

ROBERT SCHUSTER: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio Verlag 2004. 884 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Band 11.)

Unter den Szenentypen der Oper des 19. Jahrhunderts zählt die Kirchenszene zweifellos zu den besonders auffälligen Phänomenen. Nach der Dissertation Ernst Alfred Slaninas (*Die Sakralszene der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts*, Münster 1935) ist Robert Schusters Untersuchung die erste, die sich des Themas in einem größeren historischen Zusammenhang annimmt. Dabei wird die Entwicklung dieses musikalisch-dramaturgischen Topos von seinen Ursprüngen in der französischen Revolutionsoper bis ans Ende des 19. Jahrhunderts verfolgt. Schwerpunkte der Arbeit bilden die Analysen zu Spontinis *Agnes von Hohenstaufen* (S. 149–183) sowie zu den einschlägigen Opern Meyerbeers (S. 211–327), Verdis (S. 475–545) und Wagners (S. 638–726). Daneben werden u. a. auch Werke von Spohr, Auber, Halévy, Donizetti, Gounod, Massenet, Lalo, Catalani, Mascagni, Leoncavallo und Puccini ausführlich behandelt. Ein besonders prominentes Beispiel bietet Leoncavallos historische Oper *I Medici* (1893), deren Schlussakt das am Ostersonntag 1478 während der Messe ausgeführte Attentat zeigt und im fortschreitenden Wechsel der Handlungsebenen kompositorisch ein vollständiges Credo integriert. Bemerkenswert sind auch die Beobachtungen Schusters zu einigen durchaus entlegenen Literaturbeispielen, darunter etwa der Imitation des Gregorianischen Gesangs in *Il Vasallo di Szizeth* (1889) von Antonio Smareglia. Weitere Teilkapitel widmen sich eher cursorisch u. a. Fragen der Rezeption, der Zensur, der Librettistik und der Instrumentation (hier vor allem der Orgel bzw. Orgelsubstitution). Der gewaltige Umfang der Arbeit ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Schuster ein deskriptives Analyseverfahren bevorzugt und darüber hinaus dem Leser für jede der mehr als 50 behandelten Opern im fortlaufenden Text eine Inhaltsangabe sowie Details hinsichtlich Entstehung und Schaffenskontext anbietet, die leicht auch an anderer Stelle greifbar sind und vom eigentlichen Thema der Arbeit ablenken. Etwas kurios ist das den Hauptteil abschließende Kapitel „Die deutsche Oper im späteren 19. Jahrhundert“ (S. 638–726), das sich auf den

frühen (!) Wagner konzentriert (fast 50 Seiten sind allein *Rienzi* gewidmet) und mit den *Meistersingern* überhaupt nur eine einzige Oper aus der zweiten Jahrhunderthälfte berücksichtigt. Gebündelt werden die Detailbeobachtungen in einem abschließenden Kapitel zur Dramaturgie und Funktion der kirchlichen Szene (S. 763–810). In synoptischer Darstellung finden sich Angaben z. B. über das vermeintlich „erste Aufeinandertreffen zweier Religionen mit deutlicher Parteinahme der Autoren“ (in Meyerbeers *Il crociato in Egitto*, 1824) oder das angeblich „erste Auftreten eines Bischofs auf der Opernbühne“ (in Spohrs *Pietro von Abano*, 1827). Wichtiger scheint Schusters Beschreibung der kirchlichen Szene innerhalb von Parallelhandlungen, wofür er die Bezeichnungen „Mehrschichten-Modell“ bzw. „Verzahnungs-Modell“ einführt. Hinsichtlich der in den dramaturgischen Analysen berührten musikalisch-stilistischen Aspekte (z. B. Tonartencharakteristik, Verwendung modaler Harmonik, historisierende Stilzitate) kommt es kaum zu generalisierbaren Aussagen. Ungeachtet mancher Redundanzen handelt es sich aufgrund der Erschließung eines materialreichen Untersuchungsspektrums um eine sehr verdienstvolle Studie, die zu einer weiterführenden Beschäftigung mit dem Gegenstand einlädt.

(Oktober 2005) Arnold Jacobshagen

GIACOMO MEYERBEER: *Briefwechsel und Tagebücher. Band 7: 1856–1859*. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING unter Mitarbeit von Panja MÜCKE. Berlin/New York: De Gruyter 2004. 813 S., Abb.

Der vorliegende Band deckt den Zeitraum zwischen der ausgedehnten Italienreise, die Meyerbeer zwischen Januar und April 1856 unternahm, und der Vollendung seiner zweiten Opéra comique *Le Pardon de Ploërmel* ab, die am 2. April 1859 in Paris zur Uraufführung kam. Mit diesem Werk war Meyerbeer ein ganzes Jahr lang beschäftigt: Im Oktober 1858 begannen die Vertragsverhandlungen, Rollenkopien und sonstigen Probenvorbereitungen der Pariser Premiere. Nach dem triumphalen Erfolg war Meyerbeer mit den Korrekturen von Klavierauszug und Partitur sowie mit der Komposition der Rezitative (statt des Dialogs) für die Londoner Erstaufführung ausgelastet; im Juni 1859 eilte er nach London, um die dortigen Proben per-

sönlich zu leiten. An die Londoner Premiere am 26. Juli schloss sich ein Erholungsaufenthalt in Spa und Baden an, aber ab Ende September war Meyerbeer wieder in Paris, um die Reprise seiner Oper vorzubereiten. Bedenkt man, dass der fast siebzigjährige Komponist ständig unter gesundheitlichen Beeinträchtigungen litt, so stellt sein Einsatz für die neue Oper ein beachtliches Arbeitspensum dar.

