

Veritable Solokonzerte hat Schubert bekanntlich nicht geschrieben, gleichwohl finden sich in seinem Instrumentalwerk verschiedentlich Züge des Konzertanten, denen Giselher Schubert, ausgehend von Liszts Bearbeitung der „Wanderer-Fantasie“, detailliert nachspürt (S. 145ff.). Wolfram Steinbeck befasst sich mit dem Problem der Schlüsse bei Schubert, das für ihn aber nur ein vermeintliches darstellt: „Schubert ‚kann‘ durchaus schließen, er scheint es jedoch nicht zu wollen. Er verschiebt das Endgültige und macht daraus Finalsätze“ (S. 147), so Steinbecks These, die er u. a. anhand des Finales des G-Dur-Streichquartetts D 887 veranschaulicht.

Karol Berger („The uncanny grace. Kleist between Rossini and Schubert“) verknüpft auf beinahe literarische Weise Kleists Gedanken über Marionettentheater mit einer Reflexion über das Wesen mechanischer Musikinstrumente, kommt über einen Essay Alessandro Bariccoss auf Rossini, dessen Opernfiguren vor allem in vielen Finalszenen wie gefangen in der Musik gleichsam mechanisch singen, und gelangt schließlich zu Schuberts „Leiermann“.

Ein interessantes Nebenfeld beleuchtet Erich Wolfgang Partsch in seinem mit vielen anschaulichen Notenbeispielen bestückten Beitrag über „Schubert-Lieder mit Gitarrenbegleitung“. Beatrix Borchardt („Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender“) zeigt, dass die Zuweisung von Liedern an Sängerinnen oder Sänger aufgrund eines geschlechtlich spezifizierten Sprecher-Ichs im 19. Jahrhundert kaum eine Rolle gespielt hat. Eine Liedsängerin wie Amalie Joachim etwa sang *Ganymed* oder Lieder aus der *Winterreise* ebenso wie *Mignon* oder *Des Mädchens Klage*. Eine „Genderisierung“ des Repertoires“ (S. 199) setzte erst im 20. Jahrhundert ein.

Im letzten Beitrag des Bandes analysiert Manuela Jahrmärker die mittlerweile legendäre Inszenierung von *Fierabras* – damals noch *Fierrabras* geschrieben – von Ruth

Berghaus (S. 205ff.), eine Produktion, die wesentlich dazu beigetragen hat, den Opernkomponisten Schubert neu zu entdecken und zu bewerten.

(Oktober 2015)

Thomas Seedorf

*KLAUS HEINRICH KOHRS: Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen. Frankfurt a. M. u. a.: Stroemfeld Verlag 2014. 323 S., Abb., Nbsp.*

Nach seinen Büchern über die *Mémoires* und die *Troyens*, also das literarische und das musikalische Hauptwerk von Hector Berlioz, legt Kohrs nun eine Studie vor, in der andere bedeutende literarische wie musikalische Werke des Komponisten untersucht werden. Das Vorgehen ist nach wie vor komparatistisch: Kohrs definiert das literarische „Strukturmodell eines Wendepunktes, von dem aus alles Gewesene und Geplante nur noch verwandelt, in einer Gegenwelt wiederkehren kann“, als „Leitmodell von Hector Berlioz' künstlerischem Handeln“ (S. 9). Diese These wird im zweiten Kapitel zunächst an einem eher vernachlässigten Textkorpus exemplifiziert, nämlich an Rezensionen von Opéras comiques, die im Gegensatz zu den bedeutenden Feuilletons, etwa über Beethoven, bislang wenig beachtet wurden. Und doch sind sie häufig aufschlussreich, nutzt Berlioz sie doch – angesichts der Wichtigkeit der zu besprechenden Werke – häufig zu spaltenlangen Digressionen und zur Einflechtung von literarischen Novellen. Deren Material besteht oft in der Transformation von früheren Erinnerungsbildern, die Kohrs sachkundig als „Kontrafakturen“ zu entschlüsseln weiß.

