; Umschlagbild nach einem Entwurf von Lovis Corinth, 1908 (links).

Probenfoto von der Münchner Uraufführung des selbstreflexiv Opernästhetiken diskutierenden Konversationsstücks „Capriccio“ (1942): Richard Strauss, Horst Taubmann als „Komponist“ und Clemens Krauss, der Dirigent und Librettist (rechts).





Die Villa in Garmisch, die Richard Strauss sich 1908 mit den Einnahmen aus „Salome“ von Emanuel von Seidl bauen und einrichten ließ. Hier entstanden in den Sommermonaten der folgenden Jahre die meisten seiner späteren Werke.

buffa Rossinis und Donizettis, schließlich mit „Friedenstag“ die Historische Oper, während er in „Intermezzo“ ganz Aktuelles, nämlich die in den 1920er Jahren aufkommende Gattung der „Zeitoper“ reflektiert. All diese Werke – und vollends die ganz späten Instrumentalwerke, die Strauss womöglich zu Unrecht als bloße „Handgelenkübungen“ abqualifizierte – stehen vollkommen quer zum Zeitgeist, der Modernität primär am Dissonanzgrad und am Verzicht auf traditionelle Formen maß. Durch ihren Charakter als „Musik über Musik“ und ihre ironisierende Haltung des „als ob“ (die nur selten in echte Parodie umkippt) entziehen sie sich auf subversive Weise bereits

dem herrschenden Fortschrittsglauben – hierin Strawinskis später, nicht minder ironischer Oper „The Rake’s Progress“ durchaus vergleichbar.

Vermutlich ist deshalb die anfangs zitierte, so anmaßend wirkende Äußerung von Strauss eher zu verstehen im Sinne von: „Die ändern komponieren, ich thematisiere Musikgeschichte!“ Nimmt man diesen Aspekt wahr, den die neuere Strauss-Forschung zunehmend herausarbeitet – genannt seien nur Walter Werbeck, Hermann Danuser und Katharina Hottmann –, dann wird Strauss unversehens zu einem (wieder) aktuellen Komponisten. Aus dem musikalischen Reaktionär wird dann ein Komponist, der zwar nicht mit seinem musikalischen Material, wohl aber mit seinen Werkkonzepten seiner Zeit voraus war und bereits ein „postmodernes“ Kunstverständnis vertrat, das uns Heutigen näher steht als den unmittelbaren Zeitgenossen von Strauss.

Hinweis

Ausführliche Informationen zum Forschungsprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“, zu den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie zur Presseberichterstattung finden Sie unter www.richard-strauss-ausgabe.de

Überfällig: Die Kritische Gesamtausgabe

Das 2011 begonnene Akademieprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ kommt gewiss spät, bedenkt man, dass die großen deutschen Komponisten-Gesamtausgaben über-

wiegend bereits in den 1950er und 60er Jahren begonnen wurden – aber vielleicht kommt es deswegen gerade zur rechten Zeit. Längst überrückfällig ist es in jedem Fall, gibt es doch bislang noch von fast keinem der etwa 500 Werke des Komponisten einen historisch-kritisch erarbeiteten Notentext. Mehr noch: Die unverändert immer neu nachgedruckten Strauss-Ausgaben, aus denen seit den Uraufführungen weltweit musiziert wird, strotzen vor offenkundigen Fehlern, die von der musikalischen Praxis – wenn überhaupt – meist ohne Rückgriff auf die Quellen korrigiert wurden. Und manche Jugendwerke, aber auch Erstfassungen von Hauptwerken wie „Macbeth“ und „Ariadne auf Naxos“, sind noch gar nicht ediert.

Die im Februar 2011 am Institut für Musikwissenschaft der LMU München etablierte Forschungsstelle Richard-Strauss-Gesamtausgabe (www.richard-strauss-ausgabe.de) stellt sich nun der Herausforderung, im vergleichsweise knappen Zeitraum von 25 Jahren den größten Teil des Œuvres von Richard Strauss historisch-kritisch zu edieren, nämlich sämtliche Bühnenwerke, Orchesterwerke, Lieder und Kammermusikwerke. Zu den insgesamt etwa 50 – teilweise sehr großformatigen und umfangreichen – Partituren samt Einleitung und Kritischem Apparat kommen bei den Hauptwerken noch jeweils Dokumentenbände hinzu, die mit der kommentierten Edition zahlreicher Originaltexte und Abbildungen, bis hin zu Regiebüchern, den Entstehungsprozess, die ersten Aufführungen und die frühe Rezeptionsgeschichte umfassend dokumentieren sollen.

Mit Salome Reiser als Editionsleiterin, Alexander Erhard, Andreas Pernpeintner und Stefan Schenk konnte ein qualifiziertes und hochmotiviertes Editorenteam gewonnen werden, das zunächst einmal Grundlagen einer Strauss-Philologie entwickeln muss. Wichtig und hilfreich ist dabei gerade in der Anfangsphase die enge Kooperation mit dem DFG-Projekt „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“ am Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen, das seit 2009 systematisch und detailliert alle autographen Quellen zu Richard Strauss erfasst (siehe dazu S. 16–19). Für das Editionsprojekt meist noch wichtiger als die Autographen sind freilich Druckvorlagen, Korrekturabzüge und Erstdrucke, die in den meisten Fällen erst noch aufzufinden oder als solche zu identifizieren sind, wobei nicht zuletzt auch die ca. 20.000 Briefe umfassende Strauss-Korrespondenz zu sichten ist.

Eine besonders arbeitsintensive Besonderheit dieser Ausgabe wird in der Auswertung der Orchesterstimmen der Uraufführungen wie auch nachweislich von Strauss selbst dirigierter Aufführungen liegen – Materialien, aus denen z. B. an der Dresdner Semperoper bis heute noch gespielt wird, mit Schreibschriften von Generationen von Musikern. Ein interessantes Kuriosum schließlich sind die erstmals genau zu prüfenden Selbstabschriften von Autographen, die Strauss in den 1940er Jahren angefertigt hat, um sich die Zeit zu vertreiben und Sachwerte für seine Familie zu generieren – nicht ohne dabei das Eine oder Andere noch zu korrigieren und zu ändern, weshalb Werke wie „Till Eulenspiegel“ und „Don Quixote“ womöglich erst ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung ihre Fassung letzter Hand gefunden haben mögen.

Das Projekt wird von einem Wissenschaftlichen Beirat aus internationalen Strauss-Experten fachlich begleitet und ist innovativ auch dadurch, dass es – unterstützt durch Informatiker der „IT-Gruppe Geisteswissenschaften“ der LMU – seine Daten so generiert, dass sie unabhängig von aktueller Software sind. Damit ist nicht nur im Prinzip jederzeit ein Wechsel von der Printform zu elektronischen Ausgabeformen möglich, sondern auch das Kriterium wirklicher Langzeitsicherung gewährleistet.

Richard Strauss selbst stellte sich 1945 resignierend die Frage: „Sollte die große deutsche Musik nach 200 Jahren zu Ende sein?“ Sein eigenes Werk jedenfalls wird hoffentlich auch noch spätere Generationen faszinieren, und es wird dann, wenn nach dem Vierteljahrhundert Projektlaufzeit immer noch neue Quellen auftauchen sollten, in einer Editionsform vorliegen, die weiteres Optimieren problemlos zulässt.

DER AUTOR

Prof. Dr. Hartmut Schick ist Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Schwerpunkte seiner Forschungen sind die Musik des 16. Jahrhunderts, die Wiener Klassiker, Brahms, Dvořák und die klassische Moderne sowie Musikeditorik. Er leitet das Editionsprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, das im Herbst 2010 in das Akademienprogramm aufgenommen wurde und im Februar 2011 in München seine Arbeit aufnahm.



Der 81-jährige Richard Strauss. Ölgemälde von Wilhelm Damian, 1945.

Die Richard-Strauss-Gesamtausgabe als wissenschaftliche Herausforderung

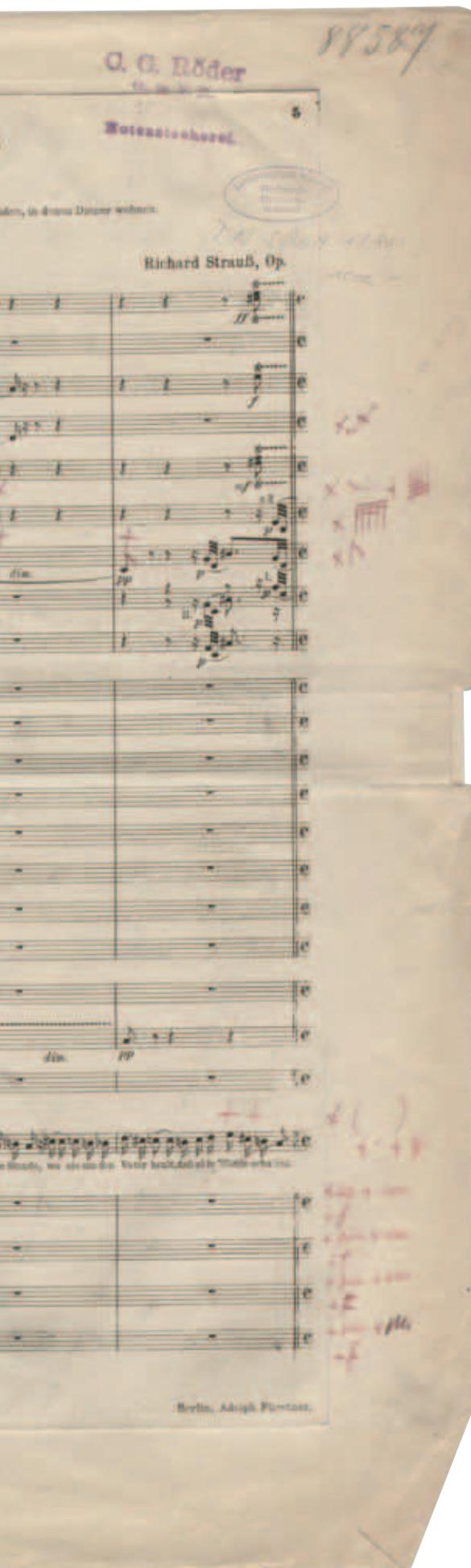
Edition

Schon zu Beginn des Projektes zeigt sich:
Die Werke von Richard Strauss sind mit einem einzigen Notentext allein nur bedingt fassbar.

VON SALOME REISER



Korrekturabzug zur Oper „Elektra“.



ALS DIE NEU gegründete Forschungsstelle der Richard-Strauss-Gesamtausgabe am 1. Februar 2011 ihre noch leeren Arbeitsräume bezog, stand sie in vielerlei Hinsicht vor einem offenen und weitgehend unbekanntem Terrain. Während sich für zahlreiche bedeutende Komponisten des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wie etwa Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg oder Paul Hindemith eine wissenschaftliche Gesamtausgabe schon lange etablieren konnte, existiert im Falle von Richard Strauss bis heute keinerlei quellenkritische Edition auch nur eines einzigen größeren Werkes. Analysiert und aufgeführt wird Strauss' Musik vorwiegend aus Notenmaterial, das auf den zeitgenössischen Erstdrucken basiert und – teilweise über mehr als ein Jahrhundert hinweg – in unveränderter Gestalt immer wieder Neuauflagen erfährt, ohne dass dabei auch nur die offensichtlichsten Druckfehler bereinigt würden.

Vor allem Musiker sehen sich dadurch gezwungen, zur Selbsthilfe zu greifen: In den Druckexemplaren der Bibliotheken und Notenarchive weltweit finden sich handschriftliche Tonkorrekturen, die in den seltensten Fällen aus einem direkten Quellenvergleich resultieren, sondern ganz vordergründig darauf abzielen, wenigstens eine „richtig“ klingende Version entstehen zu lassen. Zahlreiche Fehlerlisten, wie sie sich in der Zwischenzeit bei den Verlagen angehäuft haben, unterstreichen die Dringlichkeit des Problems, zeugen aber auch von einer schieren Hilflosigkeit. Denn nur der Blick auf die zu Grunde liegenden Quellen respektive deren kompositorische und notationstechnische Eigenheiten vermag Auskunft über die Details dieser stark durchkonstruierten Musik zu geben, bei der es auf die Korrektheit eines jeden Tones ankommt. Einem solchen Unterfangen steht jedoch eine Überfülle an Material gegenüber, das zudem größtenteils noch nicht einmal ansatzweise erschlossen ist.

Die Quellenlage aus editorischer Sicht

Die Richard-Strauss-Gesamtausgabe sieht sich in der Tradition der großen Musikergesamtausgaben, wie sie seit den 1850er Jahren, dem Beginn der alten Johann-Sebastian-Bach-Ausgabe, als Spezialität der deutschen Wissenschaftslandschaft bis heute fort dauert und ihre Methodik zunehmend verfeinert. Sie widmet sich der Quellenheuristik, nimmt die Bewertung des aufgefundenen Materials in seiner Abhängigkeit zueinander vor, vollzieht den Kompositions- und zeitgenössischen Publikationsprozess nach, um schließlich jenen Notentext zu generieren, der den Intentionen des Komponisten vermeintlich am nächsten kommt. Unterschieden werden

Richard Strauss dirigiert am 10. Juni 1949, wenige Monate vor seinem Tod, im Prinzregententheater München.

die Quellen einerseits nach dem Grad ihrer Autorisierung (wobei eigene Handschriften den höchsten Stellenwert einnehmen, aber auch brieflich oder mündlich angewiesene und von fremder Hand ausgeführte Retuschen für die Beurteilung einer Quelle wesentlich sein können), andererseits hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb des ursprünglichen Publikationsprozesses. Hieraus ergibt sich eine umfangreiche Typologie, die von anfänglichen Niederschriften über Erstdrucke in Partitur- und Stimmenform bis hin zu Briefen mit werkbezogenen Inhalten oder Korrekturlisten und auf eine bemerkenswerte musikalische Gedankenwelt des Komponisten Richard Strauss verweist.

Eigenhändige Niederschriften

So haben sich zu fast jedem Werk Partiturautographe erhalten, in Einzelfällen sogar drei oder vier unterschiedliche Manuskripte. Häufig existieren darüber hinaus autographe Particelle, bei den frühen Stücken bisweilen auch autographe Arrangements für Klavier zu zwei oder vier Händen. Hinzu kommt ein gewaltiger Bestand an Skizzen und Entwürfen. All diese Quellen verbindet eine Besonderheit: Sie enthalten in der Regel nur wenige bis gar keine Korrekturen und Streichungen, viele erweisen sich von Anfang an als geradezu beängstigend makellos. Der eigentliche Akt des Komponierens bleibt dem außenstehenden Betrachter weitgehend verborgen; als zu Lebzeiten begeisterter Skatspieler lässt sich Strauss auch hier nur sehr bedingt in die Karten blicken. Sein Schaffensprozess läuft weitgehend im Hintergrund ab, im geistigen Visualisieren unterschiedlicher Varianten und Kompositionsstadien, die es nicht auf dem Papier auszuarbeiten gilt, die dort lediglich fixiert werden, als Ausgangspunkt für den nächsten, dann wiederum nur in seinem Ergebnis dokumentierten Arbeitsschritt. Auf diese Weise untersteht der Großteil der Partituren nicht mehr allein der Ebene der Erfindung, sondern zugleich ganz profan derjenigen des Publikationsprozesses. Die geradezu kalligraphisch durchgestalteten Autographe nämlich müssen nicht zwangsläufig von einem Berufskopisten abgeschrieben und als Druckvorlage ins Reine gebracht werden, sie vermögen bei Bedarf selbst als Stichvorlage zu dienen, wie etwa der Fall des ersten Autographs zur Tondichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ zeigt. Mitunter verlieren sie dabei den Status ihrer Einzigartigkeit, indem sie, vergleichbar der eigenhändigen Niederschrift der Oper „Die Liebe der Danae“, zur Abgabe beim Notenstecher foto-



grafiert oder sogar fotokopiert werden. Strauss und seine Verleger bewegten sich hier an vorderster Front der technischen Möglichkeiten ihrer Zeit: Das im Jahre 1937 zum Patent angemeldete Verfahren der Elektrofotografie avancierte erst 1949, im Todesjahr des Komponisten, durch die Einführung des ersten kommerziellen Fotokopierers zum Massenphänomen.

Zeitgenössische Erstdrucke

Nicht zuletzt aufgrund solcher Kopiaturen und der Tatsache, dass viele Fremdabschriften heute als verschollen gelten müssen, ist es bislang längst noch nicht überall gelungen, die jeweiligen Stichvorlagen nachzuweisen. Gleichwohl wurde der größte Teil von Strauss' Schaffen zu Lebzeiten als von ihm selbst freigegebene Erstaussgaben publiziert. Für nicht wenige Werke haben sich zudem Korrekturfahnen erhalten – vereinzelt stammen diese sogar aus mehreren Druckstadien –, die es erlauben, späte kompositorische Änderungen aufzuspüren, sie nicht einfach als Irrtümer abzutun. Dennoch ist gerade hier der Forschungsbedarf mit am größten. Die Kriterien, anhand derer ein Erstdruck identifiziert und von seinen Folgeauflagen unterschieden werden kann, gilt es gegenwärtig zu entwickeln.

Bereits ein erster Vorstoß in diese Richtung berührt jedoch einen weiteren ungeklärten Themenkomplex. Strauss nämlich, der als einer der bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit die Aufführung seiner Werke in und außerhalb Europas betrieb und eine Vielzahl an Tournées bis hin nach Nord- und Südamerika unternahm, tolerierte nicht nur aufführungsbedingte Varianten seiner Werke, er schuf sie sogar selbst. Hiervon zeugen einerseits die unter seiner Leitung verwendeten Aufführungsmaterialien in zahlreichen Opern- und Konzerthäusern, aus denen teilweise noch heute musiziert wird, andererseits

kompositorische Eintragungen in den gedruckten Handexemplaren jener Lieder, welche er zusammen mit seiner Ehefrau, der bedeutenden Sängerin Pauline Strauss (geb. de Ahna), öffentlich zu Gehör brachte. Die Frage, wo genau sich hier die eine zu edierende Werkgestalt befindet, lässt sich nur unter Vorbehalt beantworten. Das mehrdimensionale Zusammenspiel von Schriftlichkeit und Interpretation eines Werkes gehört zu den zentralen wissenschaftlichen Herausforderungen der Gesamtausgabe.



Sonderfall Bühnenwerke

Ein zusätzlicher Aspekt ergibt sich in der Betrachtung der nicht weniger als 23 vom Komponisten fertig gestellten Bühnenwerke, bei denen als weiteres editorisch zu berücksichtigendes Element die szenische Darstellung hinzukommt. In kongenialer Zusammenarbeit mit bedeutenden Vertretern anderer Kunstrichtungen wie dem Literaten Hugo von Hofmannsthal, dem Bühnenbildner und Mitbegründer der Wiener Sezession

Alfred Roller sowie dem Theaterregisseur Max Reinhardt bewegte sich Strauss zeitweise im Mittelpunkt einer der bedeutendsten Opernreformen der europäischen Theatergeschichte. An die Stelle der einstigen detailverliebten, stark naturalistischen Inszenierungen trat eine abstrahierende, psychologisierende Neugestaltung der Kulissen, der Beleuchtung und der Personenführung. Erstmals entwickelten sich Bühnenbildner und Regisseure zum integralen Bestandteil einer Operndarbietung. Wer beispielsweise die Aufführungsrechte für die Opern „Ariadne auf Naxos“ (1. Fassung) und „Der Rosenkavalier“ erwerben wollte, bekam vom Verlag eine Mappe mit Regiebuch und Abbildungen der Rollerschen Kulissen- und Kostümentwürfe mit dazugeliefert, deren Verwendung zumindest in der Anfangsphase verpflichtend war.

Edition auf mehreren Ebenen

Das musikalische Œuvre von Richard Strauss scheint damit nur selten auf einer einzigen Ebene fassbar. Es meldet sich an diversen Kulminationspunkten zu Wort, verdichtet sich im Augenblick der autographen Niederschrift, tritt als gedruckter Notentext an die Öffentlichkeit, nimmt auf den Theaterbühnen und Konzertpodien Gestalt an, um hernach in Einzelfällen vom Komponisten weiter transformiert zu werden. Das herkömmliche Vorgehen einer Gesamtausgabe, die darauf abzielt, dem Rezipienten einen möglichst eindimensionalen und eindeutigen Text zu liefern, sieht sich hier an den Grenzen seiner Darstellungskraft angelangt. Die Richard-Strauss-Gesamtausgabe hat sich daher entschlossen, den Notenbänden der Hauptwerke – den Bühnenwerken und den Tondichtungen – umfangreiche Dokumentenbände an die Seite zu geben, um einerseits der Vielzahl an Quellen und Materialien Herr zu werden, andererseits Raum zu eröffnen etwa für den Abdruck von Briefen, Bühnenbildern und Kostümentwürfen. Darüber hinaus wird derzeit die Möglichkeit geprüft, inwieweit digitale Medien, die ohnehin zur Langzeitarchivierung der Projektergebnisse eingesetzt werden, auch auf diesem Gebiet fruchtbar gemacht werden können. Ziel aller dieser Bemühungen soll es sein, das bisherige Strauss-Bild facettenreicher und wahrheitsgemäßer zu zeichnen. Und nicht zuletzt eine ganze Reihe bislang unbekannter, bemerkenswert schöner und interessanter Musik eines des bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts erstmals der Öffentlichkeit zu überantworten.

Kostümentwurf von Alfred Roller zur Oper „Der Rosenkavalier“.

DIE AUTORIN

Die Musikwissenschaftlerin Dr. Salome Reiser wurde mit einer Arbeit über Franz Schubert promoviert, war mehrere Jahre wissenschaftliche Mitarbeiterin zunächst der Brahms-, dann der Mendelssohn-Gesamtausgabe und ist nun Editionsleiterin der Richard-Strauss-Gesamtausgabe. Die Edition ist ein Vorhaben der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, das am Musikwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München angesiedelt ist und von Prof. Dr. Hartmut Schick betreut wird.

Pionierarbeit auf den Spuren von Richard Strauss

Das „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“ (RSQV) verzeichnet seit 2009 sämtliche weltweit erreichbaren Quellen, insbesondere das eigenhändig von Strauss geschriebene Notenmaterial, in einer Online-Datenbank – eine neue Basis für die Richard-Strauss-Forschung.

VON CLAUDIA HEINE UND ADRIAN KECH

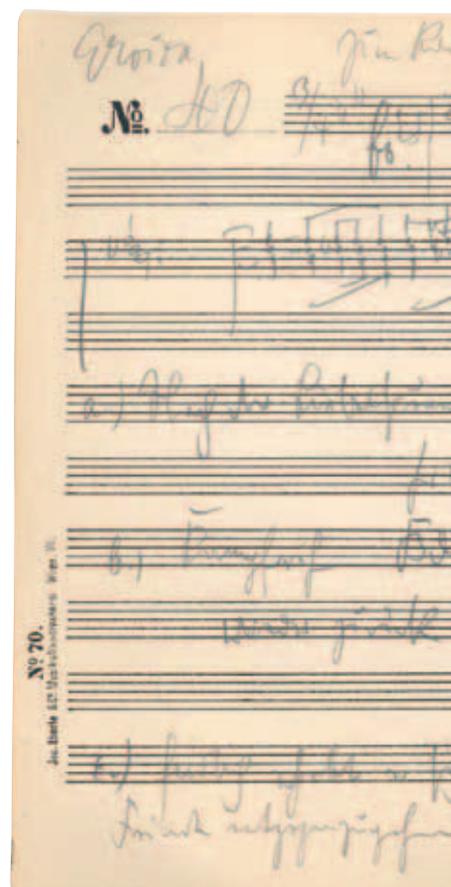
FÜR VIELE KOMPONISTEN, deren Schaffen sich vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts erstreckt, ist die Grundlagenforschung in Form von Werk- und Quellenverzeichnissen auf den Weg gebracht. Arbeiten an kritischen Gesamtausgaben sind begonnen oder gar abgeschlossen, so beispielsweise bei Arnold Schönberg, Paul Hindemith oder Max Reger. Bei Richard Strauss hingegen stellt sich die Situation anders dar. Sieht man von vereinzelt verdienstvollen Arbeiten ab, fehlt der Erforschung seines Werkes immer noch eine tragfähige wissenschaftliche Basis. Diese Basis zu schaffen, ist angesichts der Weltgeltung seines Œuvres ein dringendes Desiderat.

