

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 Cécilie 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-

voller Abhandlung zum 19. Jahrhundert, *Keisarin Suomi* [Des Kaisers Finnland], Espoo 1997, überrascht, die Erwähnung von Kluges *Den politiske Runeberg* [Der politische Runeberg], Stockholm und Helsingfors 2004, jedoch angesichts der zeitgleichen Veröffentlichung beider Studien verständlich ist), nähert sich Silja Geisler-Baum ihrem Thema. Mit beachtlicher Sensibilität für die regionalen Besonderheiten bahnt sich die Autorin ihren Weg zum Kern von Pacius' Spätwerk. Es ist ein Denkmal des Musikerpensionisten Pacius, der bekanntlich viel Zeit in Deutschland verbrachte und von einer zweiten Karriere in seiner alten Heimat träumte. In den 1880er-Jahren schien die große romantische Oper wohl das geeignete Instrument des Erfolges zu sein, aber zu lange hatte Pacius in Helsinki gelebt und zu nachhaltig waren die Impulse Spohrs und Hauptmanns, als dass er sich im Alter von fast 80 Jahren (!) in Wagners Metier hätte behaupten können. Trotzdem wäre eine noch gründlichere Bestimmung des Verhältnisses von Pacius zum Wagnerismus lohnend. Immerhin schreibt der finnische Kulturhistoriker Hannu Salmi (allerdings ohne jede Begründung!) in seinem Buch *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century. Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult* (Rochester 2005, S. 48), dass Pacius' *Loreley* „clearly distinguishable“ wagneristische Züge besitzt. Dagegen konstatiert Geisler-Baum: „Davon, daß die LORELEY wagnersche Züge trage [...] kann keine Rede sein [...]“ (S. 64). Die *Loreley* bildet – mit oder ohne Wagnerismus – eine kultur- und mentalitätsgeschichtlich wichtige Brücke zwischen der deutschen und finnischen bzw. mitteleuropäischen und nordischen Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts. Mit dieser Komposition bemühte sich ein deutscher Musiker, dessen Leben und Karriere in Finnland übrigens um einiges glücklicher als die der meisten anderen ordentlich ausgebildeten, aber nicht ausnehmend genialen Musiker seiner Generation in Deutschland verlaufen war, um die alte Heimat.

Leider gelingt es Geisler-Baum nicht, die spezifischen Gründe für Pacius' Themenwahl oder gar für die Wahl des Geibel'schen Textes zu enthüllen. Diese Einschränkungen, die man hinnehmen muss, bis andere Dokumente auftauchen, erläutert die Autorin allerdings galant. Um so genauer dokumentiert sie Pacius' Bemü-

hungen um auswärtige Aufführungen, etwa in Hamburg und Wien. Schon allein hinsichtlich der benutzten Quellen in Helsinkier Archiven (Pacius' Partiturreinschriften etc.) verdient diese kleine, aber feine Studie als Beitrag zur finnischen und finnisch-deutschen Musikgeschichte uneingeschränkte Bewunderung. (Februar 2006) Tomi Mäkelä

ERIKA REIMAN: *Schumann's Piano Cycles and the Novel of Jean Paul*. Woodbridge: The University of Rochester Press 2004. XIII, 229 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Volume 19.)

Die intensive Beschäftigung Robert Schumanns mit den Schriften Jean Pauls ist durch die Monographien von Hans Kötz 1933 und Frauke Otto 1984 über den Einfluss Jean Pauls auf Robert Schumanns Schriften gut dokumentiert. Im engeren Sinne musikwissenschaftliche Studien beschränkten sich jedoch auf ästhetische Fragen und auf die *Flegeljahre* als angebliches „Programm“ für Schumanns *Papillons* op. 2. Erika Reiman ignoriert die auf Wolfgang Boetticher zurückgehende These, Nummerneinträge in Schumanns Handexemplar der *Flegeljahre* auf die Satzfolge des gedruckten Walzerzyklus op. 2 zu beziehen. Obwohl sie sich mehrfach auf eigene Quellenstudien an Schumanns Handexemplaren von Werken Jean Pauls im Robert-Schumann-Haus Zwickau beruft, nennt sie keinerlei konkrete Eintragungen. Auch der einschlägige Katalogband *Robert Schumann und die Dichter* (Düsseldorf 1991), in dem einzelne dieser Eintragungen wiedergegeben werden, bleibt unberücksichtigt.

Reiman schlägt in ihrer Studie einen prinzipiell anderen methodischen Weg ein, der vom Ansatz musikalischer Narrativität ausgeht, „without positing untenable programmatic allusions in purely instrumental music“ (S. 5). Standen bei derartigen Untersuchungen im Zusammenhang mit Schumann bisher Dichter wie E. T. A. Hoffmann oder Friedrich Schlegel im Vordergrund, so wählt Erika Reiman nun Jean Paul. Berücksichtigt werden dabei die fundamentalen Differenzen zwischen Jean Paul und den Jenaer Frühromantikern, auch wenn es der Autorin offenkundiges Unbehagen bereitet, „to think of Schumann's literary idol Jean Paul as at least partially a non-Romantic“ (S. 21).