

„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 Halévys *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-

onsschrift insbesondere auf die Gestaltung gestisch-pantomimischer Ausdrucksbewegungen einzelner Sänger bzw. Tänzer und Gruppenkonstellationen in Großszenen und Tableaux vivants zwecks wirkungsvoller Steigerung der optischen Verständlichkeit. Mit einer raffinierten Kombination aus Quellenakribie und Phantasie spürt sie dabei jenen vermeintlich unwiederbringlich verlorenen Bewegungsmomenten bis hin zum kunstvoll gestalteten Stillstand nach, die dem musikalischen „Text“ doch erst tiefere Sinnhaftigkeit verleihen, das Musik- und Tanztheater in seiner Gesamtheit als akustisch-optisch bewegte und bewegende Kunstwerke in neuem Licht erscheinen lassen. Insofern steht in den detailreichen Analysen vor allem der innere (psychologische) oder äußere (handlungsdramatische) Bewegungsmotiv der Musik im Vordergrund, der in besonderem Maße eben jene multiperspektivische Herangehensweise erfordert, die Jahrmärker in ihrer Studie so virtuos unter Beweis zu stellen vermag.

Nach generellen Vorbemerkungen zu Vérons Diktum im Kontext „zeitgenössischer Wertungen der Körpersprache“ und der „Vergleichbarkeit – Nichtvergleichbarkeit“ von Oper und Ballet pantomime differenziert Jahrmärker die zentralen Darstellungskategorien „Tableau“, „Coup de théâtre“ und „Großszene“ im Theater des 19. Jahrhunderts aus einer gleichermaßen historischen wie theoretischen Perspektive. Hierbei werden nicht nur produktionsästhetische, sondern auch rezeptionsästhetische Fragestellungen angesprochen. Der „Ausdruck und seine Analyse“ aus einem zeitgenössischen wissenschaftlichen, aber auch künstlerischen Blickwinkel und deren delikates Wechselspiel – beispielsweise innerhalb der Ausbildungspläne für Sänger und Schauspieler – sind Gegenstand der folgenden Großkapitel, die mit definitiven Ausführungen zu Gestik und Pantomime („Begriffsfelder“ und „Klassifizierungen von Bewegungen und allgemeine Einzelanweisungen“), Erörterungen von „Arten und Typen“ pantomimischer Anweisungen in den Livrets de mise en scène sowie zur „physiologisch korrekten Bewegung“ und „Realitätseffekten“ im Theater des 19. Jahrhunderts schließen.

Von der grundsätzlichen Feststellung ausgehend, dass ein Sujet bei seiner Verarbeitung in unterschiedliche Gattungen gerade in Hinblick

auf die „szenisch-optische Vermittlung der Handlung“ „gattungskonstitutive Normen und Prinzipien“ (S. 165) deutlich hervortreten lässt, widmet sich Jahrmärker Opéra comique-Inszenierungen, die anschließend in Ballets pantomimes umgeformt wurden – und umgekehrt –, wobei die jeweiligen Transformationsprozesse an einzelnen Beispielen anschaulich dargestellt werden. Auf der Basis einer Gegenüberstellung von Scribe/Daniel François Esprit Aubers Grand opéra *Le Lac des fées* (Paris 1839) und Antonio Guerra/Auber/Jean-Baptiste Nadauds „Phantastischem Ballett“ *Der Feen-See* (London 1840/Wien 1842) sowie Filippo Taglioni/Auber/Franz Kellers „Großem Ballett“ *Der Zauberinnensee* (St. Petersburg 1840) werden zudem Gattungskonvergenzen eingehend besprochen.

In den drei analytischen Großkapiteln widmet sich Jahrmärker schließlich eigens der Grand opéra, Ballet pantomime und Opéra comique und ihren gattungsspezifischen Visualisierungsmitteln. Gleichermäßen überzeugend und ansprechend ist auch hier ihr Ansatz, von einzelnen Fallbeispielen auszugehen (unter anderem Scribe/Fromental Halévys *La Juive*, 1835, Scribe/Giacomo Meyerbeers *Le Prophète*, 1849, Scribe/Joseph Mazilier/Aubers *Marco Spada*, 1857, Scribe/Aubers *Haydée*, 1847, oder Scribe/Halévys *La Fée aux roses*, 1849) – bedauerlich ist allein, dass für die vielen Notenbeispiele generell Klavierauszüge herangezogen werden, an denen die für die akustischen Farbgebungen zwecks optischer Verständlichkeit so wesentlichen Orchestrierungsfragen nur zu erahnen sind. Dabei ist es Jahrmärkers besonderes Verdienst, auf die Bedeutsamkeit von „Parties de Ballet“ als einer spezifischen Quellensorte hinzuweisen, die für die Zuordnung der musikalischen Abläufe zum Handlungsgeschehen aufschlussreiche Textierungen enthält und vermutlich vor allem zur Erarbeitung der Choreographie erstellt wurde. Die Parties bieten gerade in der Gegenüberstellung mit den Szenarien bzw. Libretti eine wichtige Informationsquelle zur musikalischen Entschlüsselung der Ballets pantomimes, wie Jahrmärker wiederum eindrucksvoll aufzuzeigen vermag – doch auch hier wird sich der mit diesem Quellentypus nicht vertraute Leser vermutlich eine Abbildung eines Partie de Ballet-Ausschnitts wünschen. Nicht ganz unproblematisch ist zudem

Jahrmärkers Verwendung des Begriffs „Sinfonisches Ballett“ (S. 300, 332, 356), der sich hier ausschließlich auf die musikalische Komposition eines Balletts im ausgehenden 19. Jahrhundert bezieht, somit wesentlich enger gefasst ist als sein Verständnis vor dem Hintergrund der Choreographiegeschichte des 20. Jahrhunderts.

