

Hanover Square Rooms uraufgeführt. Im 19. Jahrhundert wurden die Bühnenkompositionen durch Kantaten und „lyrische Szenen“ abgelöst, die auf einzelne Aspekte der Ossianischen Dichtungen fokussiert sind und so stärker den poetischen Gehalt in den Vordergrund heben. Gerade auch die Betrachtung der kantatenartigen Kompositionen bietet einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. Von besonderem Interesse ist auch die vergleichende Betrachtung des *Darthula*-Gedichtes vom späten 18. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert (inklusive der unvollendeten Fassung von Arnold Schönberg 1903). Im Exkurs zu Mendelssohns *Hebriden*-Ouvertüre steht weniger der (eher mittelbare) Ossian-Bezug als vielmehr die komplexe Kompositionsgenese im Zentrum der Betrachtung.

Porters Beschreibungen sind plastisch und gut lesbar, und wenn man sich gelegentlich noch ausführlichere Informationen wünscht, so ist zu bedenken, dass die Vielzahl an betrachteten Werken kaum mehr Platz ermöglicht hätte. Dennoch ist bedauerlich, dass beispielsweise im Beethoven-Kapitel die beiden jüngeren in der Bibliothek des Beethoven-Hauses Bonn nachgewiesenen auch international leicht recherchierbaren Literaturangaben aus den Jahren 2008 und 2016 keine Berücksichtigung in der Veröffentlichung gefunden haben. Dies ist umso bedauerlicher, als Porters Literaturkenntnis ansonsten durchaus in die Tiefe reicht und auch die internationale Forschung ausführliche Berücksichtigung findet.

Angesichts der großen Menge an Kompositionen war es eine besondere Aufgabe, einerseits die existierenden Werke zu sichten und zu ordnen, andererseits sich nicht in Ausuferungen zu verlieren. Auch wenn einige wenige durch die Ossianischen Dichtungen inspirierten Kompositionen unerwähnt bleiben (darunter Ferdinand Heinrich Thierlots Oper *Armor und Daura* von 1869 oder die unvollendet gebliebene, im Manuskript

undatierte *Ossianic Symphony* von Granville Bantock), ist Porters Arbeit in ihrer Tiefe und Differenziertheit vorbildlich. Sie reizt stark zu weitergehender Beschäftigung mit der Materie (ein Quellenregister würde dem noch weiter Vorschub leisten).

Kritisch anzumerken ist in der Publikation allenthalben das weitgehend fehlende Werkregister (nur wenige Kompositionen werden im Namenregister gelistet). Einige wenige fehlerhafte Unterschriften unter einigen Notenbeispielen (S. 52–54) sollten den Leser nicht irritieren.

(Februar 2020) *Jürgen Schaarwächter*

*JEREMY COLEMAN: Richard Wagner in Paris. Translation, Identity, Modernity. London: Boydell & Brewer 2019. 201 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Mit seiner Dissertation, die nun – in guter englischer bzw. angloamerikanischer Manier – als handlich-kompakte und elegant verfasste Monographie vorliegt, hat Jeremy Coleman die Latte der Wagner-Forschung keineswegs zu niedrig gelegt. Um den umfangreichen Korpus an Wagner-Studien bis hin zu jüngsten Publikationen wohl wissend, geht es ihm um nicht weniger, als durch einen weiteren und gleichzeitig neuen Ansatz zur „Rettung“ jenes „belasteten Erbes“ mit all seinen ideologischen Widersprüchen beizutragen (in der Nachfolge von John Deathridges *The Rescue of a Fraught Legacy*, in: *The Opera Quarterly* 30/2–3, August 2014), das schon so viele Gemüter erhitzt hat – ohne deshalb die „Debatte“ um Wagners Hinterlassenschaft abzuschließen (vgl. S. 177). Coleman verfolgt dieses Ziel „in the hope of a radical demythologisation which may open up new discursive and interpretative passageways, encouraging a vigorous and critically engaged assessment of Wagner’s multifarious legacy and modern significance“ (ebd.). Und so viel sei bereits an dieser Stelle vorweggenommen: Der Ver-

such ist insofern gelungen, als sein Ansatz ebenso originell und unkonventionell ist; wie er sich auf eingehende Recherchen (darunter bislang wenig beachtete Materialien bzw. Musikalien) und quellenphilologisch sorgfältig ausgearbeitete Analysen stützt. Bereits die Gestaltung des Buchcovers mit einer bislang kaum bekannten, höchst amüsanten und nicht weniger aufschlussreichen Graphik, die von Coleman auch eigens erörtert wird (vgl. S. 41), liefert für diese Vorgangsweise ein bestechendes Indiz.

