

Zu Unrecht vergessen

**Künstler im München
des 19. und 20. Jahrhunderts**

**Herausgegeben vom Präsidenten
und vom Direktorium
der Bayerischen Akademie der Schönen Künste**

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Vorwort

von *Dieter Borchmeyer* 7

ALBERT VON SCHIRNDING

Georg Britting – ein süddeutscher Homer 11

MICHAEL SEMFF

Oskar Coester –
Einzelgänger zwischen Tradition und Moderne 25

HANS-JOACHIM RUCKHÄBERLE

Erich Engel – »... der Münchner ist mehr der
Vergangenheit zugewandt, als offen
für die Zukunft« 43

FRIEDRICH DENK

Albrecht Haushofer für die Schule 63

HARTMUT SCHICK

Franz Lachner – Hofkapellmeister und Komponist 79

FRANZISKA DUNKEL

Hermann Landshoff –
Karrierebrüche eines Photographen 105

INHALT

JENS MALTE FISCHER

Mechtilde Lichnowsky – Eine Erinnerung 125

WINFRIED NERDINGER

Der Bildhauer und Architekt Hermann Rosa 141

STEPHAN HUBER

Günter Saree – MÖG-LICH 157

HARTWIG LEHR

Rudi Stephan –
ein vernachlässigter Seitenpfad in der Musik 173

BERND EDELMANN

Ludwig Thuille –
Komponist im Schatten von Richard Strauss 189

FRIEDHELM KEMP

Konrad Weiß –
Der Dichter der cumäischen Sibylle 211

Biographische Notizen 225

Bildnachweise 233



Franz Lachner
2. April 1803 – 20. Januar 1890

HARTMUT SCHICK

Franz Lachner – Hofkapellmeister und Komponist

Gänzlich vergessen ist der Name Franz Lachner wohl nicht, jedenfalls nicht in München und darüber hinaus im Kreis der dezidiert musikinteressierten Öffentlichkeit. Nicht wenige wissen zumindest noch, daß Franz Lachner ein Hofkapellmeister und (eher konservativer) Komponist im München des 19. Jahrhunderts war. Doch viel mehr weiß man über ihn in der Regel nicht, und vor allem kennt man nach wie vor kaum – wenn überhaupt – seine Musik. Nur wenig davon ist auf CD eingespielt, und im heutigen Konzertleben spielt Lachner so gut wie keine Rolle mehr, abgesehen von ein paar Werken für Bläser, den verdienstvollen Bemühungen des Münchner Rodin-Quartetts um seine Streichquartette oder dem Bereich des Männerchorwesens, wo Lachner nach wie vor eine feste Größe ist. Auch von Teilen der Musikwissenschaft scheint er mittlerweile nicht mehr zu den relevanten Gestalten des 19. Jahrhunderts gezählt zu werden. In dem renommierten Handbuch *Die Musik des 19. Jahrhunderts* von Carl Dahlhaus erscheint Lachners Name nur zweimal, und bezeichnenderweise nicht in der eigentlichen Darstellung, sondern nur in den Legenden zu zwei Bildern von Moritz von Schwind.¹ Eines davon ist das berühmte Gemälde *Die Symphonie* von 1852

(München, Neue Pinakothek). Es zeigt im unteren Segment eine fiktive Aufführung von Beethovens *Chorfantasie* op. 80 in Wien, mit Lachner als Dirigent – bezeichnenderweise unter der Büste Beethovens stehend. Links außen ist Schubert als Mitsänger erkennbar; der Maler selber, ein enger Freund von Lachner aus dessen Wiener Zeit, blättert der Pianistin um. Die zweite Abbildung zeigt Schubert und seine Freunde Lachner, Schwind und Vogl beim Singen eines Ständchens zu Lachners Hochzeit. Die Zeichnung stammt aus der sogenannten »Lachnerrolle«, einem zwölfteinhalb Meter langen Papierstreifen, auf dem Schwind aus Anlaß von Lachners 25jährigem Münchner Dienstjubiläum dessen Lebensweg in ebenso phantasievoller wie humorvoller Weise zeichnerisch gewürdigt hat.²

Auch wenn es längst eine Reihe von Spezialdarstellungen zu Lachner gibt³ und zu Lachners 200. Geburtstag 2003 an der Universität München auch ein Symposium zu Franz Lachner und seinen Brüdern Ignaz und Vinzenz veranstaltet wurde⁴: Das Beispiel Dahlhaus zeigt, daß Lachner in der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung durchaus vergessen zu werden droht. Wäre er dann aber wirklich ein zu Unrecht Vergessener, oder wäre sein Werk zu Recht aus dem Kanon des überzeitlich Gültigen ausgeschieden worden? Diese Frage muß man sich zumindest stellen, auch wenn sie nicht leicht zu beantworten ist.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst kurz die Stationen und Charakteristika dieser Musikerbiographie.⁵ Geboren 1803 in Rain am Lech, wuchs Lachner zusammen mit fünfzehn Geschwistern – von denen gleich mehrere Berufsmusiker wurden⁶ – in großer Armut als Sohn eines



Abb. 1: Ausschnitt aus der »Lachnerrolle« von Moritz von Schwind (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, mit freundlicher Genehmigung)