Das Projekt in Kürze

Aus diesem Grund wurde das DFG-Forschungsprojekt „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“ (RSQV) ins Leben gerufen. Das RSQV, das am Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen angesiedelt ist, hat am 1. Oktober 2009 begonnen und ist auf drei Jahre angelegt. Projektleiter ist Jürgen May; wissenschaftliche Mitarbeiter sind Claudia Heine und Adrian Kech, die durch Anita Bauer als studentische Hilfskraft unterstützt werden. Ziel des Projekts ist es, sämtliche weltweit erreichbaren Quellen nach neuesten wissenschaftlichen Standards zu verzeichnen und zu beschreiben. Unter „Quellen“ verstehen wir insbesondere eigenhändig geschriebenes Notenmaterial (Autographen), Druckvorlagen, Erstdrucke, Skizzenblätter und Skizzenbücher sowie Briefe von bzw. an Richard Strauss, sofern

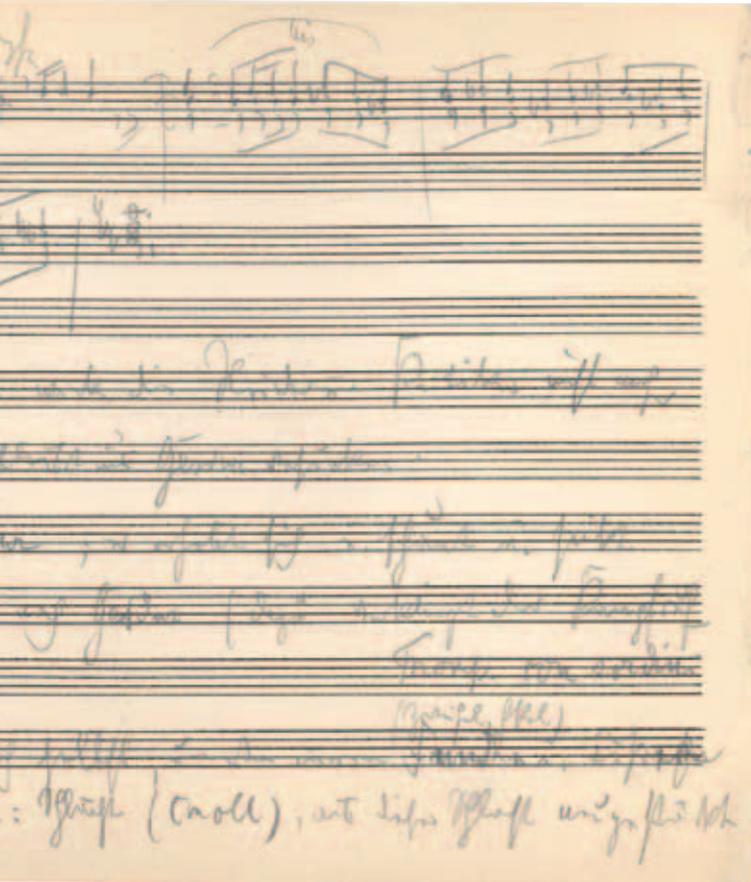
diese für die Entstehung eines Werkes relevant sind. Der Fokus des RSQV liegt freilich auf einer möglichst vollständigen Erfassung und Beschreibung der heute greifbaren autographen Notenmaterialien.

Aufgrund seiner Zielsetzung versteht sich das RSQV als essentielles Partnerprojekt der kritischen Richard-Strauss-Werkausgabe, die im



Was verzeichnet das RSQV?

- Partituren, inkl. Erstausgabe, Druck- bzw. Korrekturfahnen sowie relevante Partiturabschriften
- Particelle
- Skizzen jeglicher Art, in Skizzenbüchern und auf Einzelblättern
- Orchesterstimmen der Erstausgabe und (Ur-)Aufführungsmaterialien
- autographe Texte und Libretti sowie Libretti fremder Hand, die mit Kommentaren von Strauss versehen sind
- Briefe bzw. Briefbeilagen, sofern sie Textentwürfe, Szenare o. ä. enthalten und daher relevant für die Werkgenese sind
- Akten, die quellenrelevante Informationen liefern



Indem wir die aktuellen technischen Ressourcen ausschöpfen, soll unser Datenmodell neue Standards in der musikwissenschaftlichen Quellenrecherche setzen. Den Nutzerinnen und Nutzern werden umfangreiche Suchmöglichkeiten angeboten, zudem werden Normdaten von Personen, Institutionen, Orten und Literaturtiteln eingebunden, die ebenfalls neuesten wissenschaftlichen Anforderungen entsprechen. Die RSQV-Datenbank wird ab Herbst 2011 öffentlich zugänglich sein.

Der Qualitätsanspruch des RSQV

Das RSQV hat den Anspruch, Daten bereitzustellen, die idealerweise auf der Autopsie der Originaldokumente beruhen. Nur wer die Originale selbst in Augenschein genommen hat, kann verlässliche Aussagen über deren Beschaffenheit und Inhalt treffen. Durch die Autopsie sind wir in der Lage, die betreffenden Quellen in einer in der Richard-Strauss-Forschung bisher nicht erreichten Detailgenauigkeit zu beschreiben. Trotz des zeitlich

Garmischer Skizzenbuch Tr. 5: Skizze zur Tondichtung „Ein Heldenleben“. In Anlehnung an die Dritte Symphonie von Ludwig van Beethoven notiert Strauss über dem Beginn der Skizze: „Eroica | zum Kampfe“.

Februar 2011 in München ihre Arbeit aufgenommen hat. Ein zentrales Anliegen des RSQV war es, beide Projekte organisatorisch zu vernetzen, um dadurch wertvolle Synergieeffekte erzielen zu können. Es zeigt sich, dass diese Vernetzung innerhalb kürzester Zeit gelungen ist.

Die RSQV-Datenbank

Kernstück des RSQV ist eine zentrale Online-Datenbank, in der alle relevanten Quelleninformationen zusammengeführt und gespeichert werden. Der Datenzugriff wird im Internet über unterschiedliche Kanäle möglich sein, zum einen über eine eigene RSQV-Website, platziert auf der Homepage des Richard-Strauss-Instituts Garmisch-Partenkirchen, zum anderen über das musikwissenschaftliche Online-Fachportal „Virtuelle Fachbibliothek Musik“ (ViFa Musik) der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Die RSQV-Datenbank wurde in Zusammenarbeit mit der IT-Gruppe Geisteswissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München entwickelt und wird derzeit stetig weiterentwickelt.

engen Projektrahmens sollen deshalb so viele Dokumente wie möglich im Original gesichtet werden. Die heute bekannten und zahlenmäßig größten Bestände verteilen sich auf das Richard-Strauss-Archiv Garmisch, die Bayerische Staatsbibliothek und die Stadtbibliothek in München, die Österreichische Nationalbibliothek in Wien, die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin, die British Library in London, die Morgan Library in New York und die Sächsische Staatsoper in Dresden. Darüber hinaus dürfte sich weltweit eine Vielzahl weiterer wichtiger Strauss-Quellen in Privatbesitz befinden. Die Sichtung der Musikalien in München und Garmisch-Partenkirchen hat bereits vor einiger Zeit begonnen und soll noch im Sommer 2011 abgeschlossen werden.

Der Anspruch auf Autopsie bedeutet nicht, dass die einschlägige Fachliteratur für das RSQV irrelevant wäre. Im Gegenteil sind bestehende Werk- und Quellenverzeichnisse zu Strauss eine wichtige Grundlage unserer Arbeit (s. hierzu die Literaturliste, S. 19). Das große Manko dieser Verzeichnisse, die in der Regel gedruckt vorliegen, besteht jedoch darin, dass sie entweder nur Teilbestände verzeichnen, die Quellen nur sehr ungenau beschreiben oder veraltet sind. Gleich-



Richard Strauss komponiert am Schreibtisch seines Arbeitszimmers in Garmisch, ca. 1935.

wohl machen wir die darin enthaltenen Quelleninformationen vollständig nutzbar, indem wir sie erfassen, prüfen, vergleichen und anhand der Originale vor Ort gegebenenfalls korrigieren und ergänzen. Das RSQV wird demnach nicht

nur verlässliche eigene Daten, sondern auch ein Stück Dokumentationsgeschichte zu Strauss-Quellen bieten können. Nach Auswertung der wichtigsten vorliegenden Verzeichnisse bzw. der darin erfassten Dokumente ist von einem Volumen von ca. 2.000 Einzelquellen auszugehen, allein was die Musikalien betrifft. Rechnet man Strauss-Briefe mit ein, beläuft sich die Gesamtzahl ungefähr auf 16.000 bis 20.000 Dokumente. Allerdings sind die Briefe nur zu einem geringen Teil projektrelevant.

Strauss-Quellen gesucht

Im Rahmen unseres Projekts sind wir bestrebt, alles in Erfahrung zu bringen, was mit Quellenmaterial zu Richard Strauss zu tun hat. Falls Sie also weiterführende Informationen für uns haben – z. B. wenn Sie von Strauss-Quellen erfahren, die in Antiquariaten oder auf Auktionen angeboten werden oder wurden –, zögern Sie bitte nicht, uns dies mitzuteilen. Jeder nützliche Hinweis, insbesondere zum Verbleib bzw. zur Provenienz solcher Quellen, ist uns willkommen.

Kontakt

Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV)
im Richard-Strauss-Institut
Schnitzschulstraße 19, 82467 Garmisch-Partenkirchen
E-Mail: quellen-rsi@gapa.de
Tel. 08821-910-9525 oder -9526

Quellenabfrage bei öffentlichen Einrichtungen

Eine weitere Aufgabe unserer Arbeit besteht darin, die Bestände öffentlicher Institutionen (Bibliotheken, Archive, Museen, Opernhäuser und Orchester) auf eventuell verwahrte Strauss-Quellen hin abzufragen. Von April 2010 bis März 2011 haben wir allein im deutschsprachigen Bereich – Strauss' Hauptwirkungsraum – rund 2.600 Institutionen kontaktiert. Bislang können wir rund 300 Positivmeldungen verzeichnen, die insgesamt 400 neue Quellen zu Tage brachten, davon ca. 350 bisher nicht publizierte Strauss-Briefe und -Postkarten. Im April 2011 haben wir unsere Quellenrecherche auf den englischsprachigen Raum ausgedehnt. Ab der zweiten

Hälfte des Jahres 2011 werden wir in Ländern im nicht deutschsprachigen Europa recherchieren, insbesondere in Italien, Frankreich, Polen und den Benelux-Ländern, später weltweit, mit Schwerpunkten in Südamerika, Nordafrika, Russland und Asien. In Japan etwa, wo es eine rege Strauss-Pflege gibt, ist mit weiteren Funden zu rechnen. Die Bestandsabfrage im Ausland wird im Ganzen weitere rund 2.000 Adressen betreffen.

Ergänzend zu dieser großflächigen Recherche publizieren wir in Fachzeitschriften und Tageszeitungen regelmäßig einen öffentlichen Aufruf (s. Kasten auf S. 18), der sich speziell an private Sammlerinnen und Sammler von Straussiana richtet. Auf diese Weise konnten bereits mehrere Autographe von hohem Quellenwert ermittelt werden. Die Berichterstattung in der Öffentlichkeit sowie unsere Referatstätigkeit sollen ebenfalls zur Bekanntheit des Projekts beitragen.

Strauss auf dem freien Markt

Neben den Strauss-Quellen öffentlicher Sammlungen befand und befindet sich eine beträchtliche Anzahl an Autographen auf dem freien



Markt, wo sie über Auktionshäuser und Antiquariate gehandelt werden. Im Strauss-Schrifttum wurden diese Quellen bisher nirgends in größerem Rahmen verzeichnet. Daher kommen die systematische Recherche und Erfassung hier einer Pionierarbeit gleich.

Im Jahr 2010 haben wir sämtliche greifbaren Bände der einschlägigen Findbücher ausgewertet: für den mitteleuropäischen Raum das „Jahrbuch der Auktionspreise für Bücher, Handschriften und Autographen“ (JAP), für den anglo-

Literatur (Auswahl)

E. H. Mueller von Asow, Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis, 3 Bde., Wien, Wiesbaden 1955–1974.

F. Trenner, Richard Strauss. Werkverzeichnis, 1. Aufl. Wien 1985 bzw. München 1993, 2., überarb. Aufl. Wien 1999.

F. Trenner, Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch, Tutzing 1977.

G. Brosche, K. Dachs, Richard Strauss. Autographen in München und Wien. Verzeichnis, Tutzing 1979.

F. Grasberger, F. Hadamowsky, Richard-Strauss-Ausstellung zum 100. Geburtstag, Wien 1964.

S. v. Scanzoni, Richard Strauss und seine Zeit, München 1964.

H. Schaefer (Hrsg.), Richard Strauss. Autographen – Porträts – Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag, München 1999.

H. v. Hofmannsthal, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt am Main 1975 ff.

A. Searle, The British Library. Stefan Zweig Collection. Catalogue of the Music Manuscripts, London 1999.

amerikanischen Raum „American Book Prices Current“ (ABPC). Hierbei handelt es sich um Verzeichnisse, die Auskunft darüber geben, wann welche Quelle bei welchem Auktionshaus zu welchem Preis verkauft worden ist. Allerdings ist damit die Recherche, die insgesamt rund 1.600 Treffer erbrachte, noch nicht zu Ende: Denn JAP und ABPC verzeichnen zwar verkaufte Strauss-Quellen, nicht aber solche, die auf Auktionen vergeblich angeboten und wieder an die Anbieter zurückgegangen sind. Aus diesem Grund haben wir damit begonnen, den umfangreichen Bestand der erreichbaren Auktionskataloge systematisch zu sichten.

Dasselbe gilt für die Antiquariate, bei denen man von vornherein auf die Sichtung der Antiquariatskataloge angewiesen ist. Auch hier hat die systematische Auswertung der Kataloge begonnen, insbesondere solcher Häuser, die traditionsgemäß mit Strauss-Autographen handeln wie etwa das Musikantiquariat Hans Schneider in Tutzing. Ergänzend dazu können wir dank der Mithilfe der betreffenden Institutionen die Recherche zu Strauss-Quellen, zu denen die Kataloge öffentlich nicht zugänglich sind, entscheidend vertiefen. ■

Die Mitarbeiter des Richard-Strauss-Quellenverzeichnisses bei der Arbeit.

DIE AUTOREN

Dr. Claudia Heine und Adrian Kech M. A. sind wissenschaftliche Mitarbeiter des DFG-Forschungsprojekts „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“ (RSQV) am Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen. Claudia Heine promovierte in Zürich über bürgerliche Orchester des frühen 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Adrian Kech studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Europarecht an der Ludwig-Maximilians-Universität München und arbeitet derzeit an seiner Dissertation über „Musikalische Verwandlung im Opernwerk von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss“.

Jugendwerke

Frühe Klaviermusik von Richard Strauss: Von ungehobenen Schätzen und Entdeckungen

Strauss' frühe Kompositionen für Klavier, die größtenteils bislang nicht veröffentlicht wurden, macht das Richard-Strauss-Institut seit einigen Jahren nach und nach der Öffentlichkeit zugänglich. Sie spiegeln auf eindrucksvolle Weise die Entwicklung des jungen Komponisten.

VON CHRISTIAN WOLF

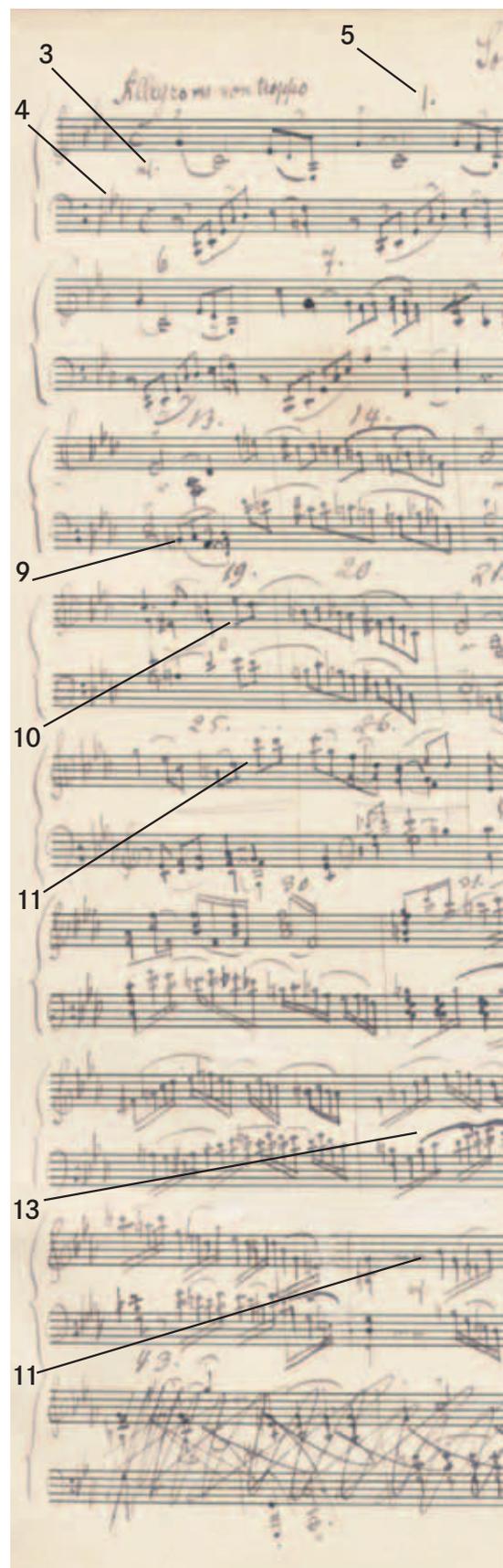
NICHT NUR DAS „Thematische Verzeichnis“ von Erich H. Mueller von Asow, dessen abschließender dritter Band 1974 erschien, sondern auch das mehr als zwanzig Jahre jüngere „Werkverzeichnis“ von Franz Trenner (im Folgenden TrV), dessen zweite, überarbeitete Auflage aus dem Jahr 1999 stammt, nennt zahlreiche Kompositionen, von denen zwar Strauss' Niederschrift bekannt ist, deren Notentext jedoch trotz der Prominenz ihres Autors bislang nicht veröffentlicht wurde. In erster Linie handelt es sich hierbei um Stücke, die Strauss in seiner Kindheit oder Jugend verfasste, als er noch das „Handwerk“ des Komponierens erlernte.

In späteren Jahren beurteilte Strauss seine unvollkommenen Kompositionsstudien aus der Jugendzeit sehr kritisch und zählte sie verständlicherweise nicht zu seinem eigentlichen Œuvre. An ihrer Veröffentlichung war er folglich nicht interessiert. Dessen ungeachtet spiegeln sie auf eindrucksvolle Weise die Entwicklung des jungen Komponisten; sie offenbaren die wesentlichen Einflüsse durch die Musik der Wiener Klassik und die Werke Mendelssohns, Schumanns oder auch Brahms' sowie deren Aneignung durch Strauss.

Klaviermusik im Zentrum

Auch wenn die Klaviermusik innerhalb des gesamten Schaffens von Richard Strauss eher eine Randerscheinung darstellt, spielte sie in seiner Kindheit und Jugend neben dem Lied eine zentrale Rolle. Beginnend mit Strauss' erster Komposition, der „Schneiderpolka“ (TrV 1) aus dem Jahr 1871, spannt sich der Bogen von Tänzen

und anderen kurzen Stücken über Albumblätter, Sonatinen und umfangreiche Sonaten bis zu den ambitionierten, mehr als 20 Minuten dauernden „14 Improvisationen und Fuge über ein Originalthema“ (TrV 130) des 19-Jährigen.



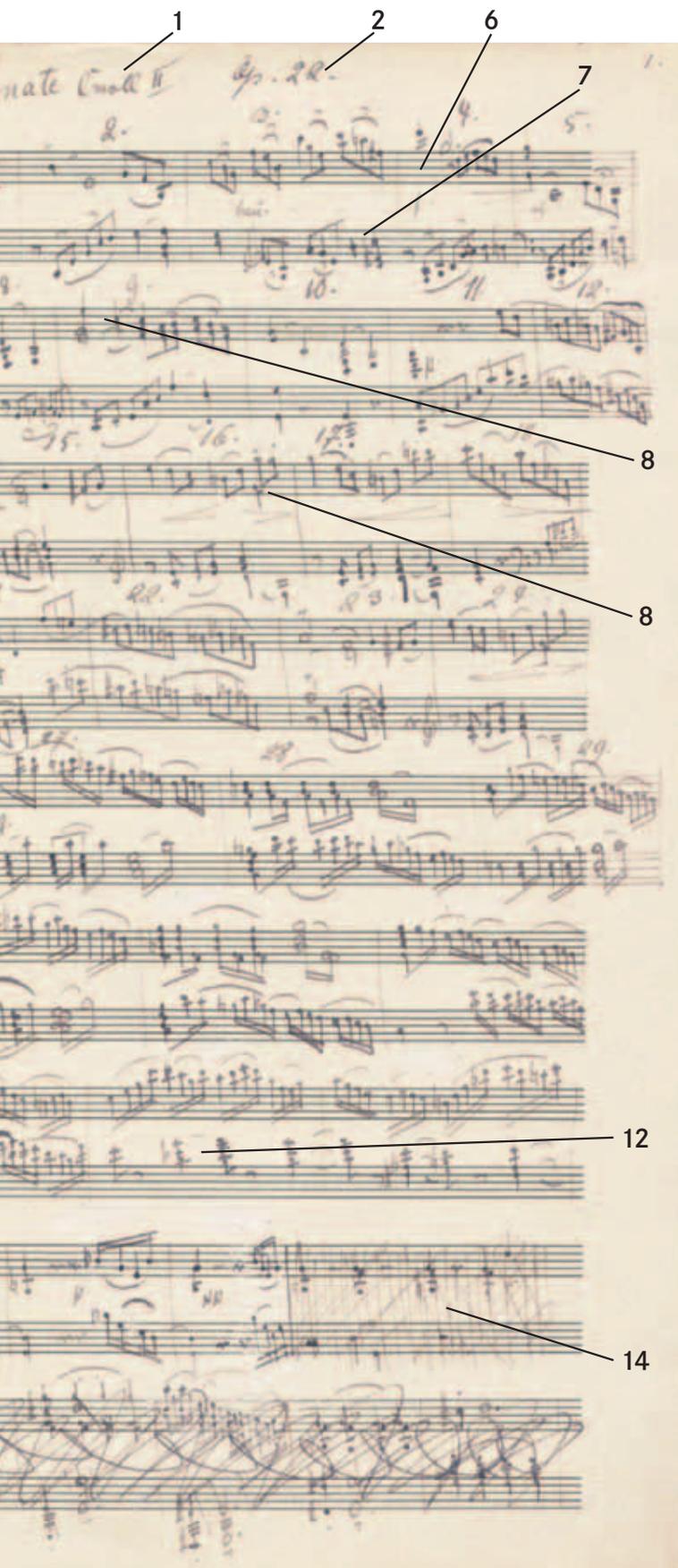


Abb. 1: Richard Strauss, „Grosse Sonate c-Moll No. II“ (TrV 79),

1. Seite des Autographs:

- (1) Der hier wiedergegebene Titel des Stückes weicht von den Angaben der vorangestellten Titelseite ab. Dort finden wir nicht nur den ausführlichen Titel „Grosse Sonate C-moll / No. II“, sondern auch die Widmung an seinen „lieben Onkel: Herrn Karl Hörburger“.
- (2) Die seinen Stücken beigegebenen Opuszahlen hat der junge Strauss häufig revidiert. Die Angabe „Op. 22“ ändert er auf dem Titelblatt in „Op. 13“. Diese Opuszahl erhält schließlich sein im Jahr 1884 entstandenes Klavierquartett.
- (3) Strauss schließt Titel, Vortragsbezeichnungen und andere Einträge häufig mit einem Punkt ab. Im Notendruck werden diese Punkte nicht berücksichtigt, stattdessen das jeweilige Zeichen in der heute üblichen Form verwendet.
- (4) Diese Vorzeichen stehen nicht auf der richtigen Zeilenhöhe. Die Position wird stillschweigend korrigiert.
- (5) Die mit den Ziffern „1.“ bis „31.“ versehenen Takte werden im späteren Verlauf des Satzes wiederholt. Um sich die erneute Niederschrift der Takte zu ersparen, trägt Strauss dort lediglich den Hinweis „1-31.“ ein. In der Edition werden die Takte vollständig wiedergegeben.
- (6) Für eine korrekte Notation fehlt in der ersten Takthälfte ein Pausenzeichen. Es wird in der Edition ergänzt und durch eckige Klammern als Ergänzung kenntlich gemacht.
- (7) Strauss streicht den zunächst notierten Ton „b“ durch. Stattdessen gilt für die Zählzeit 4 der nachfolgende Akkord.
- (8) Wie hier ist beim jungen Strauss häufig eine eigentümliche Notenbehaltung zu finden, die in manchen Fällen im Interesse der leichteren Lesbarkeit der heute gebräuchlichen Schreibweise angepasst wird.
- (9) Hier fehlt ein Notenhals für die Viertelnote c, der im Druck ergänzt und durch Strichelung als Ergänzung kenntlich gemacht wird.
- (10) In der Handschrift ist oft nicht eindeutig zu erkennen, wo ein Bindebogen beginnen und enden soll. In diesem Fall ist naheliegend, dass sich die Bögen der parallel verlaufenden Stimmen entsprechen.
- (11) Aufgrund des harmonischen Zusammenhangs müsste hier ein Auflösungszeichen stehen. Es wird in eckigen Klammern ergänzt.
- (12) Für die Mittelstimme des Akkordes fehlt hier ein Haltebogen, der in der Edition gestrichelt ergänzt wird.
- (13) Die Länge der Bögen ist nicht logisch bzw. inkonsequent. Dennoch wird hier der originale Notentext beibehalten.
- (14) Diese Streichung setzt sich auf der nächsten Seite fort. Die gestrichenen Takte werden bei der Edition nicht berücksichtigt.

rische Studien mit diesem Unterricht in Verbindung. Vornehmlich waren Strauss' frühe Kompositionen jedoch für das häusliche Musizieren bestimmt und wurden im Familienkreis aufgeführt. Die Widmungen einiger Stücke an Familienmitglieder oder Bekannte weisen darauf hin.

