

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,

teilweise widersprüchlichen Haltungen werden durch die von Dieter Steil erstmals veröffentlichten Briefe bestätigt und durch einige neue Details ergänzt. Das betrifft auch Levis Arbeit bei den Bayreuther Festspielen, die er nicht zufällig als „Leidens- und Freudenszeit“ bezeichnete. Letztlich erwartete Bayreuth eine Konvertierung des jüdischen Dirigenten. Dass er diese verweigerte und als bewusst Jude geliebener Künstler den *Parsifal* leitete, ein Stück also, zu dessen Zukunfts- und Reinheitsvision eine Ausgrenzung und Aufhebung jüdischer Elemente gehört, das wurde von Richard und Cosima Wagner als Provokation wahrgenommen. Neu ist nun zum Beispiel der Aspekt, dass Levi offenbar meinte, sich Cosimas antisemitischer Besetzungspolitik andienen zu müssen. So gebraucht er 1889 das Codewort „Orient“ in deren Sinn und schreibt davon, dass „alle Jüdinnen schreien“ (S. 303). Als Jude in einer Leitungsposition sah er sich auch in München immer wieder Anfeindungen ausgesetzt. Seinem Vater und seinem Bruder erläutert er 1884, warum er – trotz Rücken- deckung durch den Intendanten – den Titel eines „General-Musikdirektors“ nicht beantragt: „Wenn ich mir nun auch einerseits sagen darf, daß ich von [sic] keinem meiner deutschen Kollegen zurückzutreten habe, so kann ich doch andererseits auch nicht vergessen, daß ich Jude bin und als solcher in heutigen Zeitläufen die Verpflichtung habe, mich mehr zurückzuhalten, als ich es in anderen günstigeren Zeiten zu thun nöthig hätte. [...] Ich fühle mich in meiner gegenwärtigen Stellung [...] so wohl, daß es mir bange ist vor jeder Veränderung. Und daß *diese* Veränderung mir eine Fülle von Unannehmlichkeiten bereiten würde, das sagte mir ein nicht zu bannendes Vorgefühl“ (S. 218).

Trotz solcher Details enttäuscht die neue Briefausgabe aus mehreren Gründen. Die Auswahlkriterien der 251 Dokumente erschließen sich bei der Lektüre kaum. Zwar sind Schwerpunkte bei der Korrespondenz mit Clara Schumann und mit Bayreuth ge-

setzt, doch weil die Gegenbriefe fehlen, bleiben viele Zusammenhänge unklar. Hier wäre ein luzider Kommentar gefragt, doch auch der fehlt. Dieter Steil teilt zwar in Fußnoten mit, dass mit *Ring* Wagners *Ring des Nibelungen* gemeint ist, übersetzt auch italienische Tempobezeichnungen, lässt aber unbekannte Eigennamen und entscheidende Konfliktfelder unkommentiert. Mit einschlägiger Sekundärliteratur setzt er sich nicht wissenschaftlich auseinander, listet sie nicht einmal im Literaturverzeichnis auf. Auch fehlen die wichtigen Arbeiten von Frithjof Haas bei Hinweisen auf die Erstveröffentlichungen. Fehlanzeige auch bei den *Lebenserinnerungen* der Jüdin Anna Ertlinger, die 1920 erstmals erschienen, 2011 neu aufgelegt wurden und in denen sich ein vielfältiges Charakterbild Levis durch eine Zeitgenossin findet (Kleine Karlsruher Bibliothek, Band 5, hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann und Thomas Lindemann). In „Editorischen Bemerkungen“ weist der Herausgeber darauf hin, dass sein Auswahlband sich zwar an den „editorischen Prinzipien der Schumann-Briefedition“ (bei Dohr) orientiere, andererseits aber „nicht den Anspruch einer historisch-kritischen Ausgabe“ erhebe. Wozu dann der ganze Aufwand? Sachliche Fehler lassen sich durch die devote Eingangsformulierung kaum rechtfertigen. Die Schlacht von Valmy fand 1792 statt und nicht 1892 (S. 69). Der Tenor, den Wagner 1882 als Parsifal einsetzte (neben anderen), hieß Heinrich Gudehus, nicht Gudelius (S. 197). Die falsche Lesart führt dazu, dass der Herausgeber im Namensverzeichnis keine Angaben machen kann, wie auch? Als Gudehus ist der Sänger in Lexika erfasst und lässt sich sogar bequem googlen. Und was ist gewonnen mit dem Hinweis, in Karlsruhe habe 1890 die „UA der vollständigen Fassung“ von Berlioz’ ‚Les Troyens‘“ stattgefunden (S. 335)? Gespielt wurden beide Teile, vollständig waren sie angesichts der Kürzungen gewiss nicht.