Organisten und Uhrmachers auf. Der Vater unterrichtete alle Kinder selber in der Musik. Der Klavierunterricht fand dabei mangels Instrument an einer langen Holzbank statt, auf die mehrere Klaviaturen aufgemalt waren, so daß immer mehrere Kinder gleichzeitig stumm üben konnten, vom Vater streng kontrolliert. Daß er neben Klavier und Orgel auch Violine, Cello, Kontrabaß und Waldhorn spielen lernte, kam Franz Lachner zugute, als er nach dem Schulbesuch in Neuburg nach München ging. In München bildete sich Lachner bei Caspar Ett musikalisch weiter und schlug sich mehr schlecht als recht mit Aushilfstätigkeiten als Organist und als Orchestermusiker im Isartortheater durch. Schwinds Darstellung in der Lachnerrolle zeigt sehr hübsch den 19jährigen, wie er sich gleich in mehrfacher Gestalt an

verschiedenen Instrumenten im Orchestergraben abmüht (Abb. 1).

Da sich in München keine Perspektiven bieten, geht Lachner 1823 nach Wien, wo es ihm gelingt, die vakante Organistenstelle an der protestantischen Kirche zu bekommen und beim fulminanten Probespiel auch gleich musikalische Größen der Stadt wie Hofkapellmeister Joseph Weigl, Antonio Salieri und Abbé Maximilian Stadler zu beeindrucken. Bei Weigl nimmt er Dirigierunterricht und wird prompt, erst 23jährig, Zweiter Kapellmeister am Kärntnertheater, dem (mittlerweile an einen privaten Betreiber verpachteten) Wiener Hoftheater. Im Hause des Klavierbauers Streicher lernt er Beethoven kennen (mit dem er allerdings schon wegen dessen Taubheit kaum vierhändig gespielt haben dürfte, wie dies Schwind in seiner Lachnerrolle suggeriert) und schließt sich dem engeren Freundeskreis des sechs Jahre älteren Franz Schubert an. Lachner berichtet später über seine Freundschaft mit Franz Schubert in dessen letzten Lebensjahren: »Wir waren allerdings die intimsten Freunde, spielten einander des Vormittags unsere Compositionen vor und tauschten unsere Ansichten darüber mit größter Offenheit aus, wobei wir beide lernten.«⁷ Auch habe Schubert ihn oft zu Hause besucht und in seiner Wohnung auch zum erstenmal sein Oktett und sein Streichquartett d-Moll mit dem Variationensatz »Der Tod und das Mädchen« aufgeführt.

Sicherlich hat Lachner damals auch sein 1824 geschriebenes Septett für Flöte, Klarinette, Horn und Streicher mit Schubert durchdiskutiert und mit Schuberts eigenem im gleichen Jahr geschriebenen Oktett in F-Dur verglichen. Lachner hat dieses frühe Septett nie publi-

ziert – vielleicht, weil er spürte, daß es an Schuberts Oktett nicht herankommen konnte und auch nicht an Beethovens berühmtes Septett op. 20 in der gleichen Tonart Es-Dur. Doch es handelt sich gleichwohl um attraktive, satztechnisch und instrumentatorisch hervorragend gemachte Musik, der man lediglich eine gewisse Weitschweifigkeit vorwerfen könnte.⁸ Die Musik, in der sich Lachner ganz als Mitstreiter der Wiener Klassiker zeigt, strahlt einiges von der unglaublich inspirierenden Atmosphäre aus, die Lachner im Wiener Schubert-Kreis vorgefunden haben muß. Lachners spätere Musik aus der Münchner Zeit ist in technischer Hinsicht sicherlich noch ausgereifter, dafür fehlt ihr aber oft die unbekümmerte Frische, die hier den Reiz ausmacht; bei vielem scheint dann die kompositorische Routine und das glänzend beherrschte Handwerk die unmittelbare Inspiration zu bremsen oder zu überwuchern. Wer weiß, was aus dem Komponisten Lachner geworden wäre, hätte er noch länger als nur bis 1828 mit dem Freund Schubert kompositorisch wetteifern können.

Beruflich immerhin ist er in Wien viel erfolgreicher als Franz Schubert: 1828 steigt er zur Position des Ersten Kapellmeisters am Kärntnertheater auf und wird so zum Chef des besten Wiener Orchesters. 1832 gründet er mit Mitgliedern dieses Orchesters den »Künstler-Verein« und veranstaltet im Folgejahr vier vielbeachtete Abonnementskonzerte, die in gewissem Sinne als Beginn der Gründungsgeschichte der Wiener Philharmoniker gelten können.⁹ 1834 folgt er dem Ruf auf den Posten des Hofkapellmeisters in Mannheim, nutzt diesen aber vor allem als Sprungbrett. Schon nach zwei Jahren als sehr erfolgreicher Opernchef in Mannheim wird er von König

