

voller Abhandlung zum 19. Jahrhundert, *Keisarin Suomi [Des Kaisers Finnland]*, Espoo 1997, überrascht, die Erwähnung von Klinges *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). Ständen 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).

In einem grundlegenden Kapitel analysiert sie kompetent typische Stilmerkmale der Romane Jean Pauls: Digressionen, Verfremdung („defamiliarization“) und Perspektivenwechsel („refocalization“). Die Suche nach Parallelen in Schumanns Klavierwerken beschränkt sie auf die frühen, vor 1840 veröffentlichten, zyklischen Klavierwerke. Eingeschlossen sind dabei auch einsätzliche Werke wie die *Arabeske* op. 18, ausgespart bleiben Variationsfolgen, Sonaten und Studienwerke. Diese Einschränkung wird problematisch, wenn Erika Reiman nach musikalischen Analogien zum hohen und niedrigen Stil, nach Parallelen zu klassizistischen Tendenzen bei Jean Paul sucht. Dabei steht musikalisch natürlicherweise das Modell der Sonate im Vordergrund, wobei die auferlegte Werkbeschränkung zur Frage nach sonatenhaften Tendenzen in Opus 6, 12, 16, 21 und 26 führt.

Im Vordergrund der Analysen stehen harmonische Beobachtungen. Schumanns Modulationsgebrauch wird als digressiv verstanden. Reiman vergleicht die vorübergehende Tonikalisierung von Nebentonarten mit literarischen Perspektivenwechseln. Der häufige Gebrauch nicht der Haupttonart zugehöriger Tonarten wirkt als Verfremdung dieser Grundtonart. Interessant sind die aufgezeigten Parallelen zwischen den vor allem im *Carnaval* op. 9 häufigen chromatischen Rückungen und den bei Jean Paul allgegenwärtigen Gedankenstrichen. Gewagt freilich ist der Analogieschluss, die Ambiguität zwischen Dur und Moll („the distinction between the tonic major and relative minor modes is virtually erased“, S. 115) mit der Aufhebung der Differenz von realer und transzendenter Welt bei Jean Paul gleichzusetzen. Wichtig sind die teilweise vorgenommenen Stilvergleiche, inwieweit Schumann'sche Modulationstechniken von jenen Chopins (S. 104) oder vom klassischen Sonatenstil (S. 18) grundsätzlich zu unterscheiden sind; konkrete Nachweise bleiben allerdings aus. Doch auch in der Melodiebildung beobachtet Erika Reiman Analogien zu den Jean Paul'schen Satzdigressionen, im mehrstimmigen Satz kann ein Stimmenwechsel oder -tausch als musikalischer Perspektivenwechsel angesehen werden. Musikalische Zitate stehen als Entsprechungen zu den bei Jean Paul häufigen Momenten von Intertextualität und Selbstreferenz: Fraglos spielen gerade bei Schumann derartige Zitate eine große Rolle, obwohl

manche der angeblichen Zitate aus Werken Beethovens, Schuberts und Chopins, die hier zusammengetragen werden, allenfalls als entfernte Anklänge zu bezeichnen sind.

Die drei einsätzigen Werke Opus 18 bis Opus 20 werden als Pendant zum Idyllenstil Jean Pauls verstanden. Im Hintergrund steht dabei die Absicht, diese – nach Reiman – weniger prominenten Werke Schumanns zu ihrem Recht zu verhelfen. Ob allerdings „the notion, that these three pieces are on a smaller not a larger scale than *Carnaval* and *Kreisleriana*“ (S. 190) speziell für die *Humoreske* eine angemessene Form der Rezeption darstellt, scheint angesichts ihrer bis dahin ungekannten großformalen Anlage fragwürdig.

Mit über 100 Notenbeispielen können alle besprochenen Stellen direkt nachvollzogen werden, die vorgenommenen Analysen sind stringent und überzeugend. Erschöpft ist das Thema des Einflusses der Romane Jean Pauls auf die Klavierwerke Schumanns damit allerdings wohl noch nicht. Nicht nur deutschsprachige Literatur (z. B. Ulrike Kranefeld, *Der nachschaffende Hörer*, Stuttgart 2000), auch englischsprachige Literatur zum Thema (z. B. John Daverio, „Reading Schumann by way of Jean Paul and his Contemporaries“, in: *College Music Symposium* XXX, 1990, S. 28–45) bleibt unberücksichtigt. Bei der Analyse von Schumanns *Carnaval* greift Reiman auf die Theorien des russischen Romantheoretikers Michail Bachtin zurück. Was sie dabei nicht beachtet, ist eine wegweisende Studie des Literaturwissenschaftlers Hans Esselborn, in der Bachtins Theorie des Karnevalesken auf die Vielfalt der Stimmen und Redeweisen in Jean Pauls Romanen bezogen wird. Aus dieser Perspektive wäre auch Schumanns Behauptung, er habe von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt als von seinem Musiklehrer, neu zu beleuchten, die hier lediglich auf „classifying tendencies“ in Schumanns *Kinderszenen* bezogen wird. (November 2005) Thomas Synofzik

JEAN GALLOIS: *Charles-Camille Saint-Saëns. Sprimont: Pierre Mardaga 2004. 383 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique – Musicologie“.)*

Die Publikationsliste des in Deutschland vor allem als Spezialisten für den französischen Komponisten Ernest Chausson bekannten Autors ist beeindruckend, und so durfte man