Ein großer Teil dieser mehrere Jahrzehnte lang „ungehobenen

Schätze“ sind Kompositionen für Klavier, die wir seit einigen Jahren dank der Genehmigung der Familie Strauss und in Zusammenarbeit mit dem Schott Verlag nach und nach der Öffentlichkeit zugänglich machen dürfen. Inzwischen sind drei

Ein großer Teil dieser mehrere Jahrzehnte lang „ungehobenen Schätze“ sind Kompositionen für Klavier, die wir seit einigen Jahren dank der Genehmigung der Familie Strauss und in Zusammenarbeit mit dem Schott Verlag nach und nach der Öffentlichkeit zugänglich machen dürfen. Inzwischen sind drei

Bände mit früher Klaviermusik von Strauss erschienen (Band I im Jahr 2003, Band II 2004, Band III 2008), die insgesamt 22 Kompositionen sehr unterschiedlichen Umfangs enthalten.

Grundlage für diese Publikationen sind die im Richard-Strauss-Archiv Garmisch (das ist das Archiv der Familie Strauss), in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Münchner Stadtbibliothek befindlichen Quellen: in der Regel die originalen Manuskripte von Richard Strauss sowie in einigen Fällen Abschriften von fremder Hand, wohl aus dem familiären Umkreis.

Aus der Editionswerkstatt

Bei den drei Bänden der Editionsreihe wurde versucht, Eigenheiten von Strauss' Notation weitgehend zu übernehmen, auch wenn die Schreibweise des noch lernenden Komponisten – dem Entwicklungsstand seines Komponierens entsprechend – gelegentlich fehlerhaft bzw. inkonsequent ist. Anhand des Beginns der eigenhändigen Tintenniederschrift der „Großen Sonate c-Moll No. II“ (TrV 79), deren Komposition Strauss einen Tag vor seinem 15. Geburtstag, am 10. Juni 1879, vollendete, sollen einige Eigenheiten seiner Notation und Schwierigkeiten verdeutlicht werden, mit denen man sich bei der Vorbereitung des gedruckten Notentextes auseinandersetzen muss. Einige Beispiele sind in der Abbildung des Autographs mit Ziffern markiert und in der Bildunterschrift erläutert (Abb. 1).

Aufgrund solcher Stellen erweist sich die Herausgabe der Sonate als Gratwanderung zwischen einer möglichst genauen Wiedergabe des Originals und den Erfordernissen einer praktischen Nutzbarkeit der Edition.

„so weit wie mein Talent und Können reicht“

Während viele der frühen Klavierkompositionen in der Tat als Kompositionsstudien zu bewerten sind, haben die „14 Improvisationen und Fuge über ein Originalthema“ (TrV 130) im Umfeld der Jugendwerke durchaus größeres Gewicht. Sein Kompositionsunterricht bei Friedrich Wilhelm Meyer lag bereits einige Jahre zurück, als Strauss dieses Werk schrieb. Im Winter 1883/1884 unternahm er eine ausgedehnte Reise nach Berlin,



Abb. 2: Richard Strauss, „Impromptu“, 1. Seite des Autographs.

unter anderem, um Kontakte zu knüpfen und sich als junger Komponist im Umkreis maßgeblicher Persönlichkeiten des Musiklebens bekannt zu machen. Im Februar 1884 lernte er den Dirigenten Hans von Bülow persönlich kennen, der Strauss' Bläserserenade op. 7 in Meiningen und mehreren anderen Städten aufgeführt hatte und ihn 1885 als seinen Stellvertreter an den Meininger Hof holte. Für Bülow komponierte Strauss ab Anfang März 1884 die „14 Improvisationen und Fuge über ein Originalthema“, die nach seiner Rückkehr nach München am 16. Mai 1884 vollendet waren. Am 9. August 1884 schrieb er an seinen Förderer: „Hochverehrtester Herr von Bülow! Nachdem es mir gestern trotz wiederholter Versuche nicht vergönnt war, Sie persönlich zu treffen, bin ich leider gezwungen, diesen Weg einzuschlagen, um Ihnen meinen herzlichsten und tiefgefühltesten Dank auszusprechen für die große Ehre, die Sie, hochverehrter Meister, mir durch die Annahme meiner ‚Improvisationen und Fuge‘ erwiesen haben, mit deren Widmung ich nur eine große Pflicht der Verehrung und Dankbarkeit zu erfüllen glaubte. Das Werk war vom ersten Augenblicke seines Entstehens an für Sie bestimmt und gedacht und habe ich, von Verehrung und Dankbarkeit durchdrungen, meine besten Kräfte daran-

gesetzt, um es, so weit wie mein Talent und Können reicht, würdig des Meisters zu machen, für den einzig und allein es entstanden ist. Empfangen Sie also nochmals meinen aufrichtigsten und tiefgefühltesten Dank.“

Während seine im Februar 1884 in Berlin vollendeten „Stimmungsbilder op. 9“ bereits 1886 gedruckt wurden, versuchte Strauss vergeblich, einen Verleger für den Druck der Klaviervariationen zu gewinnen. Lediglich die – im Vergleich zu der 2008 edierten Fassung um 19 Takte gekürzte – Fuge veröffentlichte Oscar Bie 1898 als einen der „musikalischen Originalbeiträge“ zu seinem Buch „Das Klavier und seine Meister“.

Entdeckungen

Während in den drei oben genannten Bänden mit früher Klaviermusik von Strauss Stücke veröffentlicht wurden, die bereits zuvor in den beiden Strauss-Werkverzeichnissen erwähnt waren, gelang es im Jahr 2008, darüber hinaus zwei kurze Klavierkompositionen zu präsentieren und erstmals zu veröffentlichen, die bislang unbekannt waren: ein „Impromptu“ in C-Dur (Abb. 2) und der „Marsch der Königin Luise“.

Prinzen Heinrich von Bayern / ehrfurchtsvollst gewidmet.“ Offenbar handelt es sich um ein Geschenk an den zwanzig Jahre jüngeren Widmungsträger Prinz Heinrich Luitpold von Bayern (1884–1916), einen Neffen von König Ludwig III. Bislang ist nicht bekannt, aus welchem Anlass die undatierte Komposition entstand.

Das Autograph mit dem Titel „Marsch der Königin Luise“ ist heute im Besitz des Benediktinerklosters Ettal. Alice Strauss, die Schwiegertochter des Komponisten, hatte es – zusammen mit zwei weiteren Strauss-Musikhandschriften – anlässlich der Uraufführung von „Des Esels Schatten“ (TrV 294) am 7. und 14. Juni 1964 durch das Humanistische Gymnasium der Benediktinerabtei Ettal P. Dr. Stephan Schaller OSB geschenkt. Den „Marsch der Königin Luise“ komponierte Strauss am 5. Januar 1906 in Berlin. Das Stück steht somit im Umfeld der Entstehung mehrerer Märsche, die er vornehmlich für seinen Dienstherrn Kaiser Wilhelm II. schrieb. Ob der „Marsch der Königin Luise“ wie der einen Tag später vollendete „Militärische Festmarsch“ (TrV 217) mit den Geburtstagsfeierlichkeiten des Kaisers am 27. Januar 1906 in Zusammenhang steht, ist nicht bekannt.



Das Manuskript des „Impromptu“ befand sich ursprünglich im Familienbesitz des Hauses Wittelsbach, gelangte im Jahr 2006 zum Verkauf und wurde für das Richard-Strauss-Archiv Garmisch erworben. Das fünfzeilige Schmuckpapier-Doppelblatt mit ornamentaler Umräumung in Blaudruck ist in eine blaue Leinwandmappe mit Silberprägung auf den Außenseiten des Deckels eingelegt. Die Titelseite des Autographs trägt die Widmung „Seiner Königlichen Hoheit / dem

Das mit der Tempobezeichnung „Andantino“ versehene „Intermezzo“ wurde vom Klavierduo Yaara Tal & Andreas Groethuysen im Rahmen des Richard-Strauss-Festivals am 21. Juni 2009 erstmals öffentlich aufgeführt. Im Sommer 2011 wird die Erstausgabe des Notentextes im Schott Verlag erscheinen.

Die neue Edition: „Intermezzo“

Das neueste Editionsprojekt im hier vorgestellten Zusammenhang ist die Herausgabe des „Intermezzo“ in F-Dur (TrV 138) für Klavier zu vier Händen (Abb. 3). Die originale, fünf Seiten umfassende Niederschrift des Stückes befindet sich in Privatbesitz. Das kurze, am 31. Januar 1885 vollendete Stück – übrigens Strauss' einzige Komposition für diese Besetzung – entstand nur wenige Wochen nach dem Klavierquartett op. 13, das zurecht als eine seiner reifsten Jugendkompositionen gilt und in dem – so wie in anderen Kompositionen aus dieser Zeit – die Vorbilder Brahms und Schumann nicht zu überhören sind.

Abb. 3: Richard Strauss, „Intermezzo“ in F-Dur (TrV 138) für Klavier zu vier Händen, Beginn des Autographs.

DER AUTOR

Dr. Christian Wolf ist seit 1998 Leiter des Richard-Strauss-Instituts Garmisch-Partenkirchen. Er ist Herausgeber der Editionsreihe „Der junge Richard Strauss“.

Richard Strauss in der zeitgenössischen Karikatur

Es ist einem glücklichen Zufall zu verdanken, dass der spektakuläre Aufstieg des jungen Richard Strauss zeitlich mit einer wohl einmaligen Hochblüte der Karikatur zusammenfiel – und uns auf diese Weise eine unglaubliche Fülle von Karikaturen bescherte.

VON ROSWITHA SCHLÖTTERER-TRAIMER

SEIT 1977 GIBT DIE Richard-Strauss-Gesellschaft eine wissenschaftliche Buchreihe heraus, die sowohl fachliche Dokumente als auch einschlägige Briefwechsel umfasst. Wenn mit Band 20 der Bildband „Richard Strauss. Sein Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur“ erschienen ist, so mag das zunächst vielleicht überraschen. Bedeutet so ein „lustiger“ Band inmitten der dokumentarisch ausgerichteten Reihe nicht einen Stilbruch, ein Zugeständnis an das Unterhaltungsbedürfnis der heutigen Zeit? Dieser Verdacht verliert aber rasch an Brisanz, sobald man sich mit der Eigenheit der Karikatur etwas näher befasst und ihr Wirken verfolgt.

Die Kunst der Karikatur – von den „Lustigen Blättern“ bis zum „Simplicissimus“

Was ist Karikatur, was ist ihre Absicht? Die Karikatur stellt ein Zerrbild des eigentlichen Objekts her, indem sie einzelne charakteristische Züge in grotesker Übertreibung herausgreift und unmittelbar anschaulich macht. Durch diese einseitige Verzerrung wird dem Betrachter das Beson-

dere erst voll bewusst gemacht und regt zum Schmunzeln, aber auch zum Nachdenken an. Ihre Absicht ist somit darauf ausgerichtet, sich mit den Problemen der dargestellten Sache auseinanderzusetzen, aber eben nicht mit tierischem Ernst und mit Verbissenheit, also nie verletzend, sondern immer mit einem verständnisvollen Augenzwinkern.





Medium solcher Karikaturensammlungen waren seit Mitte des 19. Jahrhunderts spezielle satirische Zeitschriften wie die „Lustigen Blätter“, „Kladradatsch“ oder der „Ulke“, deren Ruhm noch heute legendär ist. Kurz vor der Jahrhundertwende kamen noch der „Simplicissimus“ und die „Jugend“ hinzu, wobei Letztere dieser Epoche sogar ihren Namen aufprägen sollte. Auch die damaligen Zeichner Olaf Gulbransson, Th. Th. Heine, Ernst Stern oder der Österreicher Theo Zasche und viele andere sind uns noch heute ein lebendiger Begriff. Die Zeitschriften aber, die auf scheinbar spielerische Weise aktuelle Themen und Probleme aufs Korn nahmen, ob sie nun der Welt der Politik und des öffentlichen Lebens oder eben der Kultur angehörten, hatten geistig und künstlerisch ein so hohes Niveau, dass sie selbst zu einem wesentlichen kulturellen Faktor jener Zeit wurden.

Richard Strauss im Blick der Karikaturisten

Und so war es nicht verwunderlich, dass die Karikaturisten den spektakulären Aufstieg des jungen Richard Strauss geradezu mit Gier verfolgten. Es ging dabei nicht nur um

die Person, sondern in erster Linie um sein künstlerisches Werk, das ja die Wurzel seiner Berühmtheit ausmacht. So spießte man besonders scharf auf, was damals in seinem Werk neuartig oder jedenfalls auffallend schien. Auf diese Weise ent-

stand eine fachlich durchaus ernstzunehmende Dokumentation, die uns heute Werdegang und Wirkung von Richard Strauss aus der Sicht seiner Zeitgenossen unmittelbar und authentisch vor Augen führt.

Allein die Menge der Strauss-Karikaturen, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstanden, kann als Gradmesser seiner Bedeutung in der Öffentlichkeit gelten. Mit den drei Opern „Salome“ (1905), „Elektra“ (1909) und „Der Rosenkavalier“ (1911) hatte seine Popularität einen einmaligen Höhepunkt erreicht – das ging so weit, dass die Karikaturisten bereits diskutierten, wie das nächste Werk wohl beschaffen sein könnte, bevor noch das vorangehende erschienen war.

Der Erste Weltkrieg dämpfte die Aufmerksamkeit ein wenig, andere Probleme traten in den Vordergrund. Von den späteren Opern konnte nur noch „Ariadne auf Naxos“ und das Faktum ihrer Umarbeitung durch Strauss und Hofmannsthal ein ähnliches öffentliches Interesse erreichen, während sich vor allem die politische Karikatur auch in der späteren Zeit immer wieder gern der bekannten Salome-Gleichnisse bediente – denn jeder hatte einen Feind, dessen Kopf er auf der Silberschale sehen wollte. Überhaupt aber sind die Veränderungen dieser Jahre während und nach dem Ersten Weltkrieg nicht zu übersehen; die Namen anderer Komponisten tauchten auf, etwa Mahler, Schönberg oder Hindemith (Letzterer sogar als Karikaturist!), und auch das Publikum war ein anderes geworden. Vor allem aber verschwanden die entsprechenden Zeitschriften selbst und machten den mit Fotografien bestückten Illustrierten Platz, so dass die wenigen Karikaturen über Strauss, die während der nationalsozialistischen Diktatur noch erschienen, wieder auf die Tageszeitungen oder auf mehr oder weniger zufällige Erscheinungsorte angewiesen waren.

Einige Aspekte des Strauss'schen Werkes hatten für die Karikatur einen ganz besonderen Reiz und werden im Folgenden vorgestellt:

Das Riesenorchester

Immer wieder war es die Größe des Orchesters, die zu Spott herausforderte und die Karikaturisten zu den verrücktesten Phantasiegebilden anregte. Man bereicherte den ohnehin schon gewaltigen Orchesterklang etwa durch Kirchturmglocken, trompetende Elefanten, Löwengebrüll, Schweinequieken und Indianergeheul. Auf einer Karikatur von 1907 sitzt der Dirigent Gustav Mahler auf einer Kanonenkugel, in seinem Orchester betätigen sich Arnold Schönberg an der Nähmaschine und Richard Strauss an einem

Abb. 1: „Salome 1915“. Das Salome-Gleichnis in kriegsbedingter Verkleidung. Zeichnung von Walter Trier („Lustige Blätter“ 1915, Nr. 12).

DIE AUTORIN

Dr. Roswitha Schlötterer-Trainer war Lehrbeauftragte für historische Satzlehre am Musikwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München. Außerdem ist sie seit vielen Jahren in der Strauss-Forschung tätig und hat u. a. 2009 den Band „Richard Strauss. Sein Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur“ herausgegeben.



Abb. 2: „Die ‚Elektrische‘
Hinrichtung durch den musi-
kalischen Scharfrichter“.
Zeichnung von Franz Jüttner
(„Lustige Blätter“ 1909, Nr. 9).

Apparat, der ein zentnerschweres Gewicht auf das Publikum fallen lässt – wobei das Interessante für uns heute ist, dass Schönberg und Strauss damals noch einer gemeinsamen Musikwelt zugeordnet wurden.

Salome und kein Ende

An vorderster Stelle der karikierten Werke steht „Salome“ mit ihren unverkennbaren Bildsymbolen, dem Tanz der Salome und dem Kopf des Jochanaan auf der Silberschüssel. Diese beiden Topoi finden sich in immer neuen Varianten: Salome strahlend bei ihrem Einzug durch den Arc de Triomphe in Paris (von Strauss begleitet mit Trommel und Beckenschlag), Salome zitternd vor der Silberschüssel stehend („Wenn ich eine Ahnung gehabt hätte, ich hätte das Haupt des Richard Strauss verlangt!“) oder Salomes Schleier mit Sprüchen und Werbeslogans bedeckt, wozu

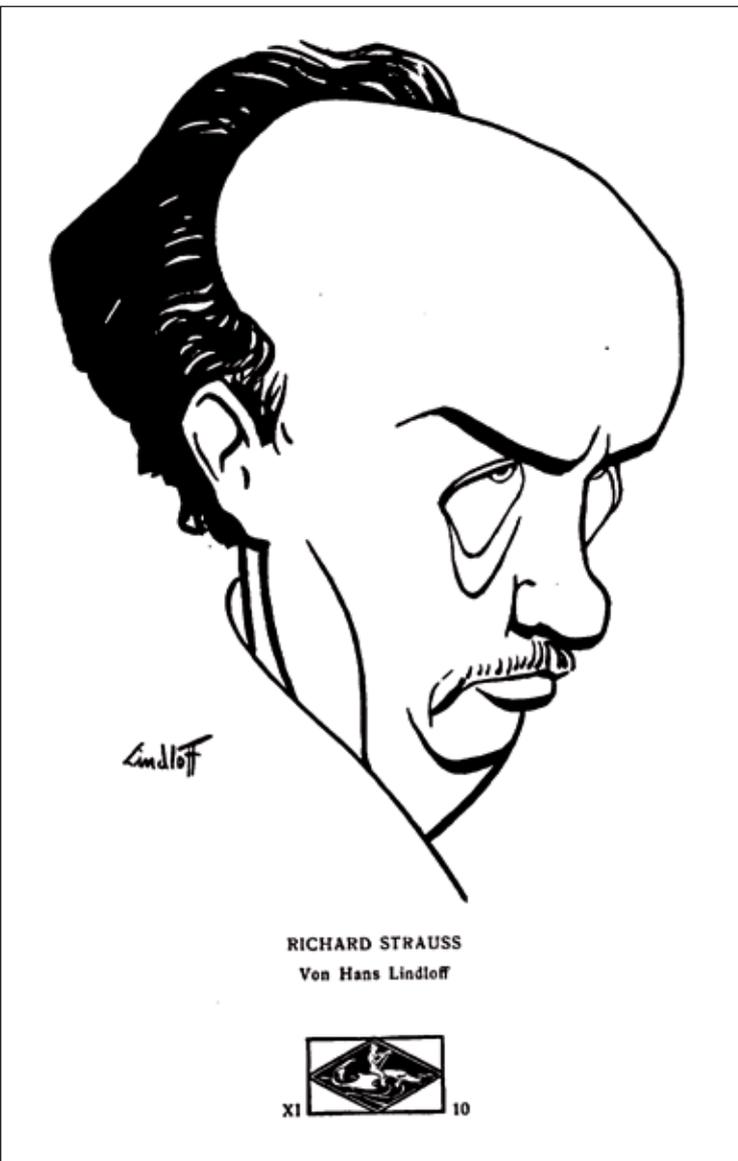
das Verbot des Schleiertanzes in Amerika den aktuellen Anlass gab. Auch das Haupt des Jochanaan wurde je nach politischer Situation immer wieder umgemünzt und die einprägsame Forderung „Ich will den Kopf des Jochanaan“ nach Bedarf auf Hindenburg, Kaiser Wilhelm II., Gustav Stresemann oder auch auf den US-Präsidenten Woodrow Wilson angewandt (Abb. 1). Da dieses Werk so bekannt und jedermann gegenwärtig war, konnten seine Bilder metaphorisch auf andere Personen und Lebensbereiche übertragen und vom Publikum auch verstanden werden.

Wortspiele

Eine besondere Freude der Karikaturisten waren Wortspielereien, und dazu bot der Name von Strauss natürlich reichlich Gelegenheit. Vom wirklichen Vogel Strauß bis zu Karikaturen mit mehr oder weniger deutlichem Strauss-Gesicht begegnen dem Leser alle Zwischenstufen. Ebenso beflügelte die phonetische Ähnlichkeit von „Elektra“ und „elektrisch“ die Phantasie zu Wortgebilden wie „Epilektra“ oder zu einer „Elektrischen“ Hinrichtung durch den musikalischen Scharfrichter Richard Strauss, wie bei der in Abb. 2 gezeigten Karikatur. Auch die Wortschöpfung des „Neurosenkavalier“ gehört in diese Reihe. Die Figur trägt zwar die Züge von Richard Strauss, in diesem Falle aber sicher nur um des Wortspiels willen.

Identifizierung mit seinen Operngestalten

Öfters ließen die Zeichner Strauss selbst in seine Figuren schlüpfen. Dabei ist es nicht verwunderlich, darunter auch seinen eigenen Kopf auf der berühmten Silberschale von Salome zu finden, einmal sogar in lieblicher Version mit einer Rose im Munde, von der kleinen Prinzessin Salome triumphierend in die Höhe gehalten. Es gibt aber auch Karikaturen, die ihn in ganzer Person zum Rosenkavalier machen, so etwa elegant im historischen Kostüm als Bildbeilage des „Kladderadatsch“ oder als veritable Karikatur mit Theateremblemen, gezeichnet von dem Sänger Enrico Caruso in den „Lustigen Blättern“. Seine Tondichtungen betreffend musste Strauss nur



einmal persönlich in der Karikatur auftreten: als ziemlich grotesker Held seines Werkes „Heldenleben“ (Abb. 4). Über die vermeintlich „komponierte Philosophie“ in „Also sprach Zarathustra“ ließ der Zeichner der „Lustigen Blätter“ lieber den preußischen Leutnant von Schnabelsdorf dozieren.

Strauss als Privatmann und Dirigent

Von den Karikaturen der „Zivilperson Strauss“ ist insbesondere das Bild von Hans Lindloff berühmt geworden, gezeichnet für das Faschingsheft der „Musik“ von 1912 (Abb. 3). Der Kopf besteht eigentlich nur aus einer Riesenstirn mit einem kleinen Haarkranz. An einer früheren Karikatur von Ernst Stern können wir sogar mitverfolgen, wie sie im Kopf des Zeichners zu Stande kam: „Erst 'ne Birne dann 'ne Stirne, Haare kraus – Richard Strauss.“ Diesem Grundmodell entsprechen auch die meisten weiteren Karikaturen.