Die zunächst schlicht erscheinende Konzeption dieser Publikation, die in drei chronologisch abfolgende Großabschnitte mit jeweils zwei Unterkapiteln untergliedert ist, täuscht daher. Erörtert wird Wagners früher Paris-Aufenthalt (1839–42) mit der Darbietung einzelner Nummern aus *Das Liebesverbot* und *Le Hollandais volant* (wie er zu dieser Zeit noch hieß) sowie Wagners Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Carl Maria von Webers *Freischütz* für die Inszenierung an der Opéra (1841). Es folgt eine Besprechung von Wagners Jahren als Kapellmeister in Dresden und in seinem Züricher Exil (1842–52), in denen er seine Pläne für einen weiteren Paris-Aufenthalt ausarbeitete. In diesen beiden Kapiteln werden Voraussetzungen für das grundlegende „kreuzkulturelle Missverständnis“ („cross-cultural misunderstanding“, S. 115) dargestellt, dem Wagner bei seinem zweiten, geradezu legendären Paris-Aufenthalt unterlag (1859–61). Insofern gilt Colemans Hauptinteresse keineswegs vornehmlich der Pariser *Tannhäuser*-Premiere, die sich nicht nur in herkömmliche Musikgeschichtsschreibungen tief eingraviert hat, sondern die auch innerhalb der Wagner-Forschung die Vorlage zu einem durchaus fragwürdigen „master narrative“ (vgl. S. 6ff.) lieferte. Viel wichtiger erscheint Coleman die Vorgeschichte dieses fatalen Ereignisses – und seine weiteren Konsequenzen für die Herausbildung eines europäischen Opern-Kanons. Die bisweilen allzu einseitige Fokussierung auf die späte-

ren Jahre Wagners in der „Opernmetropole des 19. Jahrhunderts“ (frei nach Benjamin) kann nur begrenzt zur Entmythologisierung der folgenreichen Ereignisse rund um die Pariser *Tannhäuser*-Premiere beitragen, betont Coleman nachdrücklich. Denn um die komplexen Verstrickungen, die zu diesem Skandal führten, zu entwirren, sei es unumgänglich, die vorangegangenen Konflikte, denen letztlich eine Übersetzungsproblematik von politischer Dimension zugrunde liegt, genauer zu durchleuchten. Und diese Übersetzungsproblematik bezieht sich sowohl auf einzelne Opernproduktionen als auch auf die Arrangierpraxis von Opern – als einem einflussreichen Medium der Vermittlung (und damit auch Übersetzung) von Musik in einem Zeitalter vor ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Zudem umschließt sie ebenso weitergreifende kulturelle bzw. kulturpolitische Translationsprozesse. Letztere sind mit Fragen nationaler Identitätskonstruktionen unmittelbar verbunden und können nur vor der historiographischen Folie einer aufblühenden, sich zunehmend globalisierenden Moderne, in die Wagner nicht nur eingebunden, sondern deren Herausforderungen er sich auch bewusst war, gewinnbringend aufgerollt werden. Insofern bilden die drei Schlagworte des Untertitels, „Translation“, „Identity“ und „Modernity“, auch den roten Faden durch die verzweigten, jedoch niemals unnötig ausschweifenden Argumentationsstränge.