Offenbar hat Dieter Steil, dem wir einen verdienstvollen Aufsatz über Levis Vater ver-

danken, versucht, die editorische Arbeit ganz oder weitestgehend alleine zu schultern, was angesichts der Masse des Materials und der Komplexität vieler Zusammenhänge kaum oder nur in langjähriger Detailarbeit möglich ist. Als Leseausgabe mit weiter Verbreitung taugt das Buch – eben weil es sich nicht um *Briefwechsel* handelt – wenig. Forscher kennen viele der Briefe aus älteren Ausgaben, deren Textmasse Steil (gelegentlich mit minimalen Korrekturen) übernimmt.

Insgesamt zeigen die Briefe Levis innere Größe, seinen künstlerischen Spürsinn und seinen (übrigens auch von Anna Ettlinger hervorgehobenen) Witz. Erheiternd, wie er – dem Geschmack der Zeit folgend – einen Komponisten wie Gluck einschätzt, den er nach langer, krankheitsbedingter Pause zu dirigieren hat: Er beginne „wie ein Rekonvalescent mit einer Hühnersuppe“ (S. 292). Wie nobel und selbstkritisch Levi sein konnte, zeigt unter anderem der Kontakt zum jungen Richard Strauss, den er trotz dessen Antisemitismus und Intrigen förderte und über dessen Musik er 1899 schreibt: „...die Strauss'schen Combinationen vermag ich weder in rhythmischer, noch in klanglicher Beziehung mit meinem inneren Ohr zu fassen. Es geht mir damit wie Zeltern mit Beet[hoven] und Weber, nur daß ich nicht kritisiere und schimpfe, sondern mein eigenes Unvermögen bedaure. Es ist ja möglich, daß die Musik, als unsere jüngste Kunst, noch immer in der Entwicklung begriffen ist, und es wäre Vermessenheit, ihr vorzuschreiben, wo die Grenze ihres Ausdrucksvermögens liegt; ebenso ist es möglich, dass Strauss diese Grenze wieder bedeutend nach vorwärts geschoben hat“ (S. 407f.).

(Juli 2015)

Stephan Mösch

*KNUD BREYER: Komponierte Geschichte. Johannes Brahms' spätes Klavierwerk und die Idee eines historisch-systematischen Gattungskompodiums. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2014. Teil 1: Text, 443 S. Teil 2: Noten, 128 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 16.)*

An das späte Klavierschaffen von Johannes Brahms knüpfen sich Fragen, die das historische Brahmsbild und den kompositionsgeschichtlichen Ort des Komponisten betreffen: Anders als bei den Symphonien beispielsweise hat Brahms – nach seinen frühen Klaviersonaten op. 1, 2 und 5 – für das Klavier zu zwei Händen nicht mehr auf die „klassische Sonate“, sondern auf ein frühromantisches Genre, das lyrische Klavierstück, zurückgegriffen. Hier entwickelte er, so sah es Arnold Schönberg später, noch einmal in intensiver Weise die Möglichkeiten „entwickelnder Variation“, die in der Historiographie und im Selbstbild Schönbergs das Verbindungsmoment zur Dodekaphonie des 20. Jahrhunderts bildete.

Diese Konstruktionen um Brahms' späte Klavierwerke zu analysieren und einen eigenen, davon befreiten Zugang zu den Stücken zu finden, ist das Ziel von Knud Breyers Dissertation (vgl. z. B. S. 22). Er setzt das Klavier-Spätwerk bei den *Acht Klavierstücken* op. 76 (erschienen 1879) und den *Zwei Rhapsodien* op. 79 (1880) an, also bei Werken des 46- bzw. 47-Jährigen, obwohl er an anderer Stelle das Spätwerk im engeren Sinne überzeugender erst mit der Vierten Symphonie op. 98 (erschienen 1886) beginnen sieht (S. 23). Der methodische Grund dafür liegt im zweiten Teil des Buchtitels begründet: Breyer setzt einen zweiten Hauptfokus – außer auf die Klavierstücke selbst – auf den Versuch einer Konstruktion des Brahms'schen Gesamtœuvres als „Gattungskompodium“. Brahms habe „auf das Abfassen von theoretischen Traktaten [...] verzichtet“ und es stattdessen auf die „Ausarbeitung eines Gattungskompodiums einer