Die relativ seltenen Bilder des „Dirigenten Strauss“ wirken dagegen nicht als Karikatur, vielmehr als Versuch, eine ganz bestimmte, typische Haltung zu erfassen. Sie stammen erst aus seinen späten Jahren und deuten seine völlig verhaltene und äußerlich zurückgenommene Dirigierweise an.

Den ganzen Menschen Richard Strauss samt seiner Selbstironie umfasst schließlich die letzte Strauss-Karikatur von Gulbrandsen mit den beigefügten Worten „Als Musiker hab' ich mich ja durchgesetzt, aber warum verschweigt man dauernd meine Leistungen als Skatspieler?“ ■

Abb. 3: „Richard Strauss, reduziert auf die Riesenstirn“. Zeichnung von Hans Lindloff („Musik“ XI 1912, H. 10).

Abb. 4: „Richard Strauss als personifizierter Held mit seinen Widersachern“ (gemeint sind Neider und Kritiker). Zeichnung von John Jack Vrieslander („Musik“ IV 1904/05, H. 8).

Verwandlung als musikalisch-dramaturgisches Prinzip bei Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss

Einblicke in ein Dissertationsprojekt, das derzeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München entsteht.

VON ADRIAN KECH



Abb. 1: Hugo von Hofmannsthal (links) und Richard Strauss, Rodaun 1912.

„ELEKTRA“, „Der Rosenkavalier“, „Ariadne auf Naxos“, „Die Frau ohne Schatten“, „Die ägyptische Helena“ und „Arabella“ – das gemeinsame Schaffen von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (Abb. 1) hat sechs Opern hervorgebracht. Für viele gehört dieses Werkcorpus zum Kernbestand abendländischer Kultur- und Musikgeschichte; die beiden erstgenannten Opern zählen bis heute zu den meistgespielten Bühnenwerken weltweit. Doch obwohl über die Zusammenarbeit des Autorenduos viel geschrieben worden ist, hat die Forschung einen aus

meiner Sicht zentralen Aspekt der Hofmannsthal/Strauss-Opern bislang nur am Rande behandelt.

Verwandlung als Grundsujet

Das gemeinsame Opernwerk von Hofmannsthal und Strauss ist thematisch wie stilistisch durchaus heterogen. Gleichwohl lässt sich ein bestimmtes Grundsujet benennen, das alle sechs Werke auf einer höheren Ebene zu einer Einheit verbindet: Verwandlung. Die Verwandlungsthematik ist im Übrigen nicht nur für Hofmannsthal's Operntexte, sondern auch für viele seiner Sprechtheaterwerke essentiell. Aufgehoben in der Idee des Mythos, manifestiert sich Verwandlung bei Hofmannsthal in der „Befreiung vom gemeinen Leben hin zu tieferer, eben mythischer Wahrheit“ und mündet in einen je individuellen Entwurf „einer Sozietät von Menschen, die sich selbst in ihren Widersprüchen erkennen und erst so zu wirklicher Gemeinschaft fähig sind“ (W. Werbeck, *Der „griechische Germane“*. Griechische Antike und Mythologie im Werk von Richard Strauss – eine vorläufige Bilanz, in: Richard Strauss. *Der griechische Germane*, hrsg. v. U. Tadday, 2005, 5–24, hier 18). Alle Hauptakteure der Hofmannsthal/Strauss-Opern sind davon direkt oder indirekt betroffen: Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra („Elektra“), die Marschallin, Octavian und Sophie („Der Rosenkavalier“), Ariadne, Bacchus, Zerbinetta und der Componist („Ariadne auf Naxos“), der Kaiser und die Kaiserin sowie Barak und seine Frau („Die Frau ohne Schatten“), Helena und Menelas („Die ägyptische Helena“) sowie schließlich Arabella und Mandryka ebenso wie Zdenka und

Matteo („Arabella“). Dabei steht dahin, wann Hofmannsthal Verwandlung positiv als tatsächlich vollzogene und wann negativ als scheinbare oder gar verweigertere thematisiert. Verbindendes Merkmal seiner Operntexte ist eine wohlkalkulierte Unschärfe, die Interpretationsspielräume eröffnet. Exemplarisch ist dies in „Ariadne auf Naxos“ zu beobachten: Sämtlichen Protagonisten legt Hofmannsthal das Wort „Verwandlung“ in den Mund,

jedoch in stets unterschiedlichen Zusammenhängen, so dass offenbleibt, was Verwandlung eigentlich meint und worin sie genau besteht. Ein derart in der Schwebe gehaltener Operntext, der das Eigentliche zwischen den Zeilen sagt, schafft Freiheiten für Aussagen jenseits der Wortebene – Spielräume, die den Komponisten herausfordern. Die zentrale Fragestellung meiner Arbeit ist daher: Welche Auswirkungen hat Hofmannsthals Konzept der Verwandlung auf das Strauss'sche Komponieren?

Tonarten bei Strauss – semantisch und konstruktiv

Als Komponist in der Nachfolge von Richard Wagner ist für Strauss das Operieren mit so genannten „Leitmotiven“ selbstverständlich. Darüber hinaus spielt die Tonartenverwendung bei ihm eine besondere Rolle. Bedingt durch das musikhistorische Erbe vor allem von Mozart, Beethoven und Wagner, verwendet Strauss Tonarten nicht als neutrales Material. Vielmehr sind sie in hohem Maße Bedeutungsträger und schaffen die Prädisposition für den konkreten Motiveinfall bzw. für die Art des musikalischen Tonfalls. Während der Arbeit an der Oper „Die Liebe der Danae“ verlangte Strauss von seinem Textdichter Joseph Gregor an einer Stelle mehr Text zur „Schilderung des Tempels und der göttlichen Atmosphäre, daß ich mich in dem majestätischen Desdur etwas ausbreiten kann“ (Richard Strauss an Joseph Gregor, 4. Oktober 1938, in: R. Strauss / J. Gregor: Briefwechsel. 1934–1949, hrsg. von R. Tenschert, 1955, 132–133, hier 132). Einzelne Figuren, Situationen, Stimmungen werden also nicht nur motivisch, sondern – in einem grundlegenden Sinn – über ihren tonalen Kontext chiffriert. Beispielsweise assoziierte Strauss die Tonart E-Dur nach eigenem Bekunden mit der Darstellung von Liebesvorgängen. Allerdings ist nur in Ansätzen erforscht (bei den Tondichtungen tendenziell besser als bei den Opern), inwieweit Strauss die Tonarten gleichzeitig absolut als Konstruktionselemente des musikalischen Satzes benutzt hat. Mit Blick auf die musikalische Verwandlung jedenfalls kommt der Verbindung beider Aspekte, der semantischen und der konstruktiven Tonartenverwendung zugleich, eine Schlüsselrolle zu.



Die allomatische Verwandlung von Ariadne und Bacchus

Bei „Ariadne auf Naxos“ zum Beispiel basiert die gegenseitige – Hofmannsthals würde sagen: allomatische – Verwandlung der Protagonisten Ariadne und Bacchus auf einem tonalen Kontrastmodell. Beide Figuren bekommen in ihren Expositionsszenen konstruktiv wie klangfarblich maximal kontrastierende Tonarten zugewiesen. Ariadne, die anfangs noch den Verlust ihres einstigen Geliebten Theseus betrauert, kommt aus düsterem, melancholischem g-Moll, der wie ein Deus ex machina auftretende Bacchus dagegen aus hellem, gleißendem Cis-Dur. Der Kontrast ist dreifach: Die Grundtöne beider Tonarten, g und cis, haben Tritonusabstand, Moll steht gegen Dur, und eine Tonart mit b-Vorzeichen (g-Moll) steht gegen eine Tonart mit Kreuzvorzeichen (Cis-Dur). Strauss profiliert diesen Kontrast noch, indem er

Abb. 2: Bühnenbild von Anton Brioschi nach einem Entwurf von Hans Pühringer: Finale der Oper „Ariadne auf Naxos“, zweite Fassung, Uraufführung Wien 1916. Die szenischen Angaben von Hugo von Hofmannsthal lauten: „*Alles versinkt, ein Sternenhimmel spannt sich über den Zweien.*“

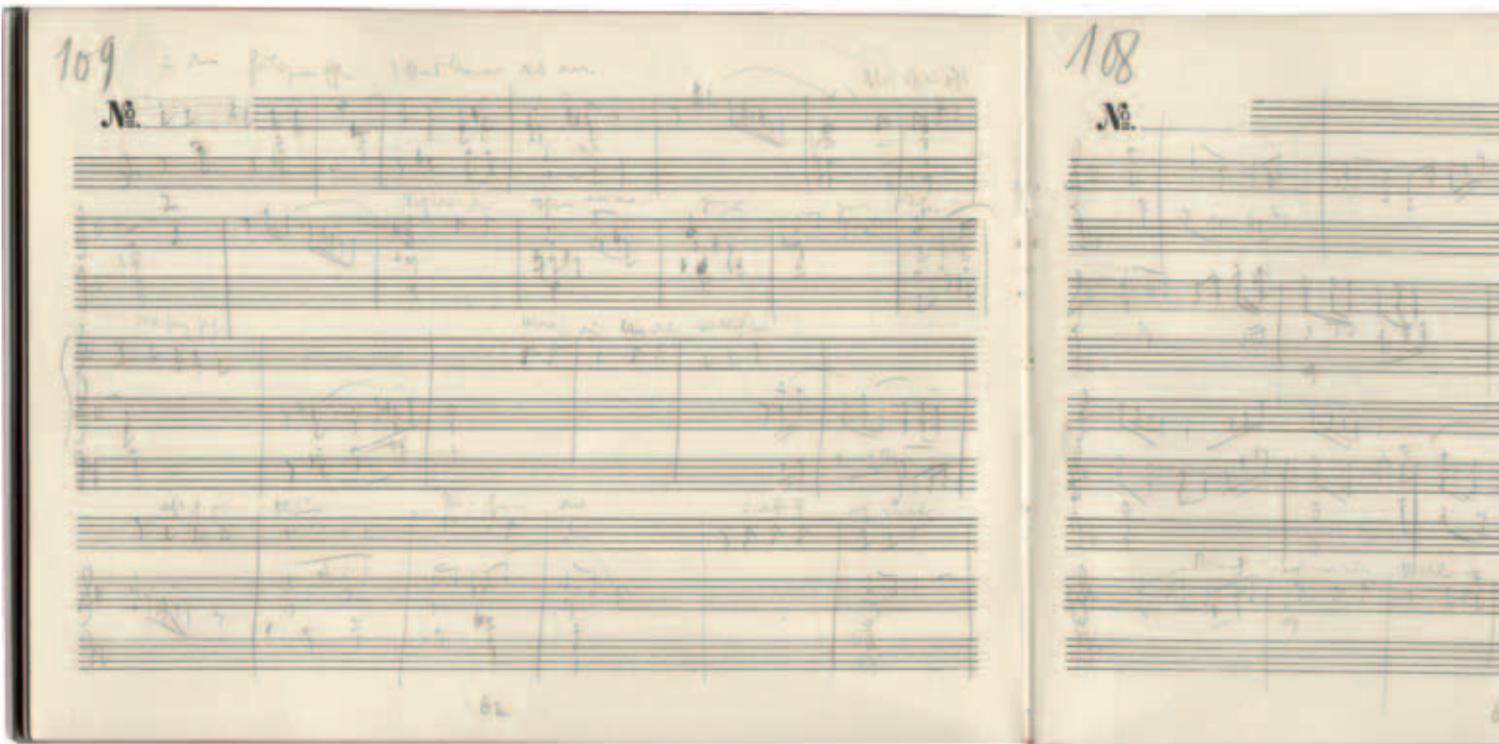


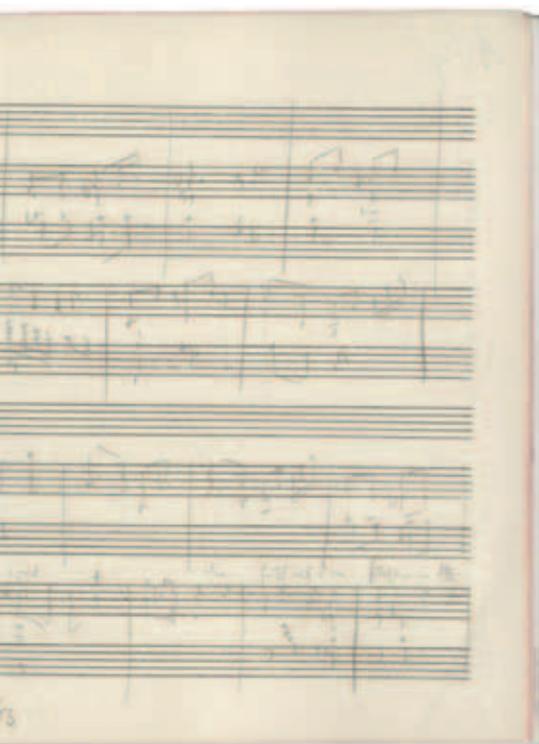
Abb. 3: Rückwärtig gefüllte Seiten (108 und 109) im Garmischer Skizzenbuch Tr. 21: „Der Rosenkavalier“, 1. Akt, Skizze zum F-Dur-Monolog der Marschallin „Kann mich auch an ein Mädels erinnern“.

g-Moll und Cis-Dur mit einem ganzen Komplex von b- bzw. Kreuztonarten umgibt. Die kompositorische Idee der gegenseitigen Verwandlung von Ariadne und Bacchus besteht darin, ihre zunächst kontrastierenden Sphären zu verschränken. In einem komplizierten Prozess greifen b- und Kreuztonarten schrittweise ineinander und verschmelzen im Finale, wenn Ariadne und Bacchus zu einem Paar werden, zu einer Einheit. Die Fusion mündet in einen apothetischen Des-Dur-Schluss, der in der „Ariadne“-Erstfassung von 1912 ironisch gebrochen, in der Zweitfassung von 1916 verstärkt und bestätigt wird (vgl. Abb. 2). Unabhängig von Fassungsfragen eignet sich Des-Dur in doppelter Hinsicht als Zieltonalität. Einerseits ermöglicht sie konstruktiv die Versöhnung des tonalen Ausgangskontrasts: Des-Dur gehört wie g-Moll zu den b-Tonarten (Ariadne), ist jedoch enharmonisch identisch mit der Kreuztonart Cis-Dur (Bacchus). Andererseits ist Des-Dur klangfarblich-semantic die von Strauss bevorzugte Kantilenentonart, die für ein emphatisches Schlussduett am Platz ist.

Distanz und Nähe von „Tönen“

Musikalische Verwandlung hat bei Strauss generell viel mit Distanz und Nähe von Tonarten zu tun. Ob und wie die Figuren sich verwandeln, hängt nicht nur, wie oft geglaubt wird, von der Wandlungsfähigkeit ihrer Motive ab, sondern vor allem davon, welche Tonart – und das heißt übertragen: welchen „Ton“ – sie wählen. Wechselt der Ton einer Figur im Verlauf des Stückes? Und wie verhalten sich die Töne der Figuren zueinander?

Voraussetzung ist, dass das tonale Bezugssystem als solches intakt bleibt. Strauss hat die Grenzen der Tonalität zwar mitunter gestreift („Salome“, „Elektra“), aber nie überschritten. Der Tritonuskontrast in „Ariadne auf Naxos“ etwa ist nicht prinzipiell neu, weder musikgeschichtlich noch bei Strauss selbst. Er begegnet bereits in seinen Tondichtungen, am eindrucklichsten wohl in der „Symphonia Domestica“ mit ihrer Grundopposition zwischen dem Vater in F-Dur und der Mutter in H-Dur. Auch ist nicht gesagt, dass musikalische Verwandlung immer von maximalem Kontrast ausgehen muss. Im „Rosenkavalier“ beispielsweise ist es genau umgekehrt, wenn die Handlung von der gemeinsamen E-Dur-Liebesnacht zwischen der Marschallin und Octavian aus in Gang kommt. Entscheidend ist vielmehr die harmonisch-tonale Bewegung im Großen: Welche Ausgangssituation liegt vor und was resultiert daraus am Ende? Dadurch, dass Tonarten für Strauss nichts Abstraktes sind, sondern über Motive, Instrumentation etc. bestimmte klangliche Prägung haben, sind solche Prozesse nicht nur musikanalytisch, sondern eben auch im Höreindruck unmittelbar erfahrbar. Hofmannsthal und Strauss haben einer adäquaten szenischen Realisierung ihrer Bühnenwerke immer größte Bedeutung beigemessen. Doch letztlich ist es die Musik, die Aufschluss darüber gibt, ob Strauss einer Figur ihre Verwandlung tatsächlich abgenommen und zugetraut hat.



Wie hat Richard Strauss komponiert?

Keine wissenschaftliche Arbeit über Strauss' Musik kann heute noch darauf verzichten, den Kompositionsprozess mit zu berücksichtigen. Arbeitsskizzen ermöglichen es, eine Komposition nicht nur als Gegebenes, Fertiges, sondern auch als Entstandenes, Geschaffenes zu begreifen, und im Idealfall machen sie den Schaffensvorgang selbst nachvollziehbar. Oft kann die Analyse des Skizzenmaterials die gedruckte Partitur besser verstehen helfen. Wie Strauss musikalische Verwandlung realisiert hat, ist also die eine Frage. Die andere ist, welche Skizzier- und Arbeitsschritte zur jeweiligen Partiturlösung geführt haben.

Ein besonderes Desiderat bestand (und besteht) darin, die Kompositionsstrategie von Richard Strauss zu erhellen. Trotz einiger verdienstvoller Arbeiten in den letzten Jahren und Jahrzehnten und obwohl mit dem Richard-Strauss-Quellenverzeichnis (RSQV) inzwischen wichtige Grundlagenarbeit begonnen wurde, steht die Forschung hier in mancher Hinsicht noch ganz am Anfang. Wie muss man sich Strauss' Vorgehen vom ersten Einfall bis zur fertigen Partitur genau vorstellen? Zwar gilt folgende Einteilung bei Opern (bzw. bei großen Vokalwerken allgemein) mittlerweile als halbwegs verlässliches Grobraster: musikalisch kommentierter Text – Roh- und Reinschriftskizzen – Particell – Partitur. Doch abgesehen davon, dass diese Phasen teilweise bruchlos ineinanderlaufen, wirft jede Phase für sich zahlreiche, noch ungeklärte Fragen auf. Zum Beispiel die Roh- und Reinschriftskizzen: Wie gelangt Strauss von Einzeleinfällen zu einem musikalischen Kontinuum? Ist die Strategie bei

Opern primär evolutiv, also dem Handlungsgang folgend? Oder eher teleologisch: Skizziert Strauss das Aktfinale zuerst, um mit Blick darauf das Vorangehende zu entwerfen? Denkbar wären auch bestimmte Mischformen: Werden etwa Stellen, die Strauss leicht von der Hand gehen, isoliert festgelegt, dann die dazwischenliegenden Passagen ausgeführt, bis die einzelnen Teile schließlich zu einem großen Ganzen zusammenwachsen?

Gegenläufiges Skizzieren

Ein bemerkenswertes Phänomen ist in diesem Zusammenhang Strauss' Praxis, Skizzenbücher in gegenläufiger Skizzierrichtung zu füllen. Strauss war als Dirigent viel auf Reisen. Dabei führte er Skizzenbücher in Taschenformat mit sich, um musikalische Einfälle sofort festhalten zu können. Diese Skizzenbücher, von denen der größte Teil der heute bekannten im Richard-Strauss-Archiv Garmisch aufbewahrt wird, sind häufig aus zwei Richtungen gefüllt: vom Anfang und vom Ende her, so dass zwei getrennte Skizzenabteilungen aufeinander zulaufen. Allerdings bedeutet dies nicht (oder, soweit mir bekannt ist, nur in Ausnahmefällen), dass Strauss das Skizzenbuch für die rückwärtige Füllung auf den Kopf dreht. Dies wäre naheliegend, da auf diese Weise ein im vorderen Teil schon beschriebenes Skizzenbuch im hinteren Teil gewissermaßen „neu“ begonnen werden könnte. Vielmehr arbeitet sich Strauss bei der rückwärtigen Füllung von hinten nach vorne vor: am Schluss des Skizzenbuchs beginnend und von dort rückwärts blätternd (vgl. Abb. 3). Es kommt sogar vor, dass die rückwärtige Füllung die vorwärts gerichtete im Umfang deutlich übersteigt. Auch sind die gegenläufigen Skizzenabteilungen in sich keineswegs immer homogen, sondern sie bestehen selbst oft aus mehreren Unterabschnitten.

Zwar sollte man die Aussagekraft von Skizzenanordnungen nicht überschätzen, gleichwohl liegt das Erkenntnispotential auf der Hand: Womöglich erlaubt gerade die Position von Skizzen eine Aussage darüber, in welcher Reihenfolge diese entstanden sind, und verrät auf diese Weise etwas über die jeweils verfolgte Kompositionsstrategie. Umso frappierender ist daher, dass die Strauss-Literatur Phänomene wie das gegenläufige Skizzieren bisher allenfalls beiläufig zur Kenntnis genommen hat.

DER AUTOR

Adrian Kech M. A. studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Europarecht an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und arbeitet derzeit an seiner Dissertation zum Thema „Musikalische Verwandlung im Opernwerk von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss“. Seit Oktober 2009 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Forschungsprojekts „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“ (RSQV) am Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen.

„Das“ Partitur-Autograph der „Metamorphosen“

Verwirrung um die Quellen eines späten Werkes von Richard Strauss: ein Gespräch.