Im Gegensatz zu (musik-) historiographischen Studien zum 19. Jahrhundert, die (nicht zuletzt von Meyerbeer ausgehend) von dem Konzept des Kosmopolitismus ausgehen, sieht Coleman Wagner als einen weitgehend heimatlosen Wanderer bzw. Exilanten in dialektische Wechselbeziehungen zwischen lokal und global, national und international sowie partikulär und universal eingebunden. Er knüpft hierbei an jüngere musikwissenschaftliche Studien zu künstlerisch-kulturellen Globalisierungstendenzen an. Wagners Bemühungen um Übersetzun-

gen seiner Operntexte erachtet er unter dieser Voraussetzung als gleichsam imperialistische Ausweitungsbestrebungen einer (vermeintlich von Frankreich bedrohten) deutschen (Musik-) Kultur, deren Wurzeln in den Napoleonischen Kriegen zu suchen seien und daher auch gerade in Paris auf Widerstand stoßen mussten. Insofern müsse auch die Problematik von Opernübersetzungen bei Wagner wesentlich ausgreifender behandelt werden, als es bislang geschah – sowohl zeitlich (Coleman setzt sich erstmals eingehend mit Wagners frühen Prosa-Übersetzungen von *Rienzi* und *Das Liebesverbot* ins Französische auseinander) als auch theoretisch, indem in die Erörterungen zu älteren Übersetzungskonzepten (von Friedrich Schlegel über Walter Benjamin bis hin zu Adornos Überlegungen zur Interpretationspraxis als einer originär musikalischen Übersetzungspraxis) auch poststrukturalistische, postkolonialistische bzw. identitätspolitische Übersetzungstheorien in die Überlegungen einbezogen werden. Mit Bezug auf Fredric Jamesons und Alain Badiou's Begriff des „vanishing mediator“ bzw. „terme évanouissant“, auf das sich bereits Katharine Ellis in ihrer Studie zur französischen Rezeption von Wagner-Opern außerhalb von Paris stützte (vgl. dies., *How to Make Wagner Normal: Lohengrin's, tour de France' of 1891–92*, in: *Cambridge Opera Journal* 25/2, Juli 2013), erscheint es ebenso paradox wie einsichtig, dass Wagners Opern erst über ihre Katalyse in französischen Provinztheatern „universale“ Akzeptanz an der Pariser Opéra erlangen konnten. Und so seien es letztendlich doch vor allem die Franzosen gewesen, die dazu beitrugen, Wagners Kompositionen in den europäischen bzw. weit über Europa hinausreichenden Opernkanon aufzunehmen, resümiert Coleman – wenngleich unter gänzlich anderen Bedingungen, als sie sich Wagner wünschte und aufgrund seiner eigenen Vorkehrungen erwartete.

(Mai 2020)

Stephanie Schroedter

*Exploring Virtuosités. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond. Hrsg. von Christine HOPPE, Melanie VON GOLDBECK und Maiko KAWABATA. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 412 S., Abb., Nbsp., CD. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 10.)*

Zunächst überrascht die englische Titellei. Von den 19 in diesem Band enthaltenen Aufsätzen sind neun in englischer Sprache. Der durchaus verständliche Versuch, mit der englischen Etikettierung einen größeren, internationalen Leserkreis zu erreichen, verlangt somit von diesem für über die Hälfte des Inhalts solide Deutschkenntnisse. Auch der Titel selbst ist eigenartig vage. Was genau sind die „Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond“? Gut, es geht um den Violinvirtuosen Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) und um Fragen der Virtuosität im 19. Jahrhundert, die häufig, aber nicht durchgängig, Ernst, seine Kompositionen, seine Violintechnik, Fragen der Philologie seiner Notentexte, Rezeption des Virtuosen im Allgemeinen und mehr behandeln – insgesamt eine weitläufige thematische Ausrichtung, deren roter Faden sich zunächst nicht leicht erschließt. Dennoch, nach rund 400 Seiten Lektüre hat man es begriffen. Dieses Buch, das die Beiträge einer Konferenz zum Thema *Der lange Schatten Paganinis. Heinrich Wilhelm Ernst und das Phänomen Virtuosität im Spannungsfeld von Produktion – Reproduktion – Rezeption* (Göttingen, November 2015) präsentiert, ist lesenswert, nicht zuletzt wegen der weitläufigen inhaltlichen und methodologischen Anlage, welche zu mehr Studien dieses faszinierenden Themas motiviert.

Das Studiengebiet „Virtuosität“ hat seit den 2000er Jahren bedeutenden Zulauf, wie Heinz von Loesch in seinem (extra ins Englische übersetzten) Einführungsbeitrag beleuchtet. Dabei stellt er fest, dass der Schwerpunkt von der werkimmanenten Be-