

*Franz Lachner und seine Brüder. Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Lachner, veranstaltet von der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München. München, 24.–26. Oktober 2003. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Hartmut SCHICK. Tutzing: Hans Schneider 2006. 500 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 63.)*

Franz Lachner und seine Brüder Ignaz und Vincenz können im heutigen Musikleben als vergessen gelten, in der Forschung spielen sie kaum mehr als eine Außenseiterrolle. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit deren Werk anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Lachner hat einerseits den Charakter des Willkürlichen – weshalb hätte diese nicht zwischen dem 191. und 192. Geburtstag beginnen können, wenn sie denn ein solches Desiderat darstellt? –, andererseits unterliegt sie dem Verdacht der wissenschaftlichen Reanimation um ihrer selbst willen. Beide Verdachtsmomente, so viel sei vorab gesagt, erweisen sich im Fall der vorliegenden Publikation als unberechtigt. So legt Hartmut Schick in seiner Einführung zunächst die Koordinaten der Untersuchung fest, die sich aus dem Titel ergeben: Die Namen Schubert und Wagner markieren Wirkungszeitraum und geographische Schwerpunkte des Wirkens der Lachner-Brüder (München und Wien) – aber sie verweisen auch auf ein „musikästhetisches Spannungsverhältnis“, nämlich die Fundierung der Musiksprache aus Wiener Klassik und Frühromantik einerseits und musikalischer Fortschrittspartei (Wagner u. a.) andererseits, wobei alle drei „herausragende Vertreter eines Typus des komponierenden Hofkapellmeisters und Operndirektors“, mithin Repräsentanten einer „bürgerliche[n] Musikkultur“ waren (S. 9). Die Erwartung, die somit an den Band gestellt werden darf, ist nicht gering: Erst in der Einbettung der jeweiligen werkästhetischen, -technischen, -praktischen etc. Phänomene in das zeitgeschichtliche und kulturelle Umfeld lassen sich die Voraussetzungen deduzieren, unter denen das Werk der Brüder Lachner zu betrachten ist. So war Franz Lachner – wie Schick weiter ausführt – im übereinstimmenden Urteil der Zeitgenossen

„eine überragende Dirigentenpersönlichkeit“, attestiert wurde ihm eine „spezielle Beethovenkompetenz“, zu der noch „ein neuer Dirigierstil und eine offenbar neue Art von gründlicher Probenarbeit und Orchesterdisziplinierung“ kamen.

Die Reputation des Komponisten Lachner war dagegen uneinheitlich, da er die verschiedenen musikalischen Gattungen in unterschiedlicher Weise bedient hatte: In der Instrumentalmusik blieb er letzten Endes Beethovenianer, als Opernkomponist dagegen war er „durch und durch ein Romantiker“ (S. 14). Hiermit ist die Vorgabe für die unterschiedlichen Beiträge gemacht, aus der eine gattungshaft differenzierte Anordnung der Beiträge unmittelbar folgt – mit Ausnahme allerdings des Eröffnungsvortrags von Harald Johannes Mann über „Die Organisten-, Dirigenten- und Komponistenfamilie Lachner. Genealogie, Biographie, Nachleben“, der in seinem altväterlichen Sprachstil selbst im Jahrhundert Lachners angesiedelt zu sein scheint und auch vor einer Art Verschwörungstheorie nicht haltmacht, nach der die „progressiven wagnerischen Dirigenten [...] die traditionsgebundenen Kompositionen ihrer kunstideologischen Gegenspieler Franz, Ignaz und Vincenz Lachner in den Notenarchiven verstauben“ ließen (S. 25).

Dann aber gewinnt die Darstellung an Profil, was nicht zuletzt durch die Disposition der einzelnen Beiträge in dem vorbildlich aufgemachten Band erreicht wird. So interpretiert Andrea Gott dang Moritz von Schwinds „Lachnerrolle“, eine reichlich zwölf Meter lange Rolle mit Motiven aus dem Leben Lachners, und dankenswerterweise wird die Darstellung durch ein Faksimile der einzelnen Abbildungen ergänzt, ohne die sich ihr Sinn kaum erschließen würde. Am Beispiel der Sonaten Lachners aus dessen Wiener Jahren kann Hans-Joachim Hinrichsen neben deren Abhängigkeit von Franz Schubert auch ihre Defizite aufzeigen, und Andrea Lindmayr-Brandl erläutert anhand des von Lachner instrumentierten Schubert'schen Klaviersatzes zu *Mirjams Siegesgesang* (D 942) den geringen Anteil an Eigeninitiative, den die ansonsten handwerklich souveräne Bearbeitung aufweist. Auch Friedrichhelm Krummachers vergleichende Gattungsanalyse lässt Franz Lachners Streichquartette nicht gut aussehen – und er versteht dies zutreffend als Abbild einer