Den Ausgangspunkt liefert ihm die Rezension von Adolphe Adams *La Giralda*, in der Berlioz über einen Sonntagsausflug nach Montmorency und den dortigen Kirchgang berichtet – Nachhall der „Gründungsszene“ (S. 18) des Prozessionsgesangs im heimat-

lichen La Côte-St.-André, die später in die *Mémoires* eingehen wird. Die anschließende Erzählung vom Krückenmädchen (S. 30ff.) begreift der Verfasser als zentrale Episode, die den vorherigen Idyllendiskurs negiert, und deutet sie als politische Parabel der gesellschaftlichen Zustände um 1850. Kohrs verfolgt den Berlioz'schen Diskurs bis zur Wiederkehr der Novelle in den *Soirées de l'orchestre*. Man mag mit Kohrs in Georges Sands Novelle *La Petite Fadette* ein Vorbild sehen, hinzuweisen ist jedoch darauf, dass eine derartige Demontage eines Idyllenbildes schon seit Jules Janins Bestsellerroman *L'Âne mort et la femme guillotinée* von 1829 gängiges Strukturverfahren romantischer Romanpoetik ist – und Janin war immerhin über 30 Jahre lang Kritikerkollege von Berlioz im *Journal des débats*. Kohrs vergleicht Berlioz' Verfahren im Anschluss mit dem von Heinrich Heine und konstatiert einen Dreischritt in Berlioz' Ironie, in der – anders als bei Heine – die ironische Negation zu einem dialektischen Neuanfang führt. Illustriert wird dies anhand der Novelle vom todgeweihten Sperling im Kristallpalast der Londoner Weltausstellung, der ausgerechnet in einer großen Kanone Zuflucht findet.

Im vierten Kapitel nun endlich wendet Kohrs seine Kriterien auf ein musikalisches Hauptwerk, die *Symphonie fantastique*, an. Aufgrund seiner sehr gründlichen philologischen und graphischen Analyse eines bislang kaum beachteten Briefes an Ferdinand Hiller vom 3. März 1830, der auch im Faksimile abgedruckt ist, kann Kohrs zunächst nachweisen, dass der Durchbruch in der Genese der Symphonie biographisch mit der Abwendung von Harriet Smithson und der Hinwendung zu Camille Moke koinzidiert. Greifbar wird dies in der hier mitgeteilten Verbrennung des Autographs der *Élégie en prose*, die Harriet Smithson gewidmet war – der letzten der *Neuf Mélodies* auf Gedichte aus den *Irish Melodies* von Thomas Moore. Dieses bislang übersehene Ereignis führt offenkundig zur Konzeptionsidee, welche

die heterogenen Sätze, die bekanntlich aus verschiedenen Werkzusammenhängen stammen, zu einem einheitlichen symphonischen Werk zusammenschließt. Kohrs gelingt trotz spärlicher Quellenlage eine recht plausible Rekonstruktion der Genese, in deren Verlauf die Peripetie des Künstlerdramas wohl in den dritten Satz – das Idyllenbild der *Scène aux champs* – vorverlegt wurde. Der anschließenden musikalischen Analyse gelingt es, den dritten Satz als Dreh- und Angelpunkt der Dramaturgie im Sinne des eingangs zitierten „Wendepunktes“ erkennbar werden zu lassen.

Fällt die Konzeption der *Symphonie fantastique* mit der Hinwendung von Berlioz zu Camille Moke zusammen, so widmet Kohrs das folgende Kapitel konsequenterweise der Novelle *Euphonia ou la ville musicale*, in der Berlioz die persönliche Krise verarbeitet, die aus Camille Mokes Trennung von Berlioz resultierte. Auch hier ist die Analyse kenntnisreich, allerdings ist die Deutung der Gartenszene (S. 218) als Überblendung der Erscheinung der Camille im Garten über das Modell der *idée fixe* in der *Scène aux champs* musikalisch kaum plausibel. Musikalisches Vorbild ist ganz offensichtlich das *Tableau musical* aus der Kantate *La Mort d'Orphée*, auf die auch eine Fußnote hinweist. Für das grausige Finale dieser Novelle wird mit William Mudfords Novelle *The Iron Shroud* ein literarisches Vorbild identifiziert.

Kohrs Studie läuft im letzten Kapitel konsequenterweise auf eine Analyse von Berlioz' *Roméo et Juliette* hinaus, gilt das Finale des Shakespeare'schen Dramas doch geradezu als literarisches Paradigma jener Dramaturgie des Wendepunktes, die in der Einleitung des Buches beschrieben wird. Als Urvertonung wird die *Méditation* aus der Rompreiskantate von 1829, *La Mort de Cléopâtre* analysiert, über die Berlioz ein Zitat aus Julius Monolog geschrieben hat: „How if when I am laid into the tomb“. Bei der Aufzählung möglicher Vorbilder für das Werk (S. 264) fehlt allerdings Steibelts eng an Shakespeare

