
BUCHBESPRECHUNG

Im vergangenen Jahr erschien die Dissertation unseres Mitglieds Frank Heidelberger im Druck. Der Autor hatte in Heft 1 der *Weberiana* (S. 15/16) bereits über sein Dissertations-Vorhaben berichtet. Wir freuen uns nun, daß wir mit der Besprechung dieses Buches erstmals seit der Gründung unserer Gesellschaft eine größere, zudem sehr eindrucksvolle wissenschaftliche Weber-Monographie vorstellen können:

Frank Heidelberger, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tutzing: Hans Schneider, 1994, 556 S. (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge*, Bd. 14)

Gewiß wird niemand leugnen, daß Webers Musik auf Hector Berlioz' Schaffen (zumindest auf dessen Orchesterbehandlung) bedeutend eingewirkt hat. Die Weber-Beispiele in der Berlioz'schen *Instrumentationslehre* kennt man – daß es nur drei sind, mag erstaunen – und im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* liest man: *He learnt much from Weber and Beethoven*, erfährt etwas über Berlioz' *Freischütz*-Rezitative und den Einfluß dieser Oper auf die Komposition der *Franc-Juges* – aber damit ist das Wissen (auch anderer Autoren) meist erschöpft.

Diese Schmalspur-Perspektive ist mit der Dissertation Heidelbergers dem offenen Blick in eine angenehm weite, bewaldete Ebene gewichen. Bewaldet, weil der Autor sich geschickt hütet, die zwischen beiden Horizonten sich erstreckende Ebene durch Abholzen zu planieren und griffige, schubladenfähige Beziehungen zwischen beiden Komponisten herzustellen. Ihm ist bewußt, daß Vergleichen nicht Gleich-setzen bedeutet, sondern Berücksichtigen der grundverschiedenen Entstehungsbedingungen und des Kontextes der Werke. Im Sinne Carl Dahlhaus' möchte er *Kompositionsgeschichte als Problemgeschichte erfahrbar* machen und *kompositorische Probleme [...] verdeutlichen, die von beiden Künstlern auf ähnliche bzw. unterschiedliche Art und Weise gelöst wurden*. Der auch in den Anmerkungen ersichtliche breite musik- und literaturgeschichtliche Horizont des Autors bewahrt ihn vor dem Vorwurf zu großer Enge, der bei solchen Einflußstudien allzu leicht zur Hand ist, und schützt ihn vor monokausalen Erklärungsversuchen. Gerade durch das Ausleuchten des jeweiligen Hintergrundes der von Heidelberger ausgewählten Aspekte treten die Charakteristika der beiden Künstler (auch ihre Unterschiede!) deutlicher hervor, und es ist ein gewichtiges Buch entstanden, das einen bedeutenden Beitrag sowohl zur Weber- als auch zur Berlioz-Forschung darstellt.

Der Autor nähert sich seinem Thema zunächst über die Musikanschauung beider Persönlichkeiten, stellt die Äußerungen dann jeweils in ihren literaturhistorischen bzw. rezeptionsgeschichtlichen Kontext und vertieft dies anschließend durch ausgewählte analytische Studien. Daß dabei alle zugänglichen biographischen Dokumente zu Berlioz' Weber-Rezeption ausgewertet sind, versteht sich von selbst. Im letzten Kapitel werden die Pariser Aufführungen der Opern Webers, d. h. die Bearbeitungen von Castil-Blaze und die Berlioz'sche Fassung des *Freischütz* ausführlich anhand musikalischer und journalistischer Dokumente besprochen. In einem Notenanhang sind schlecht zugängliche Ausschnitte der besprochenen Werke wiedergegeben und einige wichtige Briefe zur Auseinandersetzung mit Castil-Blaze im Wortlaut abgedruckt. Quellen- und Literaturverzeichnis ergänzen die Arbeit ebenso sinnvoll, wie ein nützliches Personen- und Werkregister.

Die zunächst subjektiv anmutende Auswahl von Einzelaspekten der Musikanschauung beider

Komponisten (ihr Verhältnis zum Thema *Original und Bearbeitung* oder zur Charakteristik- und Romantikk Diskussion mit Schlagworten wie *dramatische Wahrheit* bzw. *expression passionnée*) erweist sich im Hinblick auf den Erkenntnisgewinn als Vorteil. Auch in den Analysen kehren diese Themen zyklisch wieder, und Webers "fortschrittliches Denken" in musikalisch-syntaktischer Beziehung, die *musikalische Prosa* seiner Opern wird in der neueren Literatur (vielleicht mit Ausnahme von Michael C. Tusas Buch zur *Euryanthe*) nirgends deutlicher als hier. Andererseits zeigen aber schon diese Kapitel, daß Berlioz hier nicht nur musikalische