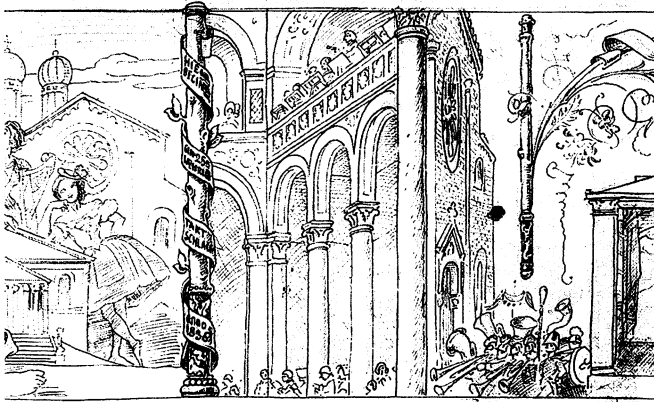


Abb. 2a und b: Ausschnitt aus der »Lachnerrolle« von Moritz von Schwind (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus)

Maximilian II. nach München geholt. Dort übernimmt Lachner 1836 die Position des königlich bayerischen Hofkapellmeisters, mit Zuständigkeit für die gesamte Oper, aber auch die Konzerte des Hoforchesters im Odeon und die Hofkirchenmusik in der Allerheiligenhofkirche (für die Lachner viele Kirchenmusikwerke in A-cappella-Besetzung oder mit Orgel-Begleitung schreibt). Schwind läßt in seiner Lachnerrolle (Abb. 2a u. 2b) die Figur der Monachia (mit dem Münchner Kindl auf dem Schoß) dem in München ankommenden Lachner den Dirigentenstab überreichen und zeigt die drei Hauptwirkungsorte: das Odeon, die Hofoper und die Allerheiligenhofkirche.

Als Dirigent ist uns Lachner heute naturgemäß noch viel weniger greifbar denn als Komponist, doch war seine Kapellmeistertätigkeit, musikhistorisch gesehen, vielleicht sogar wichtiger als sein Komponieren. Immerhin waren sich die Zeitgenossen bemerkenswert einig darin, daß Franz Lachner eine überragende Dirigentenpersönlichkeit darstellte. Für viele verkörperte er sogar den führenden Beethoveninterpreten seiner Zeit. So erinnerte sich der Schubert-Biograph und Komponist Max Zenger anläßlich von Lachners 100. Geburtstag im Jahre 1903:

Ich habe im Jahre 1859 im Leipziger Gewandhaus unter Julius Rietz's gewiß vortrefflicher Leitung viel Beethoven einstudieren und aufführen gehört, und es war dort die Wiedergabe dieses Meisters stets eine würdige, mit vielen Feinheiten gewürzte; auch konnte ich nicht verhehlen, daß der Leipziger Streicherchor damals die Münchener Geiger entschieden übertraf; aber von der Größe und Gewalt, die mich durchrieselte,

wenn Lachner Beethoven'sche Musik dirigierte, wobei sein napoleonischer Flammenblick jedem einzelnen Mitwirkenden sein Bestes zu entlocken schien, konnte ich, wie auch später an anderen Orten, eben nicht viel empfinden. Lachner war und blieb mir der beste, wenn nicht der einzige Beethovenspieler. Ich muß diesen Ausdruck gebrauchen denn er spielte das Orchester wie Liszt das Klavier [...].¹⁰

Und anlässlich seines 75. Geburtstages bedauerte die *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, daß Lachner nur noch selten in den großen deutschen Städten »an der Spitze des Orchesters jenes Szepter schwingt, das mit solcher Genialität, Energie, und mit solcher, die Producirenden wie die Zuhörer gleichmässig elektrisierenden Wirkung kein mitlebender Musik-Direktor zu schwingen weiss«. ¹¹

Die Ausstrahlung der Persönlichkeit und die spezielle Beethoven-Kompetenz war das eine; hinzu kam bei Franz Lachner ein neuer Dirigierstil und eine offenbar neue Art von gründlicher Probenarbeit und Orchesterdisziplinierung. Schon an seinem ersten Wirkungsort am Wiener Kärntnertortheater leitete Lachner das Orchester nicht mehr vom Klavier oder vom Pult des geigenden Konzertmeisters aus, wie das in den 1820er und 30er Jahren noch üblich war, sondern stand oder saß ohne Instrument mitten im Orchester und dirigierte vom ersten bis zum letzten Takt das Ensemble, mit Stab oder Notenrolle und ganz in der mehr oder weniger diktatorischen Art, die heute eine Selbstverständlichkeit ist.

Wie neu und ungewohnt Franz Lachners Dirigieren und seine Probenarbeit damals waren, deutet ein zeit-

genössischer Bericht über seine Arbeit am Mannheimer Nationaltheater an:

Die Proben, die er hält, sind wirklich merkwürdig und höchst interessant. Er macht den Vortrag der einzelnen Stellen oder des einzelnen Instruments so augenscheinlich und setzt durch die Bewegung seiner Hände, seinen Taktierstab oder zuweilen durch seinen Gesang alles so klar auseinander, daß es eine wahre Freude ist, zuzuhören, wenn er mit seinem Orchester etwas Neues einstudiert. Bei der ersten Orchesterprobe zeigte er seinen Musici in kurzen Worten, wie er taktiere, wie er den ganzen, $\frac{3}{4}$ -, $\frac{6}{8}$ -Takt etc. schlage, wie er das Rezitativ taktiere etc. Dann fing er die Ouvertüre aus Fidelio an. Gleich beim zweiten Takt mußte aufgehört werden, weil er überall Fehler in den Stimmen entdeckte; nachdem diese korrigiert, wurde die Ouvertüre etwa viermal mit vielen Unterbrechungen gespielt, ging aber das letzte Mal ganz prächtig. Besonders schön aber ging das zweite Finale, welches er durch immer schnelleres Tempo, *crescendo* bis *fff.* so zu steigern wusste, daß alles außer sich war und laut jubelte.¹²

