

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

auf diese neue Gesamtdarstellung zu Camille Saint-Saëns – die erste in französischer Sprache seit 1930 – gespannt sein. Umrahmt von einem „Prélude“ und einem „Postlude“ präsentiert Gallois Leben und Werk in chronologischer Folge in vierzehn Kapiteln. Dies ist bei einem Komponisten wie Saint-Saëns, bei dem es kaum eine eigentliche Entwicklung des Schaffens und auch nur wenige direkte Verbindungen zwischen Lebensumständen und Produktion gibt, keine unproblematische Entscheidung; dies um so mehr, als biographische Ereignisse und nachfolgend die entsprechenden Werke Jahr für Jahr mehr oder weniger schematisch abgehandelt werden. Davon ausgenommen ist das Kapitel 12, „Un homme appelé Saint-Saëns“, in dem der Autor mit großem psychologischem Einfühlungsvermögen ein Porträt der Persönlichkeit zu entwerfen versucht.

Ein zweiter Kritikpunkt betrifft die Darstellung selbst. Das Buch ist, um es auf einen prägnanten Begriff zu bringen, in einem in Frankreich durchaus auch im Wissenschaftsbereich nicht unüblichen Feuilleton-Stil abgefasst. Dazu gehören die anschauliche, mit Anekdoten (ohne Quellenangaben) gewürzte sprachliche Darstellung sowie der weitgehende Verzicht auf Fachterminologie und Analysen zugunsten von Werkbeschreibungen, die auch dem Opernfreund und Konzertliebhaber verständlich sind. Nun soll dem Buch gewiss kein Vorwurf daraus gemacht werden, sich nicht nur an Musikologen, sondern auch an den breiteren Leserkreis der „mélomanes“ zu wenden. Die leichte Lesbarkeit des Bandes ist jedoch erkaufte durch einen sorglosen Umgang mit wissenschaftlichen Standards, die für eine Aufnahme in eine renommierte Reihe wie die Collection „Musique – Musicologie“ eigentlich verbindlich sein sollten. So werden zahlreiche Zitate aus noch unveröffentlichten Briefen Saint-Saëns', ohne Hinweis auf den Fundort, andere Zitate gar ohne jeden Quellenbeleg angeführt. Neuere Forschungsliteratur, vor allem des Auslands, bleibt völlig unberücksichtigt; dies gilt offenbar auch für den ersten Teil des neuen Werkverzeichnisses (*Camille Saint-Saëns 1835–1921: a Thematic Catalogue of His Complete Works*) von Sabina T. Ratner (*The Instrumental Works*, Oxford 2002), da Gallois beispielsweise als Uraufführungsdatum für Saint-Saëns' drittes Violinkonzert op. 61 immer noch den 9. Februar

1881 in Paris angibt (S. 226; recte: Hamburg, 15. Oktober 1880). Dazu kommt eine nicht unbeträchtliche Zahl von Sach- und Schreibfehlern, wie bei Angaben von Daten (Uraufführung der *Es-Dur-Symphonie* nicht am 11., sondern am 18. Dezember 1853, S. 35; Wagner beendete seine *Meistersinger* nicht 1868, sondern 1867, S. 111; Saint-Saëns' *Portraits et Souvenirs* erschienen bereits 1899, nicht erst 1909, S. 113 usw.) oder Namen („Waistling“ statt „Whistling“, S. 44, „Tanhäuser“ statt „Tannhäuser“ sowie „Neumann“ statt „Niemann“, S. 82 f.; „Bismark“ statt „Bismarck“, S. 106 f. usw.). Schmerzlich vermisst wird auch ein Werkregister, das ein schnelles Auffinden der gerade bei weniger bekannten Werken durchaus interessanten Beschreibungen (wie z. B. zur Ouvertüre *Spartacus*, S. 91 f.) garantiert hätte.

Das Engagement, mit dem sich der Autor jahrelang um Leben und Werk Saint-Saëns' bemüht hat, berührt sicherlich sympathisch, aber seine Tendenz, auch den letzten Gelegenheitsarbeiten noch Originalität und innovatives Potenzial abzugewinnen, ist letztlich für ein solches Gesamtporträt wenig hilfreich, zumal Gallois' Quintessenz, Saint-Saëns sei „tout simplement, irremplaçable dans l'histoire de la musique française“ (S. 376) ohnehin kaum ernsthaft von der Musikforschung bestritten werden dürfte. Was bleibt, sind eine Reihe kleiner Auszüge aus unveröffentlichten Briefen sowie kleine Korrekturen der Biographie (etwa der Nachweis einer auch kirchlichen Trauungszeremonie am 3. Februar 1875, S. 158) – insgesamt zu wenig, um den hohen Erwartungen gegenüber einer neuen umfassenden Biographie des Komponisten gerecht zu werden.

(November 2005)

Peter Jost

*Josef Rheinberger. Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München 23.–25.11.2001. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Hartmut SCHICK. Tutzing: Hans Schneider 2004. 395 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 62.)*

Zu den zahlreichen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die in der ersten Hälfte des 20.