„musikgeschichtliche[n] Konstellation [...], die nicht von Großmeistern allein repräsentiert wird“ (S. 132). Wolfram Steinbeck interpretiert Lachners acht zwischen 1826 und 1851 entstandene Symphonien unter dem Moment des Übergangs zur Suite und sieht ihn damit als talentierten, wenngleich an den Erwartungen der Zeit gescheiterten Symphoniker. Seine zehn Orchestersuiten sieht Robert Pascall wiederum im zeitgemäßen Zusammenhang der Verbreitung des Historismus, wobei er sie von oberflächlichen eklektischen Mischungen unabhängig erklärt. Bernd Edelmann interpretiert die beiden Bläserquintette Lachners hinsichtlich Instrumentation, Kompositionstechnik und ihrer formalen Vorbilder bei Schubert und Beethoven, während Birgit Lodes in ihrer umfangreichen Studie seine *Sängerfahrt* op. 33 über die Rekonstruktion der Werkgenese als ersten großen Heine-Zyklus in der Musikgeschichte darstellt.

In ähnlichem Zeitbezug widmet sich Ulrich Konrad der Münchner Bühnenmusik zur Sophokles-Tragödie *König Oedipus* (1852), und Thomas Betzwieser ermittelt anhand der von Lachner hinzukomponierten Rezitative zu Luigi Cherubinis *Medea* (1854) die Problematik der unterschiedlichen, auch national bestimmten ästhetischen Grundlagen beider Komponisten. Im Bereich der Oper behandelt Egon Voss Franz Lachners erfolgreichste Oper *Catharina Cornaro* in einem bemerkenswerten Vergleich mit Halévy's *La Reine de Chypre*, der nicht nur das gleiche Sujet, sondern auch das gleiche Libretto in der gleichen Zeit komponierte. Sieghart Döhning sieht Lachners Werk dagegen als singular in der Gattungstradition und problematisiert gattungsgeschichtliche Klischees und den Vergleich mit Richard Wagner. Robert Braummüllers materialreiche Erläuterungen zum „Bühnenbild am Münchner Hoftheater in der Ära Lachner“, Reiner Nägeles Studie zu „Lachners Stuttgarter Bühnenwerken“ und Klaus Döges Untersuchungen zu den Streichungen Ignaz Lachners in Wagners *Lohengrin*, von letzterem als „Verhunzung“ beklagt, dokumentieren ebenso wie Robert Münsters Erstveröffentlichung zweier Wagner-Briefe an Lachner, dass beide Komponisten trotz aller Unterschiedlichkeit einander in einem geschäftsmäßig-höflichen Ton begegnen konnten.

Jürgen Wulf und Wolfgang Sawodny schließ-

lich widmen sich Franz Lachners geistlichem Werk, und Hans-Josef Irmen erläutert die kaum bekannte Rolle Lachners als Kompositionslehrer von Gabriel Josef Rheinberger und Engelbert Humperdinck. In einer knappen abschließenden Übersicht behandelt Andrea Lindmayr-Brandl „Lachners Briefe in der Österreichischen Nationalbibliothek“.

(November 2007)

Manuel Gervink

MANUELA JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra. Laaber: Laaber Verlag 2006. XII, 460 S., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 21.)*

Wie ein roter Faden zieht sich Louis-Désiré Vérons Diktum „Comprendre par les yeux“ durch das inhaltsgewichtige Opus magnum von Manuela Jahrmärker, das sich keineswegs ausschließlich auf die Grand opéra konzentriert, sondern eben jene zentrale Opernform in weitreichende kunstästhetische Debatten einbettet, um ihre optische Konzeption und Rezipierbarkeit erneut vor Augen zu führen. Vermutlich war sich Véron der Dimension seiner Forderung nicht in dem gleichen Ausmaß bewusst wie Jahrmärker, die der zentralen Frage eindringlicher szenischer Ausdrucksgestaltungen – neben eingehenden Libretto- und Partituranalysen – auch auf der Basis ausführlicher Erörterungen der zeitgenössischen Phrenologie, Physiologie, Psychologie und Schauspieltheorien nachgeht. Schließlich werden auch kunsthistorische Analysemodelle herangezogen, die gerade die visuelle Komposition von Musik- und Tanztheater-Inszenierungen des 19. Jahrhunderts in frappierender Art und Weise erleuchten. Da mag sich der rote Faden bisweilen in einen Faden der Ariadne verwandeln, der notgedrungen einige labyrinthische Umwege nehmen muss, um sicher an sein Ziel zu gelangen – doch die Exkurse überraschen und überzeugen nicht weniger als die Ergebnisse, die Jahrmärker hierbei gewinnt.

Ausgehend von ihrer profunden Auseinandersetzung mit dem bekanntermaßen gattungsübergreifend arbeitenden Librettisten Eugène Scribe konzentriert sich Jahrmärker in ihrer 2004 am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth angenommenen und nun im Druck vorliegenden Habilitati-