orientierte Opéra comique von 1793, immerhin ein Welterfolg, die auch Berlioz gekannt haben dürfte und in einem Feuilleton, das in *A Travers Chants* einging, als beste der fünf ihm vorliegenden Opern sehr positiv besprochen hat. Berlioz' eigene Vertonung, die Kohrs im Anschluss detailliert analysiert, gehört ebenfalls zu den Opernvertonungen: Kohrs erkennt zumindest in den drei letzten Nummern operntypische Formmodelle. Die entscheidende Gruftszenen (No. 6) beschreibt er triftig als vierteilige „solita forma“ des italienischen Opernmodells. Daraus wäre freilich der Schluss zu ziehen, dass die Dramaturgie des Wendepunktes, in der die Geschehnisse in ihr scharf kontrastierendes Gegenteil umschlagen, keineswegs nur für das Oeuvre von Berlioz charakteristisch ist, sondern ein recht zeittypisches Gestaltungsprinzip darstellt, dem praktisch jede Grand Opéra seiner Zeit verpflichtet ist. Berlioz unterscheidet sich davon allerdings durch die permanente künstlerische Selbstvergewisserung in immer wieder neuen Kontrafakturen von frühen Erinnerungsbildern, deren musikalisches Vokabular zum größten Teil schon vor 1830 formuliert ist.

(September 2015)

Matthias Brzoska

*Wie freue ich mich auf das Orchester! Briefe des Dirigenten Hermann Levi. Ausgewählt und kommentiert von Dieter STEIL. Köln: Verlag Dohr 2015. 455 S.*

Zweifellos war Hermann Levi (1839–1900) einer der bedeutendsten Dirigenten des 19. Jahrhunderts. In Gießen als Sohn eines Rabbiners geboren, kam er nach dem Studium in Leipzig und Lehrjahren (u. a. in Rotterdam) 1864 als Erster Kapellmeister nach Karlsruhe. Acht Jahre später wechselte er an die Hofoper in München, deren musikalische Leitung er mehr als zwanzig Jahre innehatte. Levi war eng mit Brahms befreundet, ließ sich zunehmend von Wagners Musik faszinieren, ja einnehmen. Wag-

ner erkannte seine Fähigkeiten (nicht nur als Dirigent, sondern auch als Studienleiter und Orchestermanager), bezog ihn 1875/76 als Assistent für den Bayreuther *Ring des Nibelungen* ein. 1882 leitete Levi, zunächst trotz Wagners Widerstand, die Uraufführung des *Parsifal*. Er setzte sich aber auch für Bruckners Siebte ein und musste erleben, dass die Erste von Brahms in München damals auf kaum weniger Widerstand stieß als Werke der „Neudeutschen“.

Trotz seines Einflusses und seiner Prominenz hat sich die Forschung Levi weniger gewidmet, als etwa dem Generationsgenossen Hans von Bülow. Ein Grund dafür dürfte sein, dass Levis Briefe bislang verstreut und häufig ausschnitthaft veröffentlicht wurden – nur wenige gesammelt, darunter diejenigen an Brahms, Clara Schumann und den späteren Literatur-Nobelpreisträger Paul Heyse, die letzteren beiden Sammlungen erst in jüngeren Ausgaben. Bülows Briefe dagegen wurden bekanntlich in einer opulenten Edition bereits von seiner Witwe Marie herausgegeben (bei Breitkopf und Härtel). Insbesondere Levis Briefwechsel mit Cosima Wagner, der sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstreckt, teils in der Bayerischen Staatsbibliothek, teils im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth liegt, und die Frage des Antisemitismus im frühen Bayreuth vielfach berührt, ist bislang nur zu Teilen publiziert – ein echtes Desiderat. Umso gespannter durfte man sein auf eine immerhin 455 Seiten umfassende Ausgabe von Levi-Briefen, die im Verlag Dohr erschien und von Dieter Steil besorgt wurde.

Abgesehen von den musikpolitischen Kämpfen, die seine Stellung zwischen Brahms und Wagner mit sich brachte, fällt Levis Wirken in eine Zeit, in der der jüdische Assimilationsprozess geprägt ist vom Konflikt zwischen Rückversicherung an eigenen Wurzeln und großer Identifikationsbereitschaft mit deutscher Kultur. Man könnte sogar sagen: Levi erscheint wie eine Inkarnation dieses Konflikts. Die daraus erwachsenden,