Man kann wohl ohne Übertreibung behaupten, daß Franz Lachner wahrscheinlich der erste große Dirigent modernen Typs gewesen ist. Er dirigierte aber nicht nur seine Orchester, sondern er erzog sie auch, steigerte enorm Disziplin und Qualität, und in gleicher Weise erzog er auch sein Publikum, bereits in Wien und Mannheim, vor allem aber dann in München ab 1836, wo er sich erfolgreich gegen starke Widerstände durchsetzte. Er bestand von Anfang an darauf, daß in den großen

Orchesterkonzerten »alle Variationen, Potpourri's, neuitalienische Gesangsstücke und dergleichen Plunder, überhaupt Alles, was nicht gediegen ist, unbedingt von den Konzerten ausgeschlossen bleiben sollte.«¹³ An die Stelle einer bunten Folge von häufig harmlosen, modischen bis seichten Stücken primär unterhaltsamen Charakters setzte er durchweg seriöse Werke insbesondere aus der Wiener Klassik und von zeitgenössischen Komponisten ersten Ranges, wobei ihm die musikalische Qualität und nicht der Unterhaltungswert oberstes Kriterium war. Das Publikum gewöhnte sich erst nach einigen Anlaufschwierigkeiten an die schweren Brocken, die ihm Lachner zumutete, begann sich dann aber mehr und mehr dafür zu begeistern. So dirigierte Lachner in München regelmäßig auch die späten Beethoven-Symphonien und nicht nur die leichter verdaulichen frühen, konfrontierte das Publikum mit längst vergessenen Symphonien von Haydn, pflegte das anspruchsvolle Oratorienrepertoire von Händel und Haydn bis Mendelssohn und führte 1853 auch die noch kaum irgendwo gespielte *Missa solemnis* von Beethoven zum erstenmal, sogar mit durchschlagendem Erfolg, in München auf. Immerhin hatte er ja selber noch in Wien Beethoven bei den Proben zur Uraufführung der 9. Symphonie und von Teilen der *Missa solemnis* erleben können.

Lachners Politik war dabei zugleich konservativ und progressiv: konservativ, insofern er das Kriterium der kompositorischen Qualität über das der Neuheit stellte und deshalb die Wiener Klassiker favorisierte, progressiv aber dadurch, daß er die Hauptwerke der Klassiker überhaupt erst dem breiten Publikum nahebrachte und einen Kanon von sinfonischen und oratorischen Werken eta-

blierte, der noch heute unser durch und durch historistisches Musikleben beherrscht. In diesem Sinne zukunftsweisend war Lachners Historismus auch in seinem frühen Interesse für Alte Musik: kulminierend 1842 in einer umjubelten Aufführung von Bachs *Matthäuspassion*, mit der Lachner die Münchner Bach-Pflege begründete, und 1860 einem »Historischen Konzert« mit Werken von elf Münchner Hofkapellmeistern, von Ludwig Senfl und Orlando di Lasso bis zu Johann Caspar Aiblinger und Johann Hartmann Stuntz.

Hauptarbeitsfeld war gleichwohl die Tätigkeit als Opernchef und Opernkapellmeister. Als Lachner 1836 in München seinen Dienst antrat, traf er im Grunde eine Provinzbühne an, mit einem verschlammten Orchester und einem höchst dürftigen Sängersenble. Es dauerte nur wenige Jahre, und er hatte daraus eines der führenden Opernhäuser Europas gemacht, durch intensives Trainieren des Sängernachwuchses, Verpflichtung hochkarätiger auswärtiger Sänger und harte Schulung des Hofopernorchesters – Voraussetzung dafür, daß er dann auch schon früh und mit Erfolg die neuesten Opern von Meyerbeer, Wagner und Verdi präsentieren konnte. Man kann wohl sagen: Was die Münchner Staatsoper heute ist, ist sie erst seit und durch Franz Lachner.