Meyerbeer war indes auch in den Jahren zuvor alles andere als untätig gewesen. Dass er in Paris nur selten anwesend war und trotz des intensiven Drängens sowohl der Öffentlichkeit als auch der Theaterdirektoren weder mit der neuen Opéra comique noch mit der ebenfalls seit langem erwarteten neuen Grand Opéra – der späteren *Africaine* – herauskam, hat Berlioz im Oktober 1857 auf den Punkt gebracht: „Meyerbeer geht dieser Tage dahin (sc. nach Nizza); nachdem er das Terrain sondiert hat, unsere Sänger gehört hat, hat er sich entschlossen, weder an der Opéra noch an der Opéra comique irgend etwas zu geben. Er fand diese ganzen Leute so schlecht ... und damit hat er im allgemeinen nicht Unrecht“ (S. 636). So verbrachte Meyerbeer die meiste Zeit in Berlin, unterbrochen von Kuraufenthalten in verschiedenen Badeorten. Aufgrund des schlechten Gesundheitszustandes von Meyerbeers Tochter Cäcilie verbrachte die Familie den ganzen Winter 1857/58 in Nizza. Obgleich die Partitur von *Le Pardon de Ploërmel* bereits seit 1856 vorlag, war Meyerbeer ständig mit Verbesserungen beschäftigt; die berühmte Schattenarie wurde beispielsweise erst im November 1857 fertig gestellt. Daneben aber komponierte er eine große Anzahl von Werken, die aus seiner Sicht keineswegs Nebenwerke waren: besonderen Wert legte er auf die beiden Kompositionen, die er zur Feier von Schillers 100. Geburtstag beisteuerte, *Festmarsch* und *Festgesang*, entstanden im November 1859. Auch der im 19. Jahrhundert sehr beliebte *Fackeltanz C-Dur* entstand in diesen Jahren, daneben eine ganze Reihe von Liedern und Chorwerken sowie die Schauspielmusik zu *La Jeunesse de Beethoven* von Castil-Blaze. Insofern sind die Dokumente des vorliegenden Bandes nicht nur für die Entstehungsgeschichte von *Le Pardon de Ploërmel* unverzichtbar; sie zeigen vielmehr, wie der Komponist auf der Höhe seines Ruhmes das kulturelle Leben seiner Zeit nach wie vor aufmerksam verfolgte und mitgestaltete.

Die Dokumente sind in gewohnter Sorgfalt präsentiert; neben Meyerbeers Briefwechsel werden seine Taschenkalender-Eintragungen und das im Original verschollene Tagebuch nach der Abschrift von Wilhelm Altmann ediert. (Zu den Prinzipien der Edition vgl. Besprechung von Bd. 6 in *Mf* 57, 2004, S. 412). Größtmögliche Vollständigkeit ist intendiert; hilfreich wäre allerdings eine nähere Erläuterung, welche Briefe aufgrund mangelnder Kooperationsbereitschaft mancher Privatbesitzer (siehe S. XIV) nicht ediert werden konnten.

(Februar 2006)

Matthias Brzoska

SILJA GEISLER-BAUM: *Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel*. Mainz: Are Edition 2004. XI, 189 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Wer sich heute nach dem Schaffen von Fredrik (Friedrich) Pacius (1809–1891) erkundigt, findet überall den Hinweis auf die finnische Nationalhymne zu Johan Ludvig Runebergs Text (*Vårt land* bzw. in Paavo Cajanders späterer finnischer Übersetzung *Maamme*) aus dem Jahr 1848. Es wird also deutlich, dass Pacius ein politisch interessanter Komponist war und ein attraktives Thema für die moderne Musikwissenschaft darstellt. Dieser Spohr- und Hauptmann-Schüler aus Hamburg, der als junger Mann mit solider Ausbildung über den Umweg nach Stockholm in die neue Hauptstadt Finnlands reiste und dort über mehrere Jahrzehnte lang wichtige Aufgaben übernehmen durfte, konnte auch als Komponist der „Vater der finnischen Musik“ werden, obwohl sogar der leidenschaftliche Kosmopolit Jean Sibelius anmerkte, dass gerade bei Pacius kein „finnischer Ton“ zu hören sei. Am wichtigsten sind Pacius' Arbeiten zu Zacharias Topelius' z. T. lustigen, aber zugleich höchst politischen Texten. So entstanden zwei kulturgeschichtlich brisante Opern, *Kung Karls Jakt* (*König Karls Jagd*, UA 1852) und *Prinsessan av Cypern* (*Die Prinzessin von Zypern*, UA 1860). Weniger beachtet und anders zu kontextualisieren ist Pacius' dritte Oper *Loreley* (UA 1887).

Nach allgemeinen Einführungen, die eine gute Zusammenfassung finnischer und schwedischer Literatur vornehmen (wobei das Fehlen von Matti Klinges kulturhistorisch verdienst-