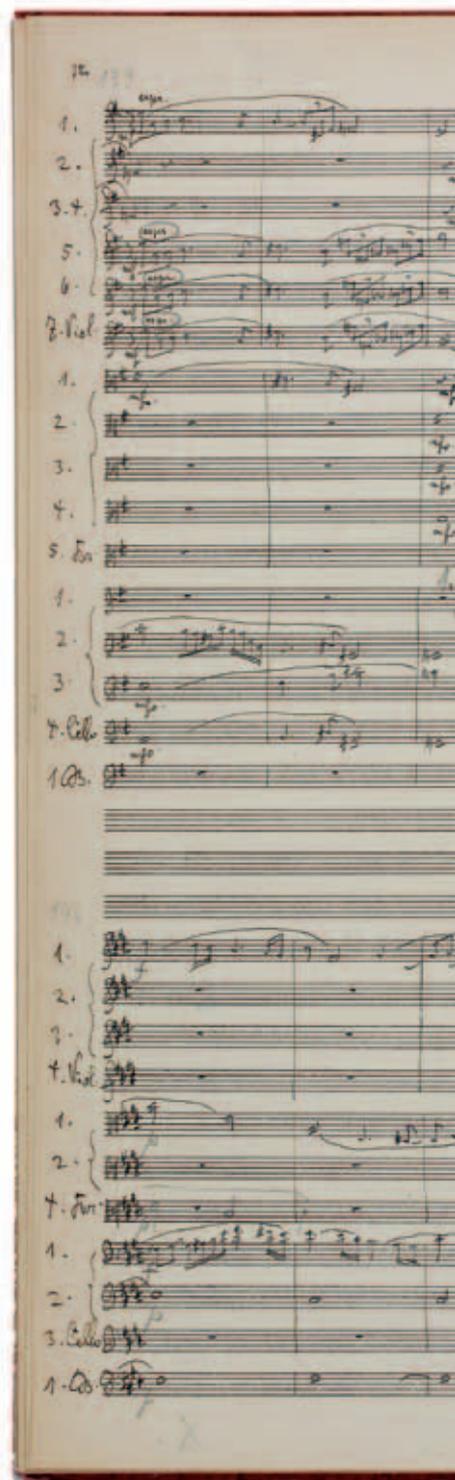
VON CLAUDIA HEINE UND JÜRGEN MAY

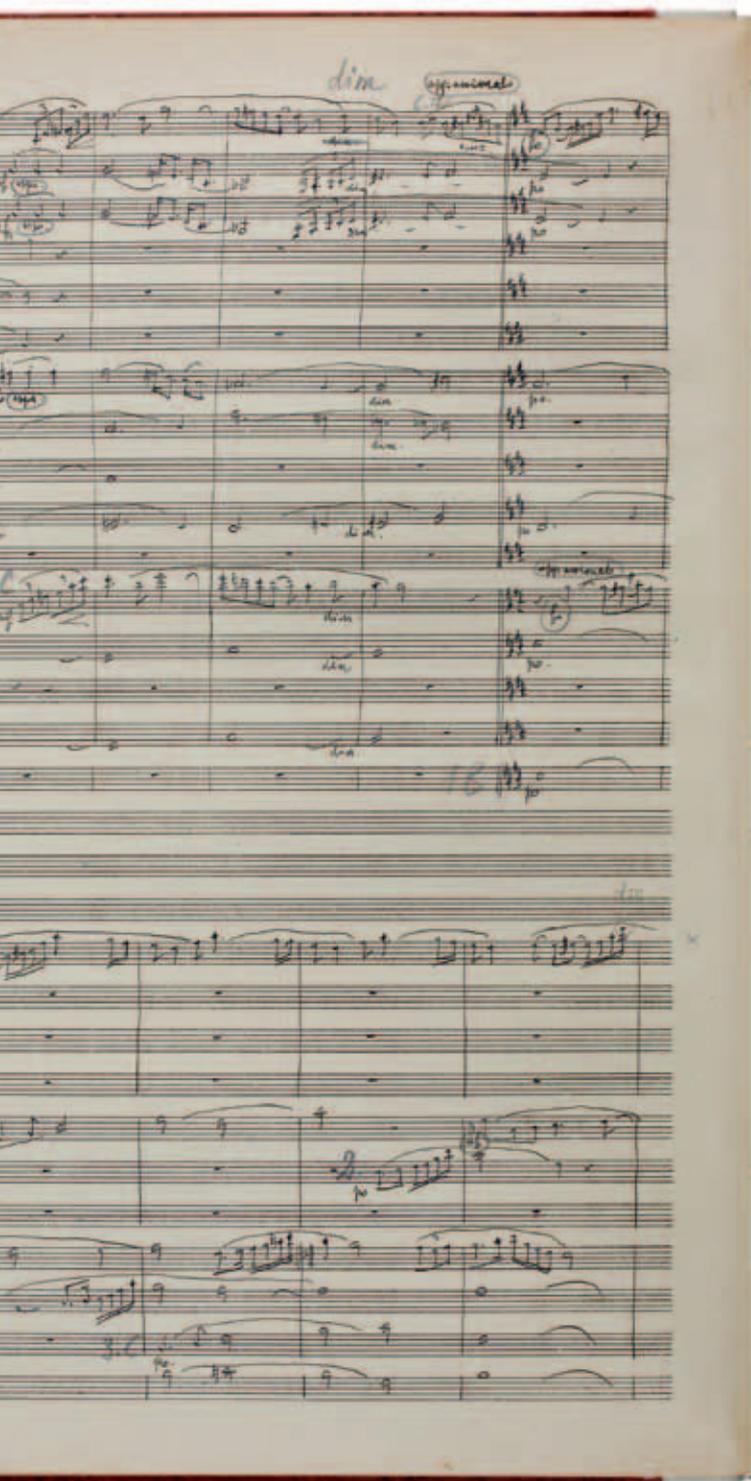
IN DEN LETZTEN Kriegsjahren hatte Richard Strauss seiner angegriffenen Gesundheit wegen einen Aufenthalt im Schweizer Kurort Baden bei Zürich geplant, jedoch keine Ausreisegenehmigung erhalten. In dieser Situation fassten Willi Schuh, Paul Sacher und Karl Böhm gemeinsam den Plan, Strauss einen Kompositionsauftrag für das Collegium musicum Zürich zu erteilen; dieser sowie eine Einladung zur Uraufführung sollten dem Komponisten helfen, die ersehnte Erlaubnis zu erhalten. Am 28. August 1944 übermittelte Karl Böhm brieflich den Auftrag zur Komposition einer „Suite für Streicher“. Zu diesem Zeitpunkt waren Teile einer Komposition für Streicher bereits skizziert. Auf diese Skizzen – die frühesten reichen wenigstens bis in das Jahr 1943, wenn nicht gar 1942 – griff Strauss zurück. Als er Willi Schuh am 10. Mai 1945 die Vollendung seiner „Metamorphosen“ für 23 Solostreicher meldete, war zwar der Krieg vorbei, die Lage aber nicht einfacher geworden. Erst Anfang Oktober erhielt Strauss die Ausreisegenehmigung und konnte kurz darauf, am 11. Oktober, in die Schweiz einreisen. Am 25. Januar 1946 wurde das Werk in Zürich uraufgeführt, unter der Leitung von Paul Sacher, dem Strauss es auch gewidmet hatte.

Drei Autographe statt einem

JÜRGEN MAY: Das Richard-Strauss-Werkverzeichnis (TrV, 2. Aufl. 1999, S. 337) von Franz Trenner verzeichnet drei autographe Partituren der „Metamorphosen“, von denen sich zwei in der Paul Sacher Stiftung in Basel befinden, und eine im Richard-Strauss-Archiv Garmisch. Trenner sieht jene Partitur, die Strauss' eigenhändige Widmung an Sacher vom 25. Januar 1946, dem Tag der Uraufführung, trägt, als die Urschrift an, vollendet am 12. April 1945. Die anderen beiden Partituren seien Abschriften: Diejenige, die sich im Richard-Strauss-Archiv befindet, sei am 26. März 1948 angefertigt worden, die andere am 8. Mai 1948, ebenfalls in Montreux. Damit erscheint die Quellenlage doch eigentlich klar, oder?

CLAUDIA HEINE: Trenner für sich allein scheint tatsächlich vollkommen logisch. Jedoch reicht schon ein erster Blick in das etwas ältere „Thematische Verzeichnis“ von Erich H. Mueller von Asow (3 Bde., 1955–1974) und in die zwei angesprochenen Originale in der Paul Sacher Stiftung, um erste Verwirrung zu stiften: Asow bezeichnet die Partitur ohne Widmung ebenfalls als „Abschrift“, er datiert sie aber nicht (Bd. 3, S. 1312). Das von Trenner und Asow als „Urschrift“ ange-





nommene Widmungsexemplar ist in der Stiftung auf den Kartonumschlägen, in denen die Partituren aufbewahrt werden, jedoch als „2. [!] Reinschrift mit Dirigiereintr. von P[aul].S[acher].“, das zweite Manuskript mit „Partitur (1. [!] Reinschrift)“ bezeichnet. Wer hat nun recht?

Beide Niederschriften sind von Strauss jeweils am Anfang bzw. am Ende der Partitur vollkommen identisch datiert: „Begonnen 13. März 1945“ bzw. „Garmisch | 12. Apr. | 1945“. Es stellt sich daher die Frage, woher die Datierung der einen Partitur für das Jahr 1948 bei Trenner stammt –

auch nach Auswertung der bisher bekannten Quellen lässt sich dies nicht beantworten – bzw. ob die Manuskripte tatsächlich gleichzeitig entstanden sind.

Beide Partituren sind Autographe, die sich in ihrem Erscheinungsbild aber unterscheiden: Die Umbrüche stimmen nicht überein; in der einen Partitur sind Stimmen zusammengefasst, die in der anderen auf einzelne Notenzeilen sauber notiert sind. In der „2. Reinschrift“ finden sich Korrekturen und weitere Eintragungen von Paul Sacher, in der „1. Reinschrift“ dagegen keine Korrekturen, jedoch blaue Ziffern – die eine ist also nicht einfach eine exakte Kopie der anderen. Es lässt sich durch den kurzen Briefwechsel von Sacher und Strauss im November und Dezember 1945 jedoch zweifelsfrei feststellen, dass das Widmungsexemplar tatsächlich schon früh in der Hand von Paul Sacher war. Die Herren besprechen darin einige Korrekturen, die sich alle in der Dirigierpartitur wiederfinden. Wahrscheinlich hat Strauss also dieses Manuskript im Herbst 1945 selbst in die Schweiz mitgebracht. Aber bedeutet das nun auch, dass es, wie Trenner annimmt, die „Urschrift“ ist?

„Urschrift“ oder Abschrift?

JÜRGEN MAY: Sicher scheint immerhin, dass Strauss noch in Garmisch, unmittelbar nach der Niederschrift der ersten Partitur, eine Zweitschrift angefertigt hat. Dafür gibt es im Briefwechsel mit Willi Schuh gleich mehrere Belege.

Am 10. Mai 1945 meldet Strauss: „Ich

habe nun die ‚Metamorphosen, Studie für Solostreicher 23 stimmig‘ vollendet“ – die Rede ist offenbar von der vier Wochen zuvor vollendeten ersten Partitur (R. Strauss, Briefwechsel mit Willi Schuh. Zürich 1969, S. 80). Am 6. Juli 1945 schreibt er: „Metamorphosen, Studie für 23 Solostreicher in einem Satz [...] ist fertig u. bringe ich das Manuscript mit“ (BSB, Ana 330, Nr. 57). Hier dürfte es sich um die zweite Niederschrift handeln. Eine der beiden Partituren jedenfalls nimmt Strauss

Ausschnitt aus der Dirigierpartitur von Paul Sacher, S. 12, mit zwei mit Strauss abgestimmten Detailkorrekturen in Bleistift aus der Hand Sachers.

mit in die Schweiz, um sie Paul Sacher für die Uraufführung der „Metamorphosen“ zu übergeben.

Mehr als ein Jahr nach dieser Uraufführung bekundet Sacher erstmals Interesse, weitere Autographen des Komponisten für seine Sammlung zu erwerben. In diesem Zusammenhang teilt Strauss Schuh am 7. März 1947 mit: „Er [Sacher] hat ja auch von den Metamorphosen nur die erste Abschrift, das Original liegt noch in Garmisch.“ Und kurz darauf, am 9. März 1947, offenbar auf Nachfrage Sachers: „[...] ich habe auch keine Duplikate angeboten. Es existieren zwei gleichzeitige Handschriften von Metamorphosen [...]“ (BSB, Ana 330, Nr. 112 u. 114).

Demnach wäre die Beschriftung der beiden in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Partituren korrekt, während Trenner irrt: Strauss übergab Sacher zunächst die Zweitschrift als Dirigierpartitur. Erst später erwarb Sacher auch die Erstschrift, die Strauss in Garmisch zurückgelassen hatte.

CLAUDIA HEINE: Es scheint also sicher, dass sich die Erstschrift tatsächlich heute in der Paul Sacher Stiftung befindet. Sie ist aber offenbar erst 1948 nach Basel gelangt, denn am 29. Januar 1948 schreibt Sacher an Strauss: „Wie ich von Dr. Willi Schuh höre, ist nun das zweite [!] Manuskript der „Metamorphosen“ in der Schweiz. Nachdem ich die erste [!] Partitur besitze, würde ich natürlich auch gerne diese Handschrift erwerben“ (Brief in der Paul Sacher Stiftung). – Offenbar wusste Sacher nicht, dass er „nur“ die Zweitschrift besaß und nahm an, dass das Manuskript, das er nun erstehen wollte, die Abschrift sei. – Wir wissen außerdem, dass Strauss die Zweitschrift (die Dirigierpartitur) 1945 in die Schweiz mitgenommen hat und dass diese schnell in die Hand von Paul Sacher gelangt ist.

DIE AUTOREN

Dr. Claudia Heine ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Forschungsprojekt „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“ (RSQV) am Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen. Zuvor promovierte sie in Zürich über bürgerliche Orchester des frühen 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Dr. Jürgen May ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen und Projektleiter des RSQV.

Jedoch muss Strauss noch eine Partitur mit den exakt gleichen Umbrüchen und Seitenzahlen besessen haben, denn Sacher und Strauss besprachen die notwendigen Korrekturen im schon erwähnten Briefwechsel am 29. November 1945 nicht etwa über abstrakte Taktzahlen, sondern in Formulierungen wie: „Seite 28 letzter Takt, 1. Bratsche: [...]“ oder „Seite 39, 1. Takt, 2. Bratsche: [...]“. Es wäre beispielsweise gut möglich, dass der Komponist vor der Übergabe der Dirigierpartitur eine oder mehrere Fotokopien hat anfertigen lassen, um dann mit diesen zu arbeiten.



Dr. Willi Schuh zum Einbruch

Noch ein viertes Exemplar?

JÜRGEN MAY: Die Partitur, die heute im Richard-Strauss-Archiv Garmisch liegt, kann jedenfalls nicht das „Vergleichsexemplar“ gewesen sein, anhand dessen Strauss Sachers Korrekturanfragen prüfte. Denn erstens unterscheidet sich diese „Garmischer Abschrift“ erneut von den anderen beiden Partituren, was Umbrüche und Anordnung der Notensysteme betrifft; und zweitens ist sie von Strauss mit „Montreux 20. März 1948“ datiert, entstand also sehr viel später (Trenner hat offenbar die „0“ im Datum fälschlich als „6“ gelesen).

Erwähnenswert ist darüber hinaus die zeitliche Nähe des Exemplars zu Sachers brieflich geäußertem Wunsch, auch das zweite Manuskript zu erwerben. Wahrscheinlich hatte Strauss die Garmischer Abschrift für sich selbst erstellt, nachdem vereinbart worden war, dass auch die Erstschrift an Sacher gehen würde.

Um auf die Frage nach dem „Vergleichsexemplar“ zurückzukommen: Könnte neben den drei bekannten Partiturautographen nicht doch ein



Dr. in die liebe Schweiz. Richard Strauss. 11.10.45

Strauss Willi Schuh mehrmals, sich die bei einem Zürcher Anwalt befindliche „Abschrift“ zu holen, um sie über Roth nach Amerika bringen zu lassen (BSB, Ana 330, Nr. 156 u. 167). Da die Garmischer Abschrift später datiert ist, kann sie zu der Zeit nicht in Zürich gelegen haben. Es ist aber auch unwahrscheinlich, dass diese das „Original“ aus Garmisch war, da Strauss klar zwischen Erstschrift und Abschrift unterschied. Es bleibt nur der Schluss, dass eine vierte Partitur existiert haben muss. Ist die „Zürcher Abschrift“ also vielleicht das gesuchte handschriftliche „Vergleichsexemplar“ zur Korrektur von 1945?

JÜRGEN MAY: Das ist zwar möglich; sichere Aussagen darüber ließen sich aber letztlich nur treffen, fände man die Zürcher Abschrift auf. Kaum zu bestreiten ist dagegen, dass es ausreichend Indizien gibt, um – neben den drei bekannten Partiturotographen – die Existenz einer vierten eigenhändigen Partitur zu postulieren. Diese Partitur muss zu einem relativ frühen Zeitpunkt entstanden sein, der sich aber vorläufig nicht genau benennen lässt.

Richard Strauss mit Sohn Franz und den Enkeln Christian und Richard, mit eigenhändiger Widmung: „Dr Willi Schuh zum Eintritt in die liebe Schweiz. Dr Richard Strauss. 11.10.45“.

weiteres existiert haben, das natürlich mit der Dirigierpartitur Sachers vollkommen identisch gewesen sein müsste?

CLAUDIA HEINE: Denkbar wäre es. Es ist andererseits belegt, dass es Fotografien oder Fotokopien der „Metamorphosen“-Partitur gab. Strauss erwähnt am 24. Dezember 1946 in einem Brief an Willi Schuh, dass Ernst Roth, Strauss' Ansprechpartner beim Verlag Boosey & Hawkes, „die Facsimiles zur Vervielfältigung nach London mitgenommen“ habe, und zwar diejenigen der „Metamorphosen u. [des] Rosencavalier!“ (BSB, Ana 330, Nr. 100). Das Erstellungsdatum können wir jedoch anhand der bisher bekannten Quellen nicht genauer benennen, so dass unklar ist, ob Strauss Sachers Korrekturen mittels einer solchen Fotokopie oder an einer Abschrift überprüft hat.

Der Briefwechsel zwischen Schuh und Strauss in der Bayerischen Staatsbibliothek liefert uns aber noch andere Hinweise. Im Januar 1948 bittet

NACH DER GEGENWÄRTIGEN Quellenlage und unter der Voraussetzung, dass Strauss' eigene Angaben korrekt sind, ergibt sich nunmehr für die autographen Partituren folgendes Bild:

Partitur 1: Erstschrift, abgeschlossen in Garmisch am 12. April 1945, lässt Strauss zunächst in Garmisch zurück und verkauft sie im Frühjahr 1948 an Sacher (heute Paul Sacher Stiftung, Nr. 403)

Partitur 2: erste Abschrift, abgeschlossen in Garmisch vor dem 6. Juli 1945, nimmt Strauss mit in die Schweiz als Dirigierexemplar für Sacher (heute Paul Sacher Stiftung, Nr. 404)

Partitur 3: zweite Abschrift („Zürcher Abschrift“), vermutlich autograph, erstellt vor Januar 1948, wird vermutlich im Januar 1948 über Boosey & Hawkes nach New York geschickt (Verbleib unbekannt)

Partitur 4: dritte Abschrift („Garmischer Abschrift“), abgeschlossen in Montreux am 20. März 1948, behält Strauss im eigenen Besitz (heute Richard-Strauss-Archiv Garmisch) ■

Gegen Strauss' Verdammnis

1977 gründete Reinhold Schlötterer die Richard-Strauss-Arbeitsgruppe an der LMU München.

In über 30 Jahren kontinuierlicher Arbeit gab sie der Strauss-Forschung neue Impulse und half, ideologisch fixierte Vorurteile gegen seine Musik zu überwinden.

VON BERND EDELMANN

AN PERSON UND WERK von Richard Strauss schieden sich seit jeher die Geister, und je länger er lebte, desto mehr geriet er zwischen die Fronten. Was die Progressiven als Vorzug sahen, verschreckte die Konservativen – und umgekehrt. So kursierten hauptsächlich vier Vorurteile:

1. Bis zu „Salome“ und „Elektra“ habe Strauss die musikalische Moderne angeführt, sich dann jedoch mit dem Welterfolg des „Rosenkavalier“ dem breiten Publikum angebediert. Da er den Weg zur Atonalität nicht weiterging, sei er hinter den „historischen Stand des musikalischen Materials“ – ein Schlagwort von Adorno – zurückgefallen.
2. Sein brillanter Orchesterklang kaschiere nur den Mangel an musikalischer Substanz; der „Elan“ seiner Musik sei billig und „affirmativ“, ein Produkt des Münchner „vitalistischen Irrationalismus“ (so Adorno 1964).
3. Strauss habe zwar für das Urheberrecht der Komponisten gekämpft, dies aber vor allem aus eigener Geldgier.
4. Da er sich als Präsident der Reichsmusikkammer den Nationalsozialisten angedient habe, habe er sich moralisch wie künstlerisch selbst diskreditiert.

Als in der Nachkriegszeit die von den Nationalsozialisten verfeimten Komponisten wiederaufgeführt und breit diskutiert wurden, war Richard Strauss für viele ästhetisch erledigt. Das galt auch für die akademische Musikwissenschaft. Sich mit seiner Musik zu beschäftigen, lohne nicht, dachte man – obwohl Strauss' Opern, Tondichtungen und Lieder auf allen Opernbühnen und Konzertpodien der Welt präsent waren.

Die Strauss-Forschung im Rückstand – und neue Ansätze

Zwar waren bereits zu Lebzeiten von Richard Strauss mehrere Biographien und umfangreiche Werkbeschreibungen erschienen, aber für eine

wissenschaftliche Beschäftigung fehlte es an der Erfassung und Edition der Quellen. Einzelne, vom Zeitgeist Unbeirrte, forschten über Strauss, doch ohne eine institutionelle Stütze kamen viele Projekte ins Stocken. Willi Schuh, der von Strauss autorisierte Biograph, brachte nur zwei Jahrgänge (1954, 1960) eines ambitionierten „Strauss-Jahrbuchs“ heraus, und von seiner lange vorbereiteten Strauss-Biographie wurde nur der erste Band über „Jugend und frühe Meisterjahre“ fertig. Erich H. Mueller von Asow konnte sein großes Werkverzeichnis nicht abschließen. Dessen dritten und letzten Band edierten Alfons Ott, damals Leiter der Musiksammlung der Münchner Stadtbibliothek, und Franz Trenner. Damit war die Strauss-Forschung in München angekommen.

Zusammen mit Wolfgang Sawallisch gründeten Ott und Trenner 1976 die Münchner Richard-Strauss-Gesellschaft; sie rief die Reihe der „Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft“ ins Leben, die bis heute auf 20 Bände angewachsen ist. Deren Schwerpunkt liegt auf der Edition der Briefwechsel von Strauss mit namhaften Zeitgenossen.





Ziel der Strauss-Gesellschaft war es ferner, ein von der öffentlichen Hand finanziertes Richard-Strauss-Institut zu errichten. Als die Stadt München mit Unterstützung des Staates dieses Institut gegründet hatte, schenkte ihm die Strauss-Gesellschaft die Sammlung von Erstdrucken der Strauss-Werke, die sie vom Tutzinger Antiquariat Hans Schneider erworben hatte. Leider entfaltete das Münchner Institut nicht die erwartete Außenwirkung, so dass der Stadtrat es wieder auflöste. Nach langem Ringen gründete schließlich die Marktgemeinde Garmisch-Partenkirchen 1999 ein neues Strauss-Institut. Damit war sowohl eine Anlaufstelle für Forscher wie auch ein Haus geschaffen, das Leben und Werk von Richard Strauss mit Konzerten und Ausstellungen einer breiten Öffentlichkeit nahebrachte.

Musikforschung in der Richard-Strauss-Arbeitsgruppe

Was hat diese lange Vorgeschichte mit der Richard-Strauss-Arbeitsgruppe zu tun? Die Richard-Strauss-Gesellschaft hatte satzungsgemäß einen Beirat zur Förderung der Strauss-Forschung, dem auch Reinhold Schlötterer angehörte, der langjährige Akademische Direktor am Institut für Musikwissenschaft der Universität München. Und ihm genügte die an sich verdienstvolle Veröffentlichung von biographischen

Dokumenten – Wolfgang Sawalisch wünschte sich vor allem „Lese-stoff“ – in den „Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft“ nicht. Reinhold Schlötterer ging es um mehr: um die Musik selbst.

Die Richard-Strauss-Arbeitsgruppe fing 1977 bescheiden an. Einige Neugierige trafen sich jeden Mittwochabend zu einem Privatissimo in der Institutsbibliothek, und niemand ahnte, was daraus werden würde. Auch am Münchner Institut, das noch der Geist von Thrasybulos Georgiades prägte, hatte Strauss bis dahin keine Rolle gespielt.

Warum Arbeitsgruppe? Reinhold Schlötterer wollte etwas anregen, das von den Ritualen üblicher Universitätsseminare in zwei wesentlichen Punkten abwich: Statt abgelesener Referate und pflichtmäßiger Diskussionen sollten die Teilnehmer zwanglos „von ihrer Arbeit berichten“. Und die gemeinsame Arbeit sollte semesterübergreifend und damit kontinuierlich fortschreiten. Es

war dies – im Nachhinein betrachtet – angesichts der desolaten Forschungssituation ein sinnvoller und wissenschaftlich fruchtbarer Ansatz.

Das erste Thema der Arbeitsgruppe war die Oper „Daphne“, die in München gerade neu inszeniert worden war. Niemand hatte dieses Alterswerk auf ein sprödes Textbuch von Joseph Gregor bisher studiert oder überhaupt nur für studierenwert gehalten. Doch schon bei den ersten Sitzungen begann das Staunen über den Komponisten: Die dem Gott Apollo zugeordneten Quartenakkorde oder die suggestive Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum – das waren Erkenntnisse, die schlagartig die ganze Kreativität von Strauss bewusst machten.

Anfangs standen Einzelwerke im Vordergrund, denn es galt, die Teilnehmer mit den Hauptwerken vertraut zu machen. Doch sobald ein Grundstock an Repertoirekenntnis gelegt war, folgten systematische Themen: Tonartencharaktere, Melodiebildung, Harmonik, Rhythmus, Sprachvertonung, Leitmotivik, Instrumentation usw. Reinhold Schlötterer vermied dabei jede Form von Hagiographie. Es ging immer um die Musik „von Richard Strauss und seinen Zeitgenossen“. Wenn

Die Strauss-Arbeitsgruppe im Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen, 2003.