Als Opernchef und erster Bayerischer Generalmusikdirektor – ein Titel, der 1852 eigens für ihn erfunden wurde, um attraktive Rufe aus Wien und Berlin abzuwenden – spielte er nicht zuletzt, und ironischerweise, eine entscheidende Rolle ausgerechnet für den großen Antipoden Richard Wagner – in einer ganz prekären Phase von dessen Karriere. Nicht nur machte Lachner mit einer Aufführung von Wagners *Lohengrin* im Februar 1861 den

15jährigen, bis dahin nicht besonders musikinteressierten Kronprinzen Ludwig zum Wagner-Enthusiasten; er stellte dem wenig später von Ludwig II. nach München geholten Wagner unfreiwillig auch das wahrscheinlich beste Opernensemble Europas für die Uraufführung seines *Tristan* zur Verfügung – nachdem Wagner ihn 1864 recht unsanft vom Dirigentenpult verdrängt hatte zugunsten von Hans von Bülow. Man stelle sich nur vor, es hätte in München keinen genialen Orchester- und Sängernerzieher Lachner gegeben: Wagners *Tristan und Isolde* wäre, nachdem die Wiener Oper nach 77 Proben das Werk aufgegeben hatte, auch in München und damit definitiv für unspielbar erklärt worden, Ludwig II. hätte Wagner fallenlassen müssen, der Verleger hätte Wagner gewiß keine Vorschüsse mehr gezahlt – eine Katastrophe für das ganze Projekt Bayreuth wie auch für die *Meistersinger* und den *Ring des Nibelungen*.

Dem genialen Dirigenten Lachner sollte deshalb ein Platz in der Musikgeschichte eigentlich sicher sein. Über den Rang des Komponisten Franz Lachner freilich waren sich schon die Zeitgenossen nicht einig. Für die sogenannten »Neudeutschen« um Liszt und Wagner war Lachner der Inbegriff eines zwar handwerklich perfekten, aber uninspiriert in längst überholten Gattungen und Formen weiterkomponierenden Klassizisten, wenn nicht Reaktionsnäs. Ihr Organ, die *Neue Zeitschrift für Musik*, tat ihn zum 100. Geburtstag ab als »nicht viel mehr als eine Gaugröße, jedenfalls der typische Vertreter nobler und unpersönlicher Capellmeistermusik«. Allein die späten Orchestersuiten würden jetzt noch gespielt und weithin geschätzt.¹⁴

Meyers Konversationslexikon zählt ihn in der 3. Auflage von 1877 »zu den bedeutenderen Vokal- und Instru-

mentalkomponisten der neuesten Zeit«, fügt aber einschränkend hinzu: »wenn er auch von manchen Seiten weit überschätzt ward«. Damit wird immerhin ex negativo zugestanden, daß die Konservativeren in der deutschen Musikszene Franz Lachner als einen der hervorragendsten Vertreter der klassizistischen Richtung, wenn nicht sogar als den führenden zwischen Mendelssohn und Brahms betrachtet und gefeiert hatten. Immerhin hatte ja auch Robert Schumann 1839 geschrieben, Lachner sei »unter allen süddeutschen Componisten gewiß der talentierteste und kenntnisreichste«.¹⁵ Freilich: Was heißt das schon in einer Zeit, in der die mittel- und norddeutschen Komponisten die Szene beherrschen: Namen wie Mendelssohn, Schumann und Wagner, aber auch Spohr, Marschner, Nicolai und Robert Volkmann? Wen gab es in der Jahrhundertmitte überhaupt an süddeutschen Komponisten von Rang neben Lachner – es fallen einem allenfalls Peter Joseph Lindpaintner, Johann Wenzel Kalliwoda und Conradin Kreutzer ein. Hier war Franz Lachner zweifellos die dominierende Komponistengestalt. Und wenn man den Blick auf Bayern beschränkt, muß Franz Lachner wohl sogar als der bedeutendste bayerische Komponist überhaupt vor Richard Strauss gelten.

Auch ließe sich Franz Lachner durchaus als der vielseitigste unter den größeren deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts qualifizieren. Was Mozart noch mühelos und Beethoven mit etwas mehr Mühe auch noch gelang, nämlich in so gut wie allen relevanten Gattungen und Genres erfolgreich zu sein, das gelang im folgenden weder Schubert, Meyerbeer, Marschner oder Wagner noch Mendelssohn, Schumann, Liszt oder Brahms. In einer Zeit, die zum Spezialistentum tendierte, kann man

solche Vielseitigkeit – die man am ehesten noch bei Spohr findet – freilich auch als Schwäche wahrnehmen: Der Generalist gehört nicht von ungefähr meist in keiner Disziplin zu den Genies.

Diese Vielseitigkeit macht es, neben der extrem langen Lebensspanne, auch schwer, den Komponisten Franz Lachner mit einem Schlagwort zu etikettieren. War er nun ein später Vertreter der Wiener Klassik, ein Romantiker, ein Klassizist, ein Reaktionär? Natürlich hat er in manchen Gattungen, insbesondere in der Kammermusik, komponiert wie ein typischer Klassizist des 19. Jahrhunderts. Doch anders als der nur wenig jüngere Mendelssohn und seine Epigonen (und im Unterschied auch zu Joseph Rheinberger) war er durch keine zeitliche und regionale Distanz von der Epoche der Wiener Klassiker getrennt, vielmehr gehörte er in seinen frühen Jahren noch ganz dazu, war integriert in die Sphäre eines Beethoven und Schubert. Zeitlebens blieb er dann gewissermaßen mit einem Bein noch im Wien der 1820er Jahre stehen, so daß man seinem Komponieren der späteren Zeit das Moment des Restaurativen, das zum Klassizismus immer gehört, streng genommen gar nicht zusprechen darf. Lachner blieb eben zeitlebens im Kern der Beethovenianer, der er schon mit zwanzig Jahren war.