In Anbetracht der insgesamt äußerst ergiebigen Studie sind das jedoch zu vernachlässigende Kleinigkeiten: In ihrem methodischen Ansatz, einer faszinierend weit gespannten Kontextualisierung musiktheatraler Phänomene, und in ihren Argumentationen, die durch anschauliche Detailanalysen untermauert werden, bietet Jahrmärker eine im besten Sinne interdisziplinäre Arbeit – (meilen)weit davon entfernt, sich mangels profunder Fachkenntnisse in Allgemeinplätzen verschiedenster Disziplinen zu verlieren.

(September 2007)

Stephanie Schroedter

EVA MARTINA HANKE: *Wagner in Zürich. Individuum und Lebenswelt*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 401 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 9.)

CHRIS WALTON: *Richard Wagner's Zurich. The Muse of Place*. Rochester – New York: Camden House 2007. 295 S., Abb.

Zwei fast gleichzeitig erschienene Studien widmen sich den Jahren, die Richard Wagner von der Flucht aus Dresden (1849) bis zur Flucht aus der Schweiz (1858) in Zürich verbrachte: Jahre, in denen er wichtige Kunstschriften und die *Mittheilung an meine Freunde* verfasste sowie substanzielle Fortschritte am *Ring des Nibelungen* verbuchen konnte; ein Lebensabschnitt aber auch, in dem er sich vom deutschen Kulturleben abgetrennt fühlte und trotz der Begeisterung für die Schweizer Landschaft häufig unglücklich war. Eva Hanke nimmt sich in ihrer Dissertation vor allem der ersten Periode bis 1853 an. Sie beginnt mit der Situation des politischen Flüchtlings und zeigt, wie Wagner mit der Hilfe einflussreicher Freunde rasch Fuß fasste. Er entfaltete eine umfangreiche Dirigiertätigkeit und legte mit seinem Musikfest 1853 die Grundlagen zu seiner Festspielidee. Die Autorin geht auf die Rolle der Presse, Wagners Programmpolitik, seine Selbstinszenierung und Sonderstellung als Dirigent, über-

haupt auf seine Beziehungen zum öffentlichen Kulturleben ein. Die Betrachtung einer regionalen Musikgeschichtsschreibung aus kulturgeschichtlicher Perspektive wird mit dem von Rudolf Vierhaus geprägten phänomenologischen Begriff der „Lebenswelt“ gekoppelt, so dass sich aufgrund von umfangreichen Recherchen, die sich von der schweizerischen Flüchtlingspolitik bis hin zu Kritiken von ihm dirigierter Konzerte und Opern erstrecken, ein farbiges Bild seiner Tätigkeiten ergibt. Es passt zu den Widersprüchen im Leben dieses Künstlers, dass er in den Zürcher Jahren, die zu den produktivsten und wegweisendsten in seinem künstlerischen Schaffen zählen, unter der Isolierung litt. Die Klagen über seine „Einöde“ könnten auch mit seiner recht trostlosen Ehe zusammenhängen sowie mit der unerfüllten Liebe zu Mathilde Wesendonck. Dieser doch gleichfalls zur Lebenswelt gehörende Bereich wird von der Autorin weitgehend ausgespart.

Nicht so bei Chris Walton, der viele Jahre lang in Zürich über Wagner forschte und daher aus dem Vollen schöpft. Im Gegensatz zu Hanke, die ihre Dissertation grundsolide konzipiert und aufgebaut hat, widmet er die einzelnen Kapitel einem jeweils anderen Thema, überspringt Zeit und Raum und verbindet kühn selbst das Privateste mit Wagners Schaffen, wobei er souverän auf eine weit gefächerte Sekundärliteratur zurückgreift. Verbindungen zwischen den Natureindrücken Wagners in der Schweiz und einer möglichen musikalischen Umsetzung werden geknüpft, ohne je etwas zwanghaft beweisen zu wollen. Seine Vergleiche zwischen Musikstücken von Zeitgenossen mit Kompositionen Wagners mögen weit hergeholt erscheinen, die zahlreichen Begegnungen und Berührungen, die Walton zwischen den zeitgenössischen Komponist(inn)en (Hünerwadel, Baumgartner, Kirchner und Eschmann) und Wagner aufspürt und denen er minutiös nachgeht, sind es nicht. Als innovativ kann seine These gelten, wonach Mathilde Wesendonck aufgrund eigener schriftstellerischer Ambitionen in einem durchaus selbstbewussten Dialog „the driving force behind the artist's creativity“ war (S. 211): Sie übte Walton zufolge Macht über Wagner aus, so wie später über Theodor Kirchner, der ihr feurige Liebesbriefe schickte. Es mutet an anderer Stelle eher seltsam an, wenn Walton eine Parallele zwischen dem Rigi-Ge-