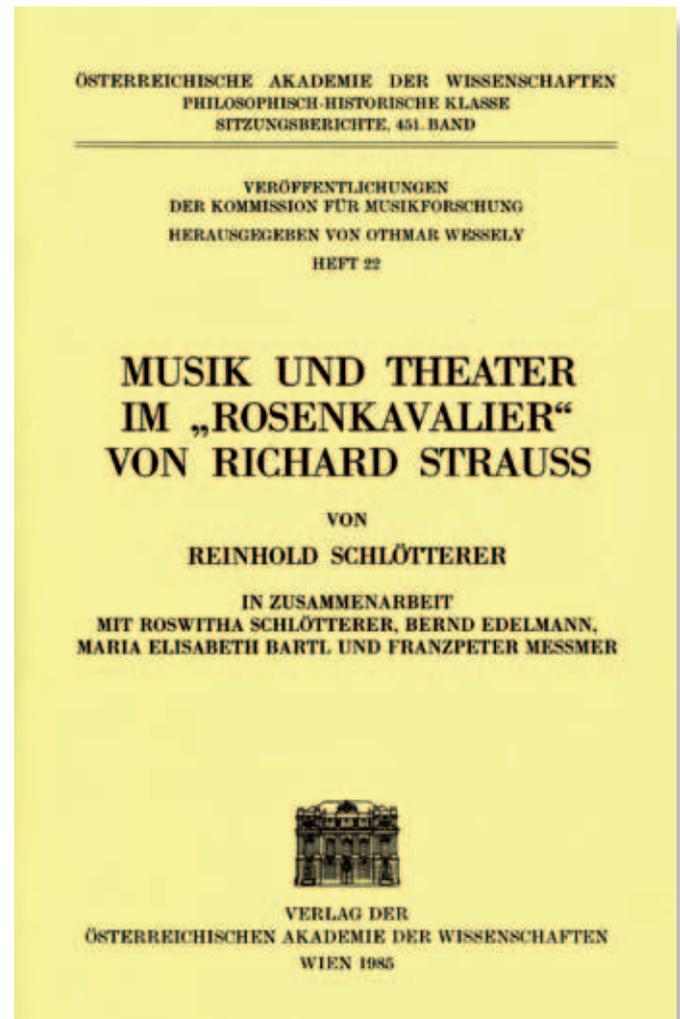
also Strauss-Lieder besprochen wurden, dann waren auch Lieder von Pfitzner oder Mahler im Blick.

Arbeitsmethode und Ergebnisse

Da es an Grundlagenforschung fehlte, war die Methode vorgegeben: Die großen, ideologisch belasteten Fragen – war Strauss nun progressiv oder reaktionär? – wurden nicht nur gemieden, sondern erübrigten sich, sobald bescheidene – und ehrlich beantwortbare – technische Fragen diskutiert wurden, etwa: Welche Funktion hat in diesem Takt der Quartsextakkord, ist er nur „Farbe“, oder ist er in der kompositorischen Struktur verankert? Wie behandelt Strauss die Solovioline? usw. Neugierde, Offenheit und vorurteilsfreie nüchterne Aufklärung konkreter Sachverhalte waren die Triebkräfte dieser Arbeitsgruppe. Und dazu gesellte sich rasch eine altmodische (und „unwissenschaftliche“) Demut. Das unfassliche kompositorische Können von Strauss entzieht sich Schulbegriffen, jede Partiturseite fordert den heraus, der ernsthaft verstehen will, was sich der Komponist gedacht hat und warum die Musik so wirkt, wie sie wirkt. Das wusste Strauss selbst sehr gut, wenn er sagte, nur ein Fachmann könne „meiner Architektonik, meiner Instrumentation, meiner Harmonik erschöpfend gerecht“ werden. Keinesfalls ist aber sein Kompositionsstil ein „planloses Herumharmonisieren und -modulieren“, wie Adorno ihm vorwarf, sondern vielmehr eine höchst eigenwillige Fortführung dessen, was Strauss an Mozart, Beethoven und Wagner bewunderte. Doch bedarf es großer Geduld, die kompositorische Struktur zu entschlüsseln. Denn Strauss – wie jedes Genie – befolgte nicht alte Regeln, sondern setzte (jedenfalls für sich) neue.

Mit fortschreitender Arbeit bildete sich eine Art verschworener Gemeinschaft mit „Insiderwissen“, und ein größeres Projekt wurde in Angriff genommen. Über mehrere Semester entstand das Buch „Musik und Theater im ‚Rosenkavalier‘ von Richard Strauss“. Die Kernfrage dabei war, wie die „schwere“, orchestrale Tonsprache Wagners, die Strauss weiter verdichtet hat, sich mit einer Komödie vertrüge, die gerade „leichtfüßig“ (wie Nietzsche fand) daherkommen müsste. Die Titel der Beiträge mögen beispielhaft zeigen, in welchem Horizont man sich mit Strauss beschäftigte: „Komödie als

Wie verträgt sich die verdichtete, orchestrale Tonsprache von Strauss im „Rosenkavalier“ mit der „leichtfüßigen“ Komödie Hugo von Hofmannsthals? Ein Sammelband der Strauss-Arbeitsgruppe ging dieser Frage nach.



musikalische Struktur“ (Reinhold Schlötterer), „Tonart als Impuls Strauss’schen Komponierens“ (Bernd Edelmann), „Zum Verhältnis von Sprachbau und Singstimme“ (Maria Elisabeth Bartl), „Die musikalische und szenische Bedeutung der Rosenkavalier-Walzer“ (Roswitha Schlötterer), „Der ‚Rosenkavalier‘ und die Tradition der musikalischen Komödie um 1911“ (Franzpete Messmer) und „Der ‚Rosenkavalier‘ in der zeitgenössischen Kritik“ (Roswitha Schlötterer). Das war über die Einzelbeiträge hinaus in der Tat ein Gruppenprojekt, wie es im Vorwort heißt: „Die verschiedenen Beiträge tragen den Namen dessen, der das Thema ausarbeitete, doch ist gewiß überall auch etwas von der gemeinsamen Arbeit der Gruppe zu spüren, von unseren Fragen und Gesprächen, vor allem aber von unserer gemeinsamen Bemühung um das Werk.“

Dass das Buch von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gedruckt wurde, war ein glücklicher Zufall: Bei einem Besuch in Garmisch wurde Alice Strauss ein fotokopierter, broschierter „Arbeitsbericht“ überreicht. Am nächsten

Tag (!) kam zufällig der damalige Obmann der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie, Franz Grasberger, nach Garmisch, weil er etwas über Strauss zu veröffentlichen wünschte, und sagte spontan zu, den Arbeitsbericht zu drucken.

Das nächste Projekt der Arbeitsgruppe war den Tondichtungen von Richard Strauss gewidmet. Dazu suchte sich jeder Teilnehmer ein Werk aus, für das er gewissermaßen zuständig war. Doch der anfängliche Elan wurde sehr gedämpft, als kein Verlag zu finden war. Statt eines Sammelbandes erschienen dann einzelne Aufsätze zu „Macbeth“, „Heldenleben“ und „Also sprach Zarathustra“. Trotzdem: das Prinzip der freiwilligen Teilnahme, der offenen Fragestellung und ungezwungenen Diskussion hatte allen Mitgliedern der Richard-Strauss-Arbeitsgruppe ein Ideal wissenschaftlichen Arbeitens eingepflegt, das sich im gegenwärtigen Universitäts- wie Wissenschaftsbetrieb kaum mehr verwirklichen lässt.

Reinhold Schlötterer führte die Arbeitsgruppe auch nach seiner Pensionierung weiter. Insbesondere wurden Programm und Organisation des Münchner Symposiums zu Strauss' 50. Todesjahr 1999 unter dem Titel „Richard Strauss und die Moderne“ gemeinsam vorbereitet. Damit trat die Arbeitsgruppe ins internationale Rampenlicht. Der Kongressbericht erschien als Band 17 der „Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft“.

Ausblick

Seit über 30 Jahren, das entspricht etwa sechs Generationen von Studenten, besteht die Arbeitsgruppe (fast) ununterbrochen. Die Zahl der Teilnehmer ist nicht mehr überschaubar, doch viele haben sich in der einen oder anderen Weise für Richard Strauss und sein Werk engagiert. An erster Stelle ist – neben Reinhold Schlötterer selbst – Roswitha Schlötterer zu nennen, dann seien, stellvertretend für viele, (alphabetisch) genannt: Klaus Aringer, Ulrike Aringer-Grau, Fred Büttner, Bernd Edelmann, Adrian Kech, Christian Leitmeir, Julia Liebscher, Birgit Lodes, Franzpeter Messmer, Bernhold Schmid, Jens-Peter Schütte, Stefanie Strigl, Michael B. Weiss. Die Münchner Arbeitsgruppe sprach sich in Strauss-Kreisen herum und so war es stets eine besondere Freude, wenn Gäste aus dem Ausland – Bryan Gilliam, Timothy Jackson – oder etwa der Dirigent Friedrich Haider die Sitzungen besuchten. Anregend waren stets die Besuche bei Zeitzeugen, die Persönliches von Strauss zu erzählen wussten: bei Kurt Overhoff in Salzburg, bei Alice Strauss in Garmisch und bei Kammersängerin Viorica

Ursuleac, der „Arabella“ der Uraufführung, in Ehrwald. So hat die jahrelange gemeinsame Arbeit auch Freundschaften gestiftet.

Nach dem Kongress von 1999 fand die Arbeitsgruppe nicht mehr semesterweise statt, sondern als Blockseminar im Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen. Die Atmosphäre des Instituts und Besuche in der Strauss-Villa mit ihrem freien Blick auf die Zugspitze beflügelten auch die Arbeit der jüngsten Studentengeneration. Und es steht zu hoffen, dass etwas von dem alten Gruppengeist in der philologischen Arbeit der neuen Forschungsstelle für die „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ weiterleben wird. Dass aus dem Privatissimum von 1977 dereinst ein langjähriges Projekt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften entstehen könnte, das konnte damals niemand ahnen.

In Zeiten des Bologna-Prozesses, der modularisierten Lehrpläne, der Ausrichtung auf wirtschaftliche Nutzenanwendung und der Entmündigung der Universität zu einer höheren Berufsfachschule lohnt es, in Wilhelm von Humboldts Schrift „Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin“ (1809/10) nachzulesen. Was heute unter dem Schlagwort „Einheit von Forschung und Lehre“ firmiert, entfaltet Humboldt aus einem Menschenbild, in dem das Heranführen der Jugend an die „reine Idee der Wissenschaft“ die vornehmste Bildungsaufgabe ist. Die „vorwaltenden Principien“ in den Universitäten seien „Einsamkeit und Freiheit“. „Da aber auch das geistige Wirken in der Menschheit nur als Zusammenwirken gedeiht, und zwar nicht bloss, damit einer ersetze, was dem Anderen mangelt, sondern damit die gelingende Tätigkeit des Einen den Anderen begeistere und Allen die allgemeine, ursprüngliche, in den Einzelnen nur einzeln oder abgeleitet hervorstrahlende Kraft sichtbar werde, so muss die innere Organisation dieser Anstalten ein ununterbrochenes, sich immer wieder belebendes, aber ungezwungenes und absichtsloses Zusammenwirken hervorbringen und unterhalten.“ Diesem hohen Ideal einer von Begeisterung für die Sache getragenen Freiheit der Wissenschaft kam die Richard-Strauss-Arbeitsgruppe sehr nahe.

POSTSCRIPTUM: Über die Bürokratie und Verschulung des Universitätsstudiums zu jammern hilft nichts, es gilt vielmehr, von der Humboldtischen Bildungsidee soviel wie irgend möglich in das rigide Bachelor- und Mastersystem hinüberzuretten.

DER AUTOR

Dr. Bernd Edelmann ist seit 1982 Dozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine bevorzugten Forschungsgebiete sind die Wiener Klassik und die Musikgeschichte München, insbesondere Richard Strauss. Er ist Schriftführer der Richard-Strauss-Gesellschaft München.

Nachwuchsförderung

Verteilungsgerechtigkeit im Vertragsrecht – Übergangsjustiz nach dem Tode Mao Zedongs

Anfang März 2011 traten sieben neue Mitglieder in das Förderkolleg der Akademie für den wissenschaftlichen Nachwuchs in Bayern ein. „Akademie Aktuell“ stellt sie in dieser und in den kommenden Ausgaben vor.



DR. STEFAN ARNOLD, LL.M. (Jg. 1976) studierte Rechtswissenschaften in Erlangen und Cambridge. 2007 wurde er in Erlangen promoviert. Er ist als Akademischer Rat a. Z. am Institut für Internationales Recht der LMU München tätig. Im Förderkolleg ist er mit dem Forschungsvorhaben „Vertrag und Verteilung – Die Bedeutung der iustitia distributiva im Vertragsrecht“ vertreten.

Worum geht es in Ihrem Forschungsvorhaben allgemein?

Mein Vorhaben im Förderkolleg behandelt das Verhältnis von Vertragsrecht und Verteilungsgerechtigkeit. Die Thematik ist bislang erstaunlich wenig untersucht. Im deutschen Rechtskreis hat sich allein Claus-Wilhelm Canaris explizit mit dieser Fragestellung auseinandergesetzt – übrigens in einer Schrift, die auf einem Vortrag im Jahre 1993 vor der Bayerischen Akademie der Wissenschaften beruht. Für Verteilungsgerechtigkeit scheint im Vertragsrecht kein Platz zu sein. Das Vertragsrecht wird herkömmlich als Reich der Freiheit verstanden: Freie Bürger schließen freiwillig Verträge und setzen „in freier Selbstherrlichkeit“ ihr eigenes Recht. Die Gerechtigkeitsform des Vertragsrechts ist die Austauschgerechtigkeit. Ob die Verteilungseffekte der Verträge vernünftig oder gerecht sind, blendet das Vertragsrecht aus. Die Verteilungsgerechtig-

keit verteilt dagegen etwas unter vielen nach einem Maßstab. Solche Verteilung scheint dem Primat der Vertragsfreiheit zu widersprechen. Ich untersuche, ob sich dieser Widerspruch auflösen lässt. Prägt die Verteilungsgerechtigkeit das Vertragsrecht nicht doch stärker als herkömmlich vermutet? Welche Rolle kann und soll die Verteilungsgerechtigkeit im Vertragsrecht spielen?

Woran arbeiten Sie aktuell?

Derzeit schließe ich eine Arbeit zum europäischen Zivilprozessrecht ab. Unser Recht wird mehr und mehr vom Europarecht geprägt. Das gilt auch für das Prozessrecht. Meine Arbeit betrifft die europaweite Anerkennung und Vollstreckung von Urteilen. Der europäische Gesetzgeber hat zu großen Teilen ein lange gehegtes politisches Ziel realisiert, nämlich die Freizügigkeit von Voll-

streckungstiteln in Europa. Die Idee ist: Wenn ein Gläubiger in Frankreich oder Rumänien ein Urteil erstritten hat, soll er damit auch in Deutschland unmittelbar vollstrecken können, ohne dass das Urteil von deutschen Gerichten noch anerkannt werden muss. Dahinter steht der Topos vom „gegenseitigen Vertrauen“ in die ordnungsgemäße Rechtspflege aller Mitgliedstaaten der Europäischen Union: Ein Urteil aus Rumänien oder Frankreich soll in Deutschland das gleiche Vertrauen genießen wie ein deutsches Urteil. Der europäische Gesetzgeber hat dieses Vertrauen allerdings auf einem eher schwachen Fundament gebaut. Im europäischen Rechtsvergleich zeigen sich doch etliche Unterschiede, was Verfahrensfairness angeht.

Was erwarten Sie von der Mitgliedschaft im Förderkolleg der Bayerischen Akademie der Wissenschaften?

Ich freue mich darauf, die Kollegiaten kennen zu lernen, und erhoffe einen fruchtbaren Austausch mit ihnen. Das Förderkolleg erfasst mit seinen jetzt 13 Mitgliedern viele ganz unterschiedliche Fachrichtungen – das ist eine große Chance. Ich bin neugierig zu lernen, wie in anderen Disziplinen gearbeitet wird, mit welchen Methoden Fragestellungen gefunden und angegangen werden. Bald sind die ersten Kolloquien des Kollegs, bei denen wir unsere Vorhaben präsentieren und zur Diskussion stellen. Das dürften anregende Abende werden, schon die Kurzbeschreibungen der Projekte auf der Homepage klingen sehr

spannend. Ich freue mich auf die Herausforderung, mein Thema auch für Wissenschaftler anderer Disziplinen anschaulich darzustellen und fachübergreifende Aspekte herauszuarbeiten. Vielleicht kann ich bei dieser Gelegenheit auch Kritik und Anstöße für mein Projekt erhalten.

Wie kamen Sie zu Ihrem Forschungsfeld?

Zur Juristerei kam ich aus Neugier, sie ward mir nicht in die Wiege gelegt: In meiner Familie findet sich weit und breit kein Jurist. Sprache und Argumentationskunst, Logik und Ethik haben mich aber schon in meiner Schulzeit begeistert. Ich glaubte, in den Rechtswissenschaften all dies finden und vertiefen zu können. Das hat sich im Großen und Ganzen auch bewahrheitet. Zu meinem Forschungsfeld brachte mich mein Interesse an den grundlegenden Fragen des Rechts. Bereits während der Studienzeit faszinierte mich bei der Lektüre Radbruchs, wie apodiktisch er in seiner Rechtsphilosophie die bei Aristoteles ausdifferenzierten Gerechtigkeitsformen verortet: Verteilungsgerechtigkeit sei die Gerechtigkeitsform des öffentlichen Rechts, Austauschgerechtigkeit die des privaten. In Cambridge stieß ich auf Arbeiten, die diese Trennung für Teile des Privatrechts – vor allem das Deliktsrecht – in Frage stellen. So reifte die Idee zu untersuchen, ob die Verteilungsgerechtigkeit nicht auch das Vertragsrecht stärker prägt, als bislang angenommen wird.

Welche Stationen Ihrer bisherigen wissenschaftlichen Laufbahn waren rückblickend für Sie prägend?

Meine Liebe zu den grundlegenden Fragen des Rechts wurde ganz maßgeblich im rechtsphilosophischen Seminar Professor Hruschkas in Erlangen gefördert. Schon im zweiten Semester habe ich bei ihm mit größter Begeisterung eine Arbeit zu einem moralphilosophischen Thema verfasst. Professor Hruschka ist in dieser Zeit und darüber hinaus zu einem wichtigen Mentor geworden. Erste Einblicke in die Forschungsarbeit eines Juristen erhielt ich als wissenschaftlicher Mitarbeiter von Professor Vieweg. Die Zeit in Cambridge führte mir vor allem vor Augen, welche Chancen rechtsvergleichende Wissenschaft bietet. Das Promotionsstudium bei Professor Rohe hat mich dann erkennen lassen, dass mein Forschungsinteresse nicht flüchtig ist, sondern lebensbestimmend. Während des Referendariats durfte ich als Drittassistent oft stundenlange Fachgespräche

mit Professor Rimmelspacher führen. Heute prägt mich natürlich vor allem mein „Habilitationvater“ Professor Lorenz; nahezu täglich fördert und fordert er mich im Gespräch.

Welches Berufsfeld hätte Sie – außer der Wissenschaft – gereizt?

Ich habe lange mit dem Gedanken gespielt, Musik zu studieren. Dirigent zu werden hätte mich sehr gereizt, vielleicht auch Pianist oder Cellist. In früheren Jahren habe ich auch Jazz, Funk und Soul gespielt. Letztlich habe ich mich dafür entschieden, die Musik nicht zu meinem Beruf zu machen: Ich wollte sie nicht als Hobby verlieren.

Haben Sie ein wissenschaftliches Vorbild?

Ich nehme die Wissenschaftler zum Vorbild, die mich auf meinem Werdegang begleitet haben und jetzt begleiten. Natürlich bewundere ich auch die Leistungen großer Rechtswissenschaftler wie Savigny, Pothier oder Maitland.

Welche persönlichen Eigenschaften sind bei Ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit besonders wichtig? Was schätzen Sie an Ihrer Tätigkeit?

Ich denke, dass Neugier und Ausdauer besonders wichtig sind. Ohne Neugier würde mir der Antrieb fehlen, Neues zu ergründen und ungewöhnlichen Fragestellungen nachzugehen. Ausdauer ist nötig, weil wissenschaftliche Arbeit Geduld verlangt.

Was ich besonders an meiner Tätigkeit schätze, ist die Freiheit. Als Wissenschaftler kann ich weitgehend selbst bestimmen, mit welchen Fragestellungen ich mich beschäftigen möchte. Mir gefällt, am Rande bemerkt, auch die Lehrtätigkeit sehr. Unterrichten macht Spaß. Und nicht selten gewinne ich aus Fragen oder Anmerkungen der Studenten auch Anreize für Forschungsideen.

Was wünschen Sie sich für Ihre berufliche Zukunft?

Das ist eine einfache Frage: Ich wünsche mir, nach der Habilitation bald einen Ruf zu erhalten. Wenn ich etwas weiter blicke: Ich möchte gut im Wissenschaftsbetrieb vernetzt sein; dazu gehören auch Kontakte zu Kollegen anderer Disziplinen. Auch wünsche ich mir Rahmenbedingungen, die mich meine wissenschaftliche Tätigkeit frei entfalten lassen.

Wie beurteilen Sie die aktuellen Veränderungen in der deutschen Wissenschaftslandschaft?

Die Exzellenzinitiative befürworte ich; sie fördert Wettbewerb und Innovation in der Forschungslandschaft. Auch verbessert sie das Ansehen der

Wissenschaft in Politik und Gesellschaft. Mit einer gewissen Sorge sehe ich eine gesellschaftlich-politische Entwicklung: Wissenschaft und Forschung werden zunehmend nicht mehr als Selbstzweck betrachtet, sondern einem Kosten-Nutzen-Kalkül unterzogen. Gerade die Grundlagenforschung kann diesem Kalkül vielleicht nicht standhalten.

Was machen Sie gerne, wenn Sie nicht forschen?

Wenn ich nicht forsche, bin ich die meiste Zeit bei meiner Familie, spiele Klavier, Gitarre oder Cello. Ich lese gern, gehe in Konzerte, in die Oper oder ins Kino. Wichtig ist mir sportlicher Ausgleich, ich betreibe die Kampfkünste Karate und brasilianisches Jiu-Jitsu.



DR. DANIEL LEESE (Jg. 1977) studierte Geschichte, Sinologie und VWL in Marburg, Peking und München. Er wurde 2006 an der International University Bremen im Fach „International History“ promoviert. Seit 2006 ist er wissenschaftlicher Assistent am Institut für Sinologie der LMU München. Sein Forschungsvorhaben trägt den Titel „Zwischen Revolution und Reform: Übergangsgerechtigkeit und Herrschaftslegitimation in der VR China“.

Worum geht es in Ihrem Forschungsvorhaben allgemein?

Ich beschäftige mich im Rahmen des Akademie-Forschungsprojekts mit der Legitimation kommunistischer Parteiherrschaft in China im unmittelbaren Zeitraum nach dem Tod Mao Zedongs. Dabei interessiert mich insbesondere die juristische und organisatorische Dimension des Umgangs mit den fatalen Auswirkungen der maoistischen Gesellschaftsexperimente. Auf welche Weise wurden Täter zur Verantwortung gezogen und Opfer entschädigt? Welche Rolle spielte Klassenjustiz? Welche Verfahren und Maßnahmen wurden hierbei zur Anwendung gebracht, und lässt sich dies mit dem theoretischen Instrumentarium der „Übergangsgerechtigkeit“ (transitional justice) beschreiben? Dies sind einige der Fragen, die ich anhand von häufig noch immer unter Verschluss gehaltenen zeitgenössischen Dokumenten, Gerichtsakten und Zeitzeugeninterviews zu analysieren versuche.

Woran arbeiten Sie aktuell?

Momentan rekonstruiere ich primär die Grundlinien der zentralen Parteipolitik zu diesen Themenkomplexen anhand von parteiinternen

Erlassen und Verordnungen. Auf dieser Basis erstelle ich eine Ereignischronologie, welche erste Anhaltspunkte für die zeitliche und regionale Staffelung der Maßnahmen erlauben soll. Vor diesem Hintergrund lassen sich dann Bedeutung und Aussagekraft lokaler Fallstudien konkreter definieren.

Was erwarten Sie von der Mitgliedschaft im Förderkolleg der Bayerischen Akademie der Wissenschaften?