Andererseits ist er in seinem Operschaffen durch und durch ein Romantiker und 1841 mit seiner Großen historischen Oper *Catharina Cornaro* ganz auf der Höhe der Zeit, nämlich ein Pionier in der kompositorischen Rezeption der noch jungen französischen Gattung Grand opéra in Deutschland.¹⁶ Mit seinem Liedschaffen bewegte sich Lachner von Anfang an auf der Höhe der Gattungsentwicklung; vieles braucht sich hier vor Schubert, Men-

delssohn und Schumann nicht zu verstecken. In seinem umfangreichen Kirchenmusikschaffen wiederum war er ein gemäßigter Historist wie Mendelssohn auch, und neben Mendelssohn ohne Zweifel der wichtigste Kirchenmusikkomponist seiner Generation, sogar die zentrale Gestalt im katholischen Bereich. Nicht von ungefähr hieß es von seinem zum Mozart-Jubiläum 1856 komponierten, aber erst 1871 publizierten Requiem in f-Moll, es habe einst mit dem *Deutschen Requiem* von Brahms »erfolgreich um die Palme gerungen«. ¹⁷

Weniger überzeugen konnte Lachner schon die Zeitgenossen mit seinen Klaviersonaten, den Streichquartetten und den acht Symphonien. Eher blasse melodisch-rhythmische Erfindungskraft und wenig originelle Harmonik verbinden sich hier oft mit einem Hang zu allzu ausladenden Formen (wie sie sich Schubert leisten konnte, aber eben nicht Lachner). ¹⁸ Schumann hat hier in seinen Rezensionen zu Recht immer wieder Beethovensche Kürze und Prägnanz angemahnt: »... er darf seine schönen Gedanken nicht zu lange wiederholen, sie nicht bis auf den letzten Tropfen auspressen, sondern andere untermischen, neue, immer schönere. Alles wie bei Beethoven!« Fatalerweise aber ist ausgerechnet die 6. Symphonie, die Schumann für die beste hielt und in manchem Schubert an die Seite stellte, ¹⁹ bis heute nicht auf CD verfügbar, während wiederum die beiden in Aufnahmen zugänglichen Symphonien in so schlechter Weise eingespielt sind, daß man gar keinen guten Eindruck von der Musik bekommen kann. Noch schlimmer ist die interpretatorische Qualität bei den einzigen Ausschnitten aus Lachners Opern, die bislang aufgenommen wurden. Versuche einer Wiederbelebung auf der Bühne wurden

nie unternommen, nicht einmal mit der einst in ganz Mitteleuropa erfolgreich aufgeführten, in München noch bis in die 1860er Jahre vielgespielten und sehr populären *Catharina Cornaro* von 1841, die für das München des 19. Jahrhunderts geradezu »zum Wahrzeichen der Stadt wie ihre Frauentürme« wurde.²⁰ Insofern wird man Lachner erst dann gerechter beurteilen können, wenn ein Dirigent seines eigenen Kalibers sich mit einem internationalen Spitzenensemble ernsthaft der Lachnerschen Werke annimmt. Vielleicht wird sich dann herausstellen, daß vieles doch zu Unrecht vergessen und auch heute noch repertoirefähig wäre, nicht nur manche Chormusik und attraktive Kammermusik, wie etwa das Nonett, die Bläserquintette und die Hornsonate.

Klar ist immerhin schon jetzt, daß jedenfalls Lachners Lieder – überliefert sind etwa zweihundert – sich ohne weiteres neben Schubert und Schumann behaupten könnten. In der kompakten Form des Liedes, die Lachners Hang zur Expansivität von vornherein Grenzen setzte, kommt seine besondere lyrische Begabung vielleicht überhaupt am besten zum Ausdruck. Wer sich davon überzeugen möchte, besorge sich die exzellente (Teil-) Aufnahme des – nun wirklich zu Unrecht vergessenen – Liederzyklus *Die Sängerfahrt* op. 33 auf Texte von Heinrich Heine, den Lachner gegen Ende seiner Wiener Zeit, in den Jahren 1831/32 komponierte.²¹ Auch wenn Anklänge an die Tonsprache des kurz zuvor verstorbenen Freundes Schubert nicht zu überhören sind – besonders im Lied »Die einsame Träne«, das den Ton von Schuberts *Winterreise* kongenial aufgreift –, zeigen die sechzehn Lieder dieses Zyklus, der als der erste große Heine-Zyklus der Musikgeschichte gelten kann²², aber auch

viele Lieder aus der späteren, der Münchner Zeit, daß Franz Lachner als einer der bedeutendsten Liedkomponisten des 19. Jahrhunderts eingestuft werden muß. Wie hoch die Zeitgenossen den Liederkomponisten Lachner schätzten, erweisen exemplarisch die Rezensionen des renommierten Musikkritikers Amadeus Wendt. Mehrmals wird Lachner hier sogar über Schubert gestellt, wie etwa anlässlich des Erscheinens des dritten Heftes der *Sängerfahrt*:

Wenn [...] schon beim Erscheinen der zwei ersten Lieferungen dieser Compositionen, der Genius derselben dem ähnlichen Talente des so vielfältig hochgefeierten Franz Schubert zwar verglichen, jedoch entschieden genug *über* denselben gestellt worden war, so finden wir in dem vorliegenden weiteren Hefte sowohl jene Aehnlichkeit, als auch die Vorzüglichkeit, zu unserer Freude immer mehr bestätigt. Die Art, wie Herr Lachner seine Gedichte durchcomponirt, ist durchaus richtig verstanden, sinnig, tief empfunden und ausserordentlich wirkungsvoll, ja ergreifend.²³

Das am 24. September 1851 komponierte und 1852 ebenfalls im Zyklus *Die Sängerfahrt* publizierte Heine-Lied *Im Mai* (s. Abbildung 3) provoziert einen Vergleich weniger mit Schubert als mit Robert Schumanns acht Jahre später als Eröffnungslied des Zyklus *Dichterliebe* op. 48 publizierter, so berühmt gewordener Vertonung desselben Textes: »Im wunderschönen Monat Mai«. Beide Lieder stehen in A-Dur²⁴ und sind als Strophenlied gestaltet, gehen ansonsten aber denkbar verschieden mit dem Heine-Text um. Lachner schreibt eine beschwingte Melodie in bewegtem $\frac{3}{4}$ -Takt und wiederholt mehrfach den dritten

und vierten Vers, in einer Steigerungsanlage, die beim Höhepunkt schwelgerisch die Phrase auf doppelten Umfang dehnt. Schumann wählt dagegen einen langsamen $\frac{3}{4}$ -Takt und verzichtet gänzlich auf Wortwiederholungen, wodurch er für beide Strophen zusammen weniger Takte benötigt als Lachner für nur eine Strophe. Sein Klaviersatz ist artifizieller, »pianistischer«, die Melodik weniger variabel, aber mit analogem Höhepunkt auf den Tönen g"-fis", die Harmonik zugleich einfach und extravagant bis hin zur Irregularität, beendet Schumann sein Lied doch harmonisch offen auf der V. Stufe, mit der gleichen halbschlüssigen Kadenz, mit der das Lied schon begonnen hatte. Mit dieser Tendenz zur Entgrenzung, zum imaginären Weiterklingen nach harmonisch offenem Schluss (aber auch zum introvertierten In-sich-Kreisen) ist Schumanns Lied zutiefst romantisch. Lachner verzichtet auf solche Extravaganzen, wie er zeit- lebens – hierin Mendelssohn vergleichbar – Experimente ablehnte, die die erprobten Regeln soliden Komponierens in Frage stellten. Schumanns romantische Brüche waren ihm wohl überhaupt fremd, doch ist seine Version des Liedes deswegen kaum weniger poetisch, vielmehr anrührend in ihrer ganz unmittelbar und natürlich wirkenden Schwärmerei.

Neben vielen in heutiger Zeit kaum je aufgeführten Klavierliedern wie diesen gilt es im übrigen auch ein beachtliches Repertoire spezieller Art erst noch zu entdecken: die zahlreichen Lieder mit zusätzlichem, obligatem Soloinstrument (vorzugsweise Horn oder Violoncello), die Lachner vor allem in seiner Wiener Zeit schuf – Lieder, die eher für den Vortrag in Konzerten als in privaten Zirkeln gedacht waren und bei denen Soloinstrument

und Singstimme häufig sehr virtuos geführt werden. Mehr als jeder andere hat Lachner ab 1825 diesen Typus des begleiteten Konzertlieds, Versuche von Andreas Romberg und Konradin Kreutzer aufgreifend, als eigene Gattung gepflegt und damit möglicherweise auch Schubert noch in dessen Todesjahr 1828 zu eigenen Beiträgen – *Auf dem Strom* D 943 und *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 – angeregt.²⁵

Nachdem die Wissenschaft in den letzten Jahren zumindest die Basis dafür geschaffen hat, Franz Lachner vor gänzlichem Vergessen zu bewahren, läge es nun also an der Musikpraxis, sein kompositorisches Werk wieder in adäquater Weise zum Leben zu erwecken. Mag sich am Ende herausstellen, daß vieles aus heutiger Sicht nicht mehr fürs anspruchsvollere Repertoire taugt, vielleicht eher Kunsthandwerk als geniale Kunst ist, so wird – wie bereits die Lieder zeigen – doch genügend Wertvolles dabeisein, das keineswegs nur von historischem Interesse ist, sondern durchaus ein lebendiger Bestandteil unserer aktuellen Musikkultur werden könnte.

Anmerkungen

- 1 Laaber 1980 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), S. 129 und 145.
- 2 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus. Vgl. dazu Andrea Gottdang, »Cum gratia in infinitum«. Moritz von Schwinds »Lachnerrolle«, in: St. Hörner und H. Schick (Hrsg.), Franz Lachner und seine Brüder [wie Anm. 4], S. 27-61; dort auch Abbildung der gesamten Lachnerrolle in Schwarz-weiß. Die Zeichnung ist im Original leicht koloriert.
- 3 Vgl. v.a. Jürgen Wulf, Die geistliche Vokalmusik Franz Lachners. Biographische und stilistische Untersuchungen mit thematischem Verzeichnis, Hildesheim – Zürich – New York 1999; Harald Johannes Mann, Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain, Rain am Lech 1989; Günther Wagner, Franz Lachner als Liederkomponist, Giebing 1970; Anton Würz, Franz Lachner als dramatischer Komponist, Diss. München 1927.
- 4 Vgl. Stephan Hörner und Hartmut Schick (Hrsg.), Franz Lachner und seine Brüder – Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium anlässlich des 200. Geburtstags von Franz Lachner, Tutzing 2006 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 65).
- 5 Die derzeit beste wissenschaftliche Biographie findet sich bei Wulf [wie Anm. 3], S. 19-107.
- 6 Die jüngeren Brüder Ignaz und Vinzenz wirkten (teilweise Franz nachfolgend) recht erfolgreich als Komponisten und Hofkapellmeister bzw. Musikdirektoren in Wien, München, Stuttgart, Mannheim, Frankfurt am Main, Hannover, Hamburg und Stockholm (Vinzenz auch als Kompositionslehrer in Karlsruhe); der ältere Bruder Theodor war v.a. als Organist in München tätig, die Schwestern Maria Anna Thekla und Maria Christina als Organistinnen an St. Georg in Augsburg sowie in Rain a.L. und Vohburg an der Donau; vgl. H. J. Mann, Die Musikerfamilie Lachner [wie Anm. 3].

- 7 Brief vom 17.6.1854 an den Vater Franz Dingelstedts, abgedr. bei Otto Erich Deutsch, Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, Leipzig 1957, S. 166 f.
- 8 Vgl. die gute CD-Einspielung des Ensembles Villa Musica (Marco Polo 8.225282, 1989).
- 9 Alfred Panyavsky, Franz Lachners Wiener »Künstler-Verein«. Ein Beitrag zur Gründungsgeschichte der Wiener Philharmoniker, in: Das Orchester 15 (1967), S. 97 und 106 ff.
- 10 Max Zenger, Franz Lachner (geb. 2. April 1803). Ein Gedenkblatt, in: Die Musik 2 (1903), Heft 13, S. 4.
- 11 L. v. St., Franz Lachner (Geschrieben zu seinem 75. Geburtstag), in: Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 22 (1877), Sp. 297.
- 12 Probenberichte des Theatermitglieds Stephan Grua (Kriegsverlust, ehem. Städt. Reiß-Museum Mannheim), abgedruckt bei Würz [wie Anm. 3], S. 10f.
- 13 Allgemeine musikalische Zeitung 41 (1839), Sp. 443 (nicht unterzeichnet).
- 14 Edwin Neruda, Franz Lachner (Geb. den 2. April 1803), in: Neue Zeitschrift für Musik 70 (1903), S. 246.
- 15 Neue Symphonien (1839), in: Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 2, Leipzig 21871, S. 107.
- 16 Vgl. Sieghart Döhring, Franz Lachners *Catharina Cornaro* und die große deutsche Oper, in: St. Hörner und H. Schick (Hrsg.), Franz Lachner und seine Brüder (wie Anm. 4), S. 327-357, und Egon Voss, Zwei Opern zum gleichen Thema: *Catharina Cornaro* und *La Reine de Chypre*, ebd., S. 313-326.
- 17 LAmZ 22 (1877) [wie Anm. 11], Sp. 313.
- 18 Vgl. hierzu die Beiträge von Hans Joachim Hinrichsen, Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck in: St. Hörner und H. Schick (Hrsg.), Franz Lachner und seine Brüder [wie Anm. 4].
- 19 Neue Symphonien [wie Anm. 15], S. 107.
- 20 So anlässlich des 100. Geburtstags des Komponisten Max

- Zenger, Franz Lachner (geb. 2. April 1805). Ein Gedenkblatt, in: *Die Musik* 2, Heft 13 (1903), S. 11.
- 21 CD-Aufnahme mit Christoph Prégardien und Andreas Staier bei Teldec (Das Alte Werk), Hamburg 1999; enthält 10 der 16 Lieder des Zyklus.
- 22 Vgl. dazu Birgit Lodes, Franz Lachners Sängerbahrt (op. 33) als erster großer Heine-Zyklus der Musikgeschichte, in: St. Hörner und H. Schick (Hrsg.), *Franz Lachner und seine Brüder* [wie Anm. 4], S. 213-246.
- 23 In: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 18 (1836), Heft 69, S. 27. Vgl. auch Wendts frühere Rezension zur *Sängerbahrt* in: *Cäcilia* 15 (1833), Heft 59, S. 190-194.
- 24 Drucken lassen hat Lachner das Lied dann aber einen Halbton tiefer, in As-Dur.
- 25 Vgl. dazu G. Wagner, *Franz Lachner als Liederkomponist* [wie Anm. 3] (mit Liederverzeichnis), und Maria Hortensia Waage, *Lieder mit Begleitung obligater Soloinstrumente neben der Klavierbegleitung*, Diss. mschr. München 1925. Nachweislich vor den beiden genannten Schubert-Liedern ist allerdings nur Lachners unpubliziertes Lied mit zwei obligaten Hörnern *Sturm* (Wien 1825) entstanden.