In erster Linie erhoffe ich mir eine Gelegenheit, interessante Themen mit klugen Köpfen zu diskutieren. Das Förderkolleg ist durch seine interdisziplinäre Zusammensetzung ein ungewöhnliches Forum und ermöglicht es hoffentlich, Perspektiven auf eigene oder andere Forschungsthemen zu bekommen, die im engeren Fachverbund möglicherweise nicht gestellt würden.

Wie kamen Sie zu Ihrem Fachgebiet?

Die Aura historischer Relikte, insbesondere alter Bücher, hat mich schon sehr früh fasziniert. In Verbindung mit dem Interesse an wissenschaftlichen Kontroversen um historische Ereignisse hat dies meinen Entschluss gefestigt, Geschichte zu studieren. Zu Beginn standen jedoch eher Friedrich der Große und Preußen im Fokus meines Interesses. Dass es nun Mao geworden ist, liegt eher an biographischen Zufällen. Aus Spaß habe ich in der Oberstufe einen Chinesisch-Kurs besucht und war unmittelbar gefangen von der Ästhetik der chinesischen Schrift. Der Wunsch, die Zeichen dereinst ebenso als Quellengrundlage verwenden zu können wie europäische Sprachen, stand Pate bei der Wahl meines Nebenfachs Sinologie.

Welche Stationen Ihrer bisherigen wissenschaftlichen Laufbahn waren Ihnen rückblickend besonders wichtig?

Ich hatte das Glück, auf allen bisherigen Stationen wichtige Erfahrungen machen zu dürfen. Das Grundstudium in Marburg hatte den Vorteil, dass man in einer sehr kleinen Gruppe von nur rund fünf Teilnehmern Chinesisch lernte. Das Geschichtsstudium an der Peking Universität hat mir erstmals die Diskrepanz zwischen den offiziellen Lehrbuchtexten und dem weitaus kritischeren Unterrichtsstoff der Seminare und Vorlesungen aufgezeigt und überdies meine Begeisterung für die neuere chinesische Geschichte geweckt. Zurück in Deutschland hat das Hauptstudium an der LMU München mich erst-

mals mit den Einschränkungen bürokratischer Studiengänge vertraut gemacht, als zunächst weder meine Studienfachkombination noch viele Inhalte anerkannt wurden. Dies hat zweifellos einem gewissen kulturevolutionären Impuls Vorschub geleistet und dazu geführt, dass ich mich später stark in der Studiengangplanung eingesetzt habe. Während der Promotion an der International University Bremen (heute Jacobs University) genoss ich große Freiheit in der Forschung und profitierte von sehr guten Kollegen und Mentoren. Zurück an der LMU, diesmal als Assistent in der Sinologie, habe ich als einziger Vertreter moderner Themen sehr früh sehr viel Verantwortung übertragen bekommen und profitiere bis heute von einem exzellenten Arbeitsklima.

Welches Berufsfeld hätte Sie – außer der Wissenschaft – gereizt?

Die Wissenschaft ist zweifellos mein Wunschberuf. Ich hätte mir aber durchaus auch eine andere Schwerpunktsetzung vorstellen können, etwa ein Studium der Biologie. Außerhalb der Wissenschaft wäre wohl am ehesten eine Tätigkeit als Cellist denkbar gewesen.

Haben Sie ein wissenschaftliches Vorbild?

Mich faszinieren Forscherpersönlichkeiten, die fachübergreifende Kompetenzen und umfassende Sprachkenntnisse mit persönlicher Bescheidenheit und Integrität verbinden.

Welche persönlichen Eigenschaften sind bei Ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit besonders wichtig? Was schätzen Sie an Ihrer Arbeit?

Die Forschung im Bereich der chinesischen Zeitgeschichte verlangt in erster Linie viel Ausdauer, Erfahrung und Interpretationsgabe. Die Suche nach und die Erschließung von Quellen zu Themenbereichen, welche die Kommunistische Partei am liebsten unter den Teppich kehren würde, bedingt die Fähigkeit, kreative Lösungsansätze zur Umgehung staatlicher Repressionsmaßnahmen aufzufinden. Gleichzeitig darf dies nicht zur Entwicklung eines eigenen Dissidentenhabitus führen, da sonst das Streben nach Objektivität nur allzu leicht in den Dienst der vermeintlich „richtigen“ Sache gestellt wird. Dennoch schätze ich die Aktualität und politische Relevanz meines Forschungsbereichs sehr.

Was wünschen Sie sich für Ihre berufliche Zukunft?

Zunächst einmal wünsche ich mir längerfristige Sicherheit und Planbarkeit der Karriere in Form einer Tenure-Track-Stelle. Darüber hinaus wäre es mein Ziel, in Deutschland ein Institut mit Schwerpunkt auf der neueren chinesischen Ge-

schichte und Politik mit aufzubauen. Dies könnte sowohl im Bereich der Geschichtswissenschaften als auch in der Sinologie sein. Das Problem hieran ist allerdings, dass außereuropäische Geschichte an den meisten historischen Instituten in Deutschland keine Rolle spielt. Die Sinologie auf der anderen Seite hat zumeist den Anspruch, von den mythischen Kaisern bis zur aktuellen Wirtschaftspolitik alles abdecken zu können, inklusive Literatur, Philosophie, Geschichte und diversen Quellensprachen. Dies ist ein hehres Ziel und es gibt Forscherpersönlichkeiten, die dem nahekommen. Die Gefahr liegt jedoch in dem, was Otto Franke einmal als die Ausbildung von „Universaldilettanten“ bezeichnet hat. Hier wird in Zukunft eine klarere Profilbildung notwendig sein, ohne den eigentlichen Kern der Sinologie, den philologischen Zugang, aus den Augen zu verlieren.

Wie beurteilen Sie die aktuellen Veränderungen in der deutschen Wissenschaftslandschaft?

Ich begrüße die Definition klarer Studienziele und -inhalte im neuen Bachelorsystem, da man früher als Student zu stark von den jeweiligen persönlichen Steckenpferden der Lehrenden abhängig war. Gleichzeitig sind die Chancen der Reform, insbesondere an der LMU, in ein viel zu rigides System von Sachzwängen gepresst worden. Viele sinnvolle Studienkombinationen, etwa Sinologie und Politikwissenschaften, sind nunmehr aufgrund der starren administrativen Vorgaben und der Abschottung der einzelnen Fächer nicht mehr möglich. Positiv bewerte ich hingegen die zunehmend proaktive Rolle der Universitäten bei der Bindung von Nachwuchsforschern. Aber auch hier lässt sich noch deutlich mehr voranbringen.

Was machen Sie gerne, wenn Sie nicht forschen?

Die meiste Zeit neben der Forschung verbringe ich mit meinen drei Kindern, mit Freunden und in der Natur. ■

INTERVIEWS

Die Fragen stellte Dr. Ellen Latzin. Sie leitet die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Hinweis

Das Bewerbungsverfahren für das Kollegjahr 2012 endet am 15. September 2011 (s. a. Umschlagrückseite).

Alle Informationen zur Ausschreibung sowie über die 13 derzeitigen Mitglieder des Förderkollegs und ihre Forschungsprojekte finden Sie unter www.badw.de/foerderkolleg/

Friedrich Heinrich Jacobi im Medaillenbild

Die 250-Jahrfeier 2009 hat den Blick geschärft für die materiellen Hinterlassenschaften unserer Akademie.

Zu den Gegenständen, die nach Kriegsverlust und Abtrennung der Sammlungen aus Anlass des

Jubiläums wiederbeschafft wurden,

gehören auch Medaillen zur Erinnerung an

herausragende Mitglieder und Prämienmedaillen

der von der Akademie verliehenen Preise.

Jüngst wurde eine Medaille auf Akademiepräsident Friedrich Heinrich Jacobi (1807–1812)

aus dem Münzhandel erworben.



VON MARKUS WESCHE

Abb. 1: Die Medaille des Hauptmedailleurs Joseph Losch (1770–1826) im Hauptmünzamt folgt mit dem hohen Portraitrelief der Ästhetik des Empire, bestimmt durch die offiziellen Napoleon-Medaillen und die Zeitmode der Gemmenportraits. Der Preis von 5 1/2 fl (Gulden) war doppelt so hoch wie der Monatssold eines gemeinen Soldaten, ein kommandierender General bekam monatlich 666 fl, so viel wie ein Bischof. Letztere waren wohl eher die Adressaten der Subskription. Das Gros der Lehrer (jährlich unter 200 fl) und die Professoren (500–1.200 fl) waren viel geringer besoldet.

DIE SILBERMEDAILLE von 41 mm Durchmesser und 29,06 g Gewicht zeigt auf der Vorderseite das Profilbild Jacobis nach links, auf der Rückseite die Lebensdaten 25. Jan. 1744 (fälschlich für 1743) – 10. März 1819 und nach dem Namen die Amtsbezeichnung: Präsident der königlichen Akademie der Wissenschaften zu München (Abb. 1). Als Präsident der Akademie amtierte Jacobi jedoch schon seit 1812 nicht mehr, nach seinem Ausscheiden im 70. Lebensjahr (bei vollen Bezügen) war das Amt nicht wieder besetzt worden. Ein kurioser Fall – was hat es mit dieser Medaille auf sich?

Aufschluss geben zunächst Akten aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München (Hauptmünzamt 940). Die Gedenkmedaille war auf dem Wege der Subskription durch den Generalsekretär der Akademie Friedrich von Schlichtegroll (1765–1822), selbst auch Numismatiker, durch das Akademiemitglied Franz Ignaz von Streber (1758–1841), Konservator des Münzkabinetts, und durch den Direktor des Bayerischen Hauptmünzamttes Heinrich von Leprieur (1766–1837) initiiert worden, und sie hatte einen Vorläufer in einer Medaille auf das Ehrenmitglied Cölestin Steiglehner (1738–1819), ehemals Fürstabt von St. Emmeram in Regensburg, verstorben im Februar 1819. Er hatte 1812 dem Münzkabinett seine substantielle Sammlung von 14.000 Münzen überlassen, sein Gedenken war Dankespflicht der Numismatiker.

Der Text der Subskription für Jacobi vom 8. Dezember 1819 lautet: „Der Erfolg, welchen so eben die ... Denkmünze auf den seel. Fürstabt Cölestin zu St. Emmeram gehabt hat, führt auf den Wunsch, auch den vielen Freunden und Verehrern Jacobi's den Besitz eines solchen numismatischen Denkmals auf denselben ... möglich zu machen. Diese Denkmünze soll, wie jene, die Größe eines Thalers, von 2 Loth Silber erhalten, und das wohlgetroffene Bildniß Jacobi's nach einer durch den berühmten Bildhauer Tiek meisterhaft gearbeiteten Büste tragen. Neben den silbernen sollen auch Exemplare in Bronze ausgeprägt werden. Der Preis in Silber ist ein Dukats [= 5 Gulden 30 Kreuzer]; in Bronze ein Kronenthaler [= 2 Gulden 42 Kreuzer].“ Die Abwicklung lag beim Kassenwart der Akademie Progel. Die Prägezahl war nicht gering: 100 Exemplare in Silber und 50 in Bronze. Die Herstellung der Medaille allerdings zögerte sich beträchtlich hinaus, denn erst am 16. März 1821, also mehr als zwei Jahre nach Jacobis Hinscheiden, wurden die 150 Stücke vom Münzamt abgegeben, für 460 Gulden.

Die Subskription wäre, wenn gut verlaufen, durchaus ein Geschäft geworden, denn der Erlös war auf 685 Gulden angelegt. Der Absatz verlief



jedoch sehr schleppend – was Wunder angesichts der Zeitspanne seit Jacobis Tod. Die Münzamtsschleife mahnte am 15. Mai, sie mahnte erneut am 7. Juni den Kassenswart Progel und drohte, „den Rechtsweg zu ergreifen, und auf Abzug von dessen Gehalt zu dringen, da dito Progel die schon einmal an ihn ergangene schriftliche Aufforderung unbeantwortet ... ließ, so sieht man sich gezwungen, die Mitwirkung der k. Akademie der Wissenschaften dießfalls anzusprechen.“ Der arme Progel hatte gerade eben 200 Gulden eingenommen, war nicht einmal 40 Silberstücke losgeworden. Die Akademie sah Ungemach auf sich zukommen, und Schlichtegroll, der Drahtzieher der Unternehmung, zog am 5. Juni die Notbremse: „die Denkmünzen auf Steiglechner und Jacobi [können] nicht als eine Unternehmung der k. Akademie der Wiss. betrachtet werden, ... so ist das Ganze nur eine Privat-Unternehmung und kommt mit der Akad. der Wiss. in keinen anderen Bezug, als daß die beyden gefeyerten Männer ... auch Mitglieder der Akademie waren.“ Die Subskription war gescheitert; Progel stand vor dem Ruin und bat am 19. Juni um Stundung.



Die Medaille stand jedoch durch das Portrait in engerer Beziehung zur Akademie. Zwischen 1809 und 1812 hielt sich nämlich der Berliner Bildhauer Christian Tieck (1776–1851), Bruder des Dichters Ludwig Tieck, in München auf. Er war von Kronprinz Ludwig für einen Großauftrag gewonnen worden: die Serie von Büsten bedeutender Deutscher in der Walhalla bei Regensburg. In München fand Tieck schnell Anschluss, und hier winkten ihm Portraitaufträge: Gräfin Montgelas, Schelling, Jacobi. Besonders geschätzt und häufig verkauft wurde die Gipsherme von Jacobi. Auch die Akademie erwarb damals ein Exemplar, jedoch überstand es offensichtlich den Zweiten Weltkrieg nicht, so dass sich in München nur eines in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung erhalten hat (Abb. 2). Die Gedenkmedaille war also auch ein Medium, die Bildnisherme der Akademie in weitere Kreise zu tragen.

Bleibt die Frage nach dem Status des Akademiepräsidenten. Schlichtegroll war von Jacobi nach München berufen worden und fühlte sich seinem Gönner verbunden, so dass er auch die akademische Gedenkfeier am 1. Mai 1819 gestaltete, deren Würdigungen eigens gedruckt wurden. Für Schlichtegroll, der die Geschäfte der Akademie führte, war Jacobi, wenn auch nicht mehr im Amt, immer noch der Präsident. ■

DER AUTOR

Dr. Markus Wesche ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kommission für das Repertorium „Geschichtsquellen des deutschen Mittelalters“ der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Er kuratierte 1997 die Ausstellung „Eine Akademie auf Medaillen“ in der Staatlichen Münzsammlung München und verfasste dazu den Katalog „Die Bayerische Akademie der Wissenschaften und ihre Mitglieder im Spiegel von Medaillen und Plaketten“ (1997).

Literatur

- B. Maaz, Christian Friedrich Tieck 1776–1851. Leben und Werk, Berlin 1995.
- M. Wesche, M. Kostial, Die Bayerische Akademie der Wissenschaften und ihre Mitglieder im Spiegel von Medaillen und Plaketten, München 1997.
- D. O. A. Klose, Fr. Jungmann-Stadler, Königlich Bayerisches Geld, München 2006.
- M. Stoermer, Adolf Heinrich Friedrich von Schlichtegroll (1765–1822), in: D. Willoweit (Hrsg.), Denker, Forscher und Entdecker. Eine Geschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in historischen Portraits, München 2009, 19–37.

Abb. 2: Die Bildnisherme Jacobis „gehört zu den überragenden Leistungen“ (Bernhard Maaz) des Bildhauers Christian Tieck, sie entstand zwischen Mai und Oktober 1809 auf eigenen Antrieb des Künstlers. Sie war in vielen Gipsrepliken verbreitet und kann noch heute von der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz bezogen werden.

Detektivisches Gespür, Erfahrung, Geländekenntnis: aus der Arbeit des Bryologen

Die Bayerische Akademie der Wissenschaften zeichnet mit dem Akademiepreis alljährlich Personen aus, die nicht hauptamtlich in der Forschung tätig sind. Im Dezember 2010 erhielten ihn Ludwig Meinunger und Wiebke Schröder für ihr dreibändiges Standardwerk „Verbreitungsatlas der Moose Deutschlands“. In „Akademie Aktuell“ werben sie für den Schutz der Natur.

VON LUDWIG MEINUNGER UND WIEBKE SCHRÖDER

Der Kleine Runzelbruder, *Rhytidiadelphus squarrosus*, gehört zu den häufigsten Moosen und wird von vielen Gartenbesitzern bekämpft.

WIR BETRACHTEN DEN Akademiepreis für den Moosatlas nicht nur als eine persönliche Ehre, sondern auch als Anerkennung der Arbeit der vielen freiwilligen Mitarbeiter, die ihr Wissen eingebracht haben und sich aktiv für den Schutz der Moose einsetzen.

Mensch und Moos

Moose sind unscheinbare Wesen, die den Menschen zwar fast überall umgeben, aber kaum von ihm wahrgenommen werden. Früher war Moos dem Menschen in die Wiege gelegt, darauf deutet heute noch der Name Schlafmoos für die häufige Art *Hypnum cupressiforme* hin. Seit Einstellung der Torfgewinnung infolge Erschöpfung der Ressourcen hat Moos keine wirtschaftliche Bedeutung mehr, es ist auch nicht geeignet, damit eine Karriereleiter zu erklimmen und spielt deshalb in Lehre und Forschung kaum eine Rolle. Wer sich in der Freizeit damit befasst, gilt beim Normalbürger als „weltfremder Spinner“, dem man seinen Überlegenheitsdünkel mit dem Satz „Ich hab auch Moos in meinem Geldbeutel“ zu erkennen gibt. Viele Gartenbesitzer empfinden Moos aus unerklärlichen Gründen als störend und haben besonders dem häufigen Kleinen Runzelbruder, *Rhytidiadelphus squarrosus*, den Kampf angesagt. Erst am Lebensende treten die Moose



wieder heran und überziehen die Symbole der Vergänglichkeit. Der Friedhof ist in unseren ausgeräumten Gebieten oft ein kleines Naturschutzgebiet und dem Moosforscher schon zu Lebzeiten eine wohlvertraute Stätte. Hier geht er still seiner Beschäftigung nach, denkt bisweilen auch an sein eigenes Ende, insgeheim hoffend, es möge ruhig und friedlich verlaufen. Eine solche Gnade ist dem großen Bryologen Leopold Loeske (1865–1935) gewährt worden. In einem Nachruf steht: „Unser guter Loeske war von Göttingen



aus zu einem Moosausflug in den Harz eingeladen worden und hatte sich darüber sehr gefreut. Im Walde bei Harzburg ist er aber plötzlich umgesunken und, umgeben von seinen geliebten Harzmoosen, verstorben.“

Die Arbeit des Bryologen, so die Dienstbezeichnung für den Moosforscher, ist der eines Detektivs, der einen schwierigen Kriminalfall zu lösen hat, völlig gleich. Aus zahllosen Einzelheiten muss er sich in geduldiger Kleinarbeit unter ständiger Selbstkontrolle ein Bild von den Arten in all ihren Erscheinungsformen und Verkleidungen machen und ihren feinsten ökologischen

Differenzierungen auf die Schliche kommen. Um schließlich ein Bryum oder eine Cephaloziella sicher bestimmen zu können, bedarf es jahrzehntelanger Erfahrung und umfassender Geländekenntnis.

Moose und Naturschutz

Durch die wirtschaftliche Entwicklung der letzten hundert Jahre ist in Deutschland der materielle Wohlstand auf ein in seiner Geschichte nie gekanntes Niveau gestiegen. Gegenläufig zu dieser Entwicklung ist die Artenvielfalt stetig gesunken und hat heute ein niedriges, tristes Einheitsniveau erreicht. Diese Erkenntnis hat sich inzwischen herumgesprochen und war 1992 für die Europäische Union Anlass, eine „Flora-Fauna-Habitat-Richtlinie zur Erhaltung der natürlichen Lebensräume sowie der wildlebenden Tiere und Pflanzen“ zu erlassen. In einer Anhangliste sind besonders zu schützende Arten genannt, darunter auch einige Moose. Seitdem sind Artenschützer nicht mehr lästige Bittsteller, die sich für ihr Tun entschuldigen müssen, sondern sie fordern die Einhaltung und Umsetzung eines demokratisch legitimierten Rechtes.

Es ist eine einfache Sache, auf internationalen Artenschutzkonferenzen oder Großveranstaltungen über die Erhaltung der Biodiversität oder die Bewahrung der Schöpfung zu sprechen und bei den Teilnehmern andächtige, aber folgenlose Gefühle zu erwecken. Aktiver Artenschutz an der Basis ist dagegen eine sehr undankbare Arbeit, die nur von wenigen Idealisten geleistet wird. Es sind Menschen, die inmitten einer an diesen Dingen oftmals völlig uninteressierten Gesellschaft nicht selten verspottet, gedemütigt und angefeindet werden und trotzdem in ihrer beinahe aussichtslosen Arbeit fortfahren.

DIE AUTOREN

Dr. Ludwig Meinunger war von 1960 bis 1991 als Astronom an der Sternwarte Sonneberg in Thüringen tätig. Gemeinsam mit seiner Frau Wiebke Schröder beschäftigt er sich seit vielen Jahrzehnten intensiv mit Moosen und Flechten. Zwölf Jahre lang waren sie im gesamten Bundesgebiet unterwegs, um die Moosflora zu kartieren. Ihr Standardwerk über die Moose Deutschlands erschien 2007.



Die wenigen großen Felsen in den Mittelgebirgen, hier die Bruchhauser Steine im Sauerland, sind letzte Zufluchtstätten für viele Arten, die aus der Kulturlandschaft verschwunden sind. Ihre außerordentlich wertvollen Moos- und Flechtenbestände werden neuerdings durch Kletterer stark geschädigt.

Moderner Artenschutz setzt ein hohes Maß an Fachkompetenz voraus, rein emotionaler Eifer ist oft schädlich. Mit dem Moosatlas liegt für diese Organismengruppe nun eine solche Grundlage vor, und man weiß genau, worauf sich Schutzbestrebungen vorrangig zu konzentrieren haben.

Basische Niedermoore gehören zu den am stärksten gefährdeten Pflanzengemeinschaften, hier ist die Zahl der vor dem Aussterben stehenden Moose am höchsten. Stellvertretend für sie steht die Art *Hamatocaulis vernicosus* auf der oben genannten FFH-Liste. Eine rein formale Ausweisung von Schutzgebieten genügt nicht, zu ihrer Erhaltung sind arbeits- und kostenaufwändige Pflegemaßnahmen erforderlich. Das letzte Vorkommen in Thüringen ist seit 40 Jahren Schutzgebiet, hat aber durch Nichtstun ständig an Wert verloren. Vor wenigen Jahren wurde mitten durch dieses Gebiet eine neue Autobahn gebaut. Es wurden beträchtliche Aus-

gleichgelder gezahlt, die unbedingt für eine nachhaltige Renaturierung und Pflege dieses Gebietes hätten eingesetzt werden müssen. Geschehen ist nichts.

Die wenigen großen Felsen in unseren Mittelgebirgen sind die einzigen Punkte in der Landschaft, wo sich Pflanzen unbeeinflusst vom Menschen über Jahrtausende erhalten konnten. Hier konzentrieren sich seltenste Moos- und Flechtengemeinschaften, die selbst in größten Notzeiten nie in ihrer Existenz bedroht waren und die mit der billigsten Form des Naturschutzes – nämlich sie

einfach in Ruhe zu lassen – auch weiter existieren könnten. Seit die Mittelgebirge jedoch von der Spaß- und Freizeitgesellschaft entdeckt wurden, ist es nun auch um sie getan. Sicher, es gibt Absprachen zwischen Naturschutzbehörden und Sportverbänden, gutgemeinte, etwas hilflos wirkende Versuche, dieses fröhliche Treiben in geregelte Bahnen zu lenken und wenigstens das Schlimmste abzuwenden.

Günstiger ist die Situation bei den Epiphyten, also Moosarten, die auf Baumrinde leben. Sie sind empfindliche Zeiger für Luftschadstoffe und waren Ende des vorigen Jahrhunderts, besonders in Ostdeutschland, fast ausgestorben. Viele von ihnen breiten sich vor allem an jungen Bäumen wieder aus, doch gibt es auch Arten, die sich erst an alten Bäumen ansiedeln. Daher bleibt der Schutz alter Bäume und Alleen weiter wichtig.

Vergegenwärtigen wir uns die wenigen ehrlichen Aktivitäten, die vielen erbaulichen Reden und das Meer von Gleichgültigkeit, dann stellt sich eine Erinnerung aus unserer aktiven Kartierungszeit wieder ein. Eine Gegend in Süddeutschland, wo niemand Urlaub macht, wo es kein Naturschutzgebiet gibt und jeder Fremde mit dem Auto durchfährt: Zwischen Rüben- und Maisfeldern, die sich bis zum Horizont ausdehnen, steht an einem Wegrand ein einsames altes Kreuzifix, der einzige Gegenstand, den die neue Zeit aus der jüngstvergangenen belassen hat, daneben eine wetterfeste Metallplatte mit folgenden Zeilen: „Gott segne unsere Fluren und schütz das Land vor Unverstand.“

Literatur

L. Meinunger, W. Schröder: Verbreitungsatlas der Moose Deutschlands. Hrsg. v. O. Dürhammer für die Regensburgische Botanische Gesellschaft von 1790 e. V., 3 Bde., Regensburg 2007, 2.044 S., 162 Abb., 1.158 Verbreitungskarten. Vergriffen. www.moose-deutschland.de

Gratulation

Vom (scheinbaren) Rand zum Kern juristischer Fragen



Am 20. Februar 2011 feierte der Jurist und Rechtshistoriker Dieter Nörr seinen 80. Geburtstag.

VON ALFONS BÜRGE

Mariano San Nicolò mit einer Arbeit zum Codex Hammurabi. Als Assistent beim Strafrechtler Karl Engisch habilitierte er sich bereits im Alter von 28 Jahren mit einer Arbeit zur Fahrlässigkeit im byzantinischen Vertragsrecht für Römisches und Bürgerliches Recht. Ein Jahr später war er Ordinarius in Münster, wo er trotz interessanter Rufe blieb, bis er 1970 nach München an das Leopold-Wenger-Institut für Rechtsgeschichte wechselte, von dem er sich auch durch einen Ruf als Direktor an das Max-Planck-Institut für Europäische Rechtsgeschichte in Frankfurt nicht mehr weglocken ließ. Tatsächlich hat er durch kluge Anschaffungspolitik mit der antirechtlichen Institutsbibliothek ein

Wissenschaftliche Neugierde und Schaffensfreude: Dieter Nörr ist seit 1972 Akademiemitglied.

ALS DIETER NÖRR 1949/50 in München sein Jurastudium aufnahm, ließ ihm die damalige Studienorganisation die Freiheit, sich in verschwenderischer Hingabe den alten Sprachen und Kulturen in ihrer ganzen Breite, eingeschlossen die Assyriologie und Byzantinistik, zu widmen. Jurisprudenz studierte er auch, durchaus effizient, unterstützt unter anderem durch das Studium von Akten, die ihm sein Vater, damals Richter am Bundesgerichtshof in Zivilsachen, zum Üben überließ. Dabei vernachlässigte er seine kammermusikalische Neigung nie; Geige und Bratsche begleiten ihn bis heute. Nach acht Semestern legte er das Erste Staatsexamen ab, um dann noch ein Semester in Heidelberg sowie ein inspirierendes Studienjahr in Rom anzuschließen. Da das Referendariat damals durchaus Gelegenheit zur Arbeit an einer Dissertation ließ, erfolgte in dieser Zeit (1955) die Promotion bei

Forschungsinstrument geschaffen, das weltweit einzigartig ist, wie nicht zuletzt die regen Arbeitsbesuche von ausländischen Wissenschaftlern beweisen. Zahlreiche Ehrungen, darunter drei gewichtige Ehrendoktorate (Amsterdam, Paris II – Panthéon-Assas, Kyushu Univ.), Mitgliedschaften in anderen Akademien (u. a. Wien, Heidelberg, Düsseldorf, Accademia Nazionale dei Lincei in Rom) und wissenschaftlichen Vereinigungen unterstreichen den Ruf, den er sich mit seinem wissenschaftlichen Wirken erworben hat.

Vom Rand zum Kern

Seine wissenschaftlichen Arbeiten setzen oft an scheinbar am Rande liegenden Texten und Problemen an, zielen jedoch regelmäßig auf zentrale juristische Fragen: handle es sich hier nun um Kernbegriffe des Zivilrechts – so in einem frühen Aufsatz zu Fragen des Ersatzes immateriellen Schadens, mit dem Dieter Nörr die lange Liste der Literatur zur Ersatzfähigkeit von entgangenen Nutzungsvorteilen anführt und dem sich der

Bundesgerichtshof in wichtigen Aspekten abgeschlossen hat, so zum Haftpflichtrecht, wo er im Blick auf Kausalitätsfragen im römischen Recht neue Gesichtspunkte entdeckt hat, die auch für die Rezeptionsgeschichte einen Schlüssel zum Verständnis liefern können, so zur Entstehung der modernen Ersitzung im Widerspiel zur Verjährung –, oder handle es sich um rhetorische Strukturen in römischen Rechtstexten, deren Bedeutung mit der modernen Wiederentdeckung der Rhetorik evident wird, oder gehe es schließlich um Fragen des Verhältnisses der griechischen Städte zum sich verfestigenden Prinzipat. Darüber sollen Untersuchungen wie die zum philosophischen Denken des jungen Savigny nicht vergessen werden, wo Dieter Nörr u. a. auf die Bedeutung Jacobis, aber auch auf die religiöse und künstlerische Dimension in Savignys Denken aufmerksam macht. Selbst im Blick auf oft scherzhafte rechtskritische Äußerungen in der römischen Antike fördert er prägende Züge römischer Juristen zu Tage. Oft sind es Texte, die schnell überlesen werden, die ihn weiterführen: So gelingt es ihm, anhand eines kleinen inschriftlichen Protokolls einer Unterwerfungserklärung aus Spanien grundlegende Züge römischen Völkerrechts sichtbar zu machen; daran anknüpfend vertieft er die Bedeutung eines Kernbegriffs wie der *fides* in weiteren Arbeiten.

Rechtsgeschichte als Kulturgeschichte

Der weite Bogen des wissenschaftlichen Interesses wird noch deutlicher, wenn man die drei Bände seiner gesammelten Schriften in die Hand nimmt: „*Historiae Iuris Antiqui*“, Geschichten des Antiken Rechts. Der Gedanke führt zu Herodot, den Cicero als Vater der Geschichte bezeichnete und dabei die von ihm erzählten unzähligen Geschichten hervorhob, ein Zug, den eine spätere, von Schlacht zu Schlacht eilende Geschichtswissenschaft kritisierte. Doch wie der neugierige Blick Herodots noch einen modernen Reporter um die Welt begleiten konnte, lädt er den Wissenschaftler ein, Kulturräume aufzusuchen und in ihnen Kulturgeschichte zu erleben. So animiert das Arbeiten römischer Juristen mit *exempla* Dieter Nörr zum Nachdenken über deren Vorgehen in Abgrenzung zu einem Case Law. Eindrücklich ist sein Ringen um das Verständnis des griechischen und römischen Prozesses und Rechtsverfahrens, das oft an einem inschriftlich oder auf einem Papyrus fragmentarisch überlieferten Text einsetzt und dann das Umfeld sorgfältig absucht, um unversehens neue Linien zu entdecken. Kritische Distanz, die die Selbstiro-

nie des Forschers nicht meidet, zeichnet ihn aus. In allem ist die Selbstverständlichkeit anregend, die jeweiligen geistesgeschichtlichen und philosophischen Zusammenhänge mit zu bedenken, Zwischenräume auszuloten und seit je, schon bevor es wissenschaftspolitisch Mode wurde, interdisziplinär zu arbeiten. Dieter Nörr zeigt, dass dies nur jenem reichen Ertrag verspricht, der im angestammten Bereich handwerklich wie methodisch sicher und gründlich arbeitet. Das Bestechende an seinem Vorgehen ist der Ansatz, von Texten aus zu denken, die Anlass geben, neue Räume zu erobern. So hat er als bewegter Bewegter auch weltweit viele Schüler und von ihm inspirierte Wissenschaftler gefunden, doch nie eine eigentliche Schule geformt, weil eben die Welt in Bewegung ist.

Die drei Bände der gesammelten „*Historiae Iuris Antiqui*“ umfassen gut 2.500 Seiten. In den zehn Jahren seit der festlichen Übergabe in unserer Akademie hat Dieter Nörr Beiträge verfasst, die ohne Weiteres einen nächsten Band füllen würden, Aufsätze, die ebenso anregend, oft verblüffend neu und unerwartet sind. Da die Texte, die zu solchen Untersuchungen animieren, reichlich vorhanden sind und die Neugierde Dieter Nörrs, die kleinen Rätsel anzugehen und sich den großen Fragen zu stellen, ungebrochen ist, können wir ihm für die kommenden Jahre nur die wissenschaftliche Schaffensfreude wünschen, die ihn stets ausgezeichnet hat.

Die Akademie hat zudem besonderen Grund, Dieter Nörr zu danken. Neben den Aufgaben akademischer Selbstverwaltung (Dekanate in Münster und München sowie die Mitwirkung bei der Gründung der juristischen Fakultät in Bielefeld) hat er ihr, seit er 1972 als damals jüngstes Mitglied in unsere Akademie aufgenommen wurde, in vielfältiger Weise gedient. Besonders prägend war seine Amtsführung als Sekretar der Philosophisch-historischen Klasse von 1982 bis 1990. Ganz im Dienste der Wissenschaft stand sein Wirken als Vorsitzender und stellvertretender Vorsitzender der Kommission für die Herausgabe des *Thesaurus Linguae Latinae*. Gerade diese Arbeit lässt nochmals das wissenschaftliche Profil eines Gelehrten erkennen, der über sein mit der Antiken Rechtsgeschichte ohnehin nicht enges juristisches Fachgebiet weit hinausgreift und daher auch international als kompetenter Fachmann geschätzt wird. ■

DER AUTOR

Prof. Dr. Dr. Alfons Bürge ist Inhaber des Lehrstuhls für Römisches Recht und Deutsches Bürgerliches Recht an der Ludwig-Maximilians-Universität München und seit 2004 Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Akademie intern

Kurz notiert

VON GISELA VON KLAUDY

Runde Geburtstage

95 Jahre

Prof. em. Dr. Dr. h. c. mult. Heinz Jagodzinski, Kristallographie und Mineralogie, am 20. April 2011.

90 Jahre

Prof. em. Dr.-Ing. Dr. h. c. mult. Siegfried Hünig, Organische Chemie, am 3. April 2011.

85 Jahre

Prof. Dr. med. Ph. D. h. c. Heinz A. Staab, Organische Chemie, am 26. März 2011.

Prof. em. Dr. Adolf W. Lohmann, Physik, am 20. April 2011.

Prof. Dr. Werner Kaiser, Ägyptologie und Vor- und Frühgeschichte, am 7. Mai 2011.

80 Jahre

Prof. em. Dr. Dr. h. c. mult. Dieter Nörr, Römisches und Bürgerliches Recht, am 20. Februar 2011.

Prof. em. Dr. Giovanni Reale, Geschichte der Antiken Philosophie, am 15. April 2011.

Prof. em. Dr. Dr. h. c. Werner Beierwaltes, Philosophie, am 8. Mai 2011.

Prof. em. Dr. Frederick C. Neidhardt, Ph. D., Mikrobiologie, am 12. Mai 2011.

Prof. em. Dr. Dr. h. c. mult. Claus Roxin, Strafrecht, Strafprozessrecht und Allgemeine Rechtslehre, am 15. Mai 2011.

75 Jahre

Prof. em. Dr. Rainer Warning, Romanische Philologie und Allgemeine Literaturwissenschaft, am 10. April 2011.

Prof. em. Dr. Georgios Pantelidis, Mathematik, am 11. April 2011.

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Arnold Esch, Geschichte, am 28. April 2011.

70 Jahre

Prof. em. Dr. Dr. h. c. Friedrich Seifert, Experimentelle Geowissenschaften, am 8. Mai 2011.

65 Jahre

Prof. Dr. William T. Wickner, Biochemie, am 13. März 1946.

Verstorben

Prof. em. Dr. Meir Jacob Kister, Arabische Sprache und Literatur, * 16. Januar 1914
† 16. August 2010.

Prof. em. Dr. Britton Chance, Ph. D., Physik, * 24. Juli 1913
† 16. November 2010.

Petra Turgut, ehemalige Mitarbeiterin am Leibniz-Rechenzentrum (LRZ), * 27. Oktober 1947
† 26. März 2011.

Ausgeschiedene Mitarbeiter

Santo Podo, technischer Angestellter am LRZ, am 28. Februar 2011.

Alfred Läßle, Leitender wissenschaftlicher Mitarbeiter am LRZ, am 30. April 2011.

Neue Mitarbeiter

Wissenschaftliche Mitarbeiter im Editionsprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ (Akademienprogramm):

Dr. Alexander Erhard, **Andreas Pernpeintner M. A.** und **Dr. des. Stefan Schenk**, am 1. Februar 2011;

Dr. Salome Reiser, am 1. März 2011.

PD Dr. Dr. Hans Georg von Manz, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Akademiearchiv, am 28. März 2011.

Christian Feil, Mitarbeiter für Rechtsangelegenheiten in der Akademieverwaltung, am 2. Mai 2011.

Dienstjubiläen

25-jähriges Dienstjubiläum

Evelyn-Anita Balder, Angestellte in der Kommission für die Herausgabe des Thesaurus linguae Latinae und in der Kommission für bayerische Landesgeschichte, am 1. Mai 2011.

Orden, Preise und Ehrungen

Prof. Dr. Hartmut Bobzin, Islamwissenschaften, Friedrich-Rückert-Preis der Stadt Schweinfurt.



ABB.:BADW

Nachwuchsförderung im BADW-Förderkolleg: zehn Kollegiatinnen und Kollegiaten der ersten beiden Kollegjahre 2010 und 2011 vor einer gemeinsamen Veranstaltung mit dem Akademiepräsidenten im März 2011.

DIE AUTORIN

Gisela von Klaudy ist Mitarbeiterin der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Prof. Dr. Ulrich F. Hartl, Physiologische Chemie, Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

Dr. Reinhard Wieczorek, Mitglied des Vorstands der Gesellschaft der Freunde der Akademie, Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

Mitgliedschaften und Ehrenmitgliedschaften

Prof. Dr. Menso Folkerts, Geschichte der Naturwissenschaften, korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Theodor W. Hänsch, Physik, Ehrenmitglied der Deutschen Physikalischen Gesellschaft.

Prof. Dr. Stefan Schmidt, Redaktor des Corpus Vasorum Antiquorum, korrespondierendes Mitglied des Archaeological Institute of America.

Prof. Dr. Monika Schnitzer, Volkswirtschaftslehre, Mitglied der Expertenkommission Forschung und Innovation.

Prof. Dr. David E. Wellbery, Germanistik, Mitglied der Leopoldina, Nationale Akademie der Wissenschaften.

Zuwahlen in den Kommissionen

Prof. Dr.-Ing. Christian Heipke, Wahl zum Vorsitzenden der Deutschen Geodätischen Kommission (DGK),

Prof. Dr.-Ing. Reinhard Dietrich gab das Amt als Vorsitzender turnusmäßig ab.

Prof. Dr. Helmut Neuhaus, Wiederwahl als Sekretär der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Weitere Personalien

Zum 1. März 2011 wurden in das Förderkolleg der Akademie aufgenommen:

Dr. Stefan Arnold, Institut für Internationales Recht, LMU München,

Dr. Daniel Leese, Institut für Sinologie, LMU München,

Jun.-Prof. Dr.-Ing. Julia Mergheim, Lehrstuhl für Technische Mechanik, Universität Erlangen-Nürnberg,

Jun.-Prof. Dr. Ana Smith, Cluster of Excellence „Engineering of Advanced Materials“, Universität Erlangen-Nürnberg,

Victor I. Spoormaker, Ph. D., Arbeitsgruppe „Neuroimaging“, Max-Planck-Institut für Psychiatrie, München,

Dr. Julia Stenzel, Institut für Theaterwissenschaft, LMU München,

PD Dr. Derya Tilki, Klinikum Großhadern, Urologische Klinik und Poliklinik, LMU München.

Dr. Cornelia Wild wurde am 11. März 2011 im Amt der Sprecherin des Förderkollegs bestätigt.

Juni und Juli 2011

JUNI 2011

Montag, 20. Juni 2011

Akademientag 2011: Endet das europäische Zeitalter?

u. a. mit Prof. Dr. Ulrich Konrad (Universität Würzburg) sowie einem Präsentationsstand des Mittellateinischen Wörterbuches der BAdW

Berlin-Brandenburgische
Akademie der Wissenschaften
Jägerstr. 22/23
10117 Berlin
Ab 13.00 Uhr

JULI 2011

Montag, 4. Juli 2011

Max Weber und die Selbstbeobachtung der Moderne

Vortrag von Prof. Dr. Gangolf Hübinger (Stipendiat des Historischen Kollegs im Kollegjahr 2010/2011)

Plenarsaal
19.15 Uhr

Montag, 4. Juli 2011

Richard Strauss-Festkonzert

aus Anlass der Aufnahme der „Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ in das Akademienprogramm, in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der LMU München

Das Philharmonische Bläserensemble Rhein-Main (Leitung und Oboe: Rainer Schick) spielt Werke für 13 bis 16 Solobläser von Richard Strauss: Suite op. 4, Serenade op. 7, Sonatine „Aus der Werkstatt eines Invaliden“ (1943)

LMU München, Große Aula
Geschwister-Scholl-Platz 1
19.30 Uhr

Eintritt frei, keine Anmeldung erforderlich

Dienstag, 5. Juli 2011

Individualisierte Medizin: Möglichkeiten und Grenzen

Vortrag von Prof. Dr. Hermann Wagner (TU München/Mitglied der BAdW), anschließend Diskussion mit dem Publikum. Moderation: Werner Buchberger (Leiter des Ressorts Gesundheit im Bayerischen Rundfunk)

Plenarsaal
18.00 Uhr

Donnerstag, 7. Juli 2011

Grenzen der Profanierung

Interdisziplinärer Workshop im Rahmen des Förderkollegs der BAdW unter der Leitung von Dr. Cornelia Wild (LMU München/Mitglied des Förderkollegs)

Phil.-hist. Saal
9.15–17.15 Uhr

Anmeldung:
cornelia.wild@romanistik.uni-muenchen.de

Dienstag, 12. Juli 2011

Life Sciences in the 21st Century with a Focus on Water

Workshop im Rahmen des Förderkollegs der BAdW und der BaCaTeC-Summer School unter Leitung von Prof. Dr. Jürgen Geist (TU München/Mitglied des Förderkollegs)

Phil.-hist. Saal
10.00–17.00 Uhr

Kontakt: geist@wzw.tum.de

Mittwoch, 13. Juli 2011 – Freitag, 15. Juli 2011

Landschaft – Mythos – Geschichte. Entwürfe der Ästhetik zwischen Schiller und Schelling

Tagung der Kommission zur Herausgabe der Werke von Schelling

Phil.-hist. Saal
ganztägig

Kontakt: arne.zerbst@schelling.badw.de

Dienstag, 19. Juli 2011

Fundamentale Funktionsweise organischer Solarzellen – ein komplementärer Ansatz aus Experiment und Simulation

Workshop im Rahmen des Förderkollegs der BAdW unter Leitung von Dr. Carsten Deibel (Universität Würzburg/Mitglied des Förderkollegs)

Phil.-hist. Saal
11.00–18.30 Uhr

Kontakt: deibel@physik.uni-wuerzburg.de

Donnerstag, 28. Juli 2011

Prophetie – Poetik – Politik

Workshop im Rahmen des Förderkollegs der BAdW unter der Leitung von Dr. Judith Frömmer (LMU München/Mitglied des Förderkollegs)

Phil.-hist. Saal
10.00–17.00 Uhr

Kontakt: judith.froemmer@lmu.de



Von der Entwicklung organischer Solarzellen bis zu den „Waffen der Propheten“ – die jungen Mitglieder des BAdW-Förderkollegs stellen ihre Arbeiten 2011 in Vorträgen und Workshops vor. Ausführliche Informationen finden Sie in der Broschüre „Förderkolleg: Mitglieder und Termine 2011“ und im Internet unter www.badw.de/foerderkolleg/

Weitere Informationen zu allen Terminen sowie kurzfristige Ankündigungen finden Sie im Internet unter www.badw.de/aktuell/termine/

Auf einen Blick

Die Bayerische Akademie der Wissenschaften, gegründet 1759 von Kurfürst Max III. Joseph, ist eine der größten und ältesten Wissenschaftsakademien in Deutschland. Sie ist zugleich Gelehrten-gesellschaft und Forschungseinrichtung von internationalem Rang.

pondierende Mitglieder sowie ein Ehrenmitglied. Zur Förderung des exzellenten Nachwuchses in Bayern hat die Akademie 2010 ihr Förderkolleg ins Leben gerufen, das den 18 Mitgliedern neben finanzieller Unterstützung ein hochkarätiges Forum für den interdisziplinären Austausch bietet. Sie treffen sich u. a. regelmäßig mit dem Präsidenten und ihren Mentoren in der Akademie.

Eine noble Adresse: Der Nordostflügel der Münchner Residenz ist seit 1959 der Sitz der Bayerischen Akademie der Wissenschaften; vorne im Bild der Kronprinz-Rupprecht-Brunnen.



Sie interessieren sich für die öffentlichen Veranstaltungen des Hauses oder die Zeitschrift „Akademie Aktuell“? Gerne nehmen wir Sie in unseren Verteiler auf.

KONTAKT

Dr. Ellen Latzin
Tel. 089-23031-1141
presse@badw.de

Gelehrte Gesellschaft ...

Die Mitglieder bilden die Gelehrte Gesellschaft der Akademie. Satzungsgemäß müssen sie durch ihre Forschungen zu „einer wesentlichen Erweiterung des Wissensbestandes“ ihres Faches beigetragen haben. Eine Selbstbewerbung ist nicht möglich. Die ordentlichen Mitglieder, mit Wohnsitz oder Dienstort in Bayern, sind stimmberechtigt und zur Teilnahme an den Sitzungen und Arbeiten der Akademie verpflichtet. Derzeit hat die Akademie 176 ordentliche, 154 korres-

... und außeruniversitäre Forschungseinrichtung

Die rund 330 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Akademie betreiben in 39 Kommissionen Grundlagenforschung in den Geistes- und Naturwissenschaften. Der Schwerpunkt liegt dabei auf langfristigen Vorhaben, die die Basis für weiterführende Forschungen liefern und die kulturelle Überlieferung sichern, darunter kritische Editionen, wissenschaftliche Wörterbücher sowie exakt erhobene Messreihen. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die seit 1959 im Nordostflügel der Münchner Residenz beheimatet ist, ist ferner Trägerin des Leibniz-Rechenzentrums, eines der größten Supercomputing-Zentren Deutschlands, und des Walther-Meißner-Instituts für Tieftemperaturforschung. Beide Einrichtungen haben ihren Sitz in Garching bei München.

Mit regelmäßigen Veranstaltungen – auch in Kooperation mit Universitäten und anderen Wissenschaftseinrichtungen – wendet sich die Akademie an das wissenschaftliche Fachpublikum, etwa bei Tagungen und Symposien, aber auch an die interessierte Öffentlichkeit: Vortragsreihen, Podiumsdiskussionen oder Gesprächsabende informieren über aktuelle Entwicklungen und neue Erkenntnisse aus Wissenschaft und Forschung.

Impressum

HERAUSGEBER

Prof. Dr. rer. nat. Karl-Heinz Hoffmann
Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (BAW)

KONZEPT UND CHEFREDAKTION

Dr. Ellen Latzin
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der BAdW

ART DIRECTION

Tausendblauwerk, Michael Berwanger
info@tausendblauwerk.de
www.tausendblauwerk.de

VERLAG UND ANSCHRIFT

Bayerische Akademie der Wissenschaften
Alfons-Goppel-Straße 11, 80539 München
Tel. 089-23031-0
info@badw.de

ISSN 1436-753X

ANZEIGEN

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der BAdW

HERSTELLUNG

Landesamt für Vermessung und Geoinformation
Alexandrastraße 4, 80538 München

REDAKTIONSSCHLUSS DIESER AUSGABE

18. Mai 2011

Erscheinungsweise: 4 Hefte pro Jahr. Der Bezugspreis ist im Mitgliedsbeitrag der Freunde der BAdW enthalten. Die Texte dürfen nur mit Genehmigung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften reproduziert werden. Um ein Belegexemplar wird gebeten. Die Wiedergabe der Abbildungen ist mit den Inhabern der Bildrechte abzuklären. Sie finden das Magazin auch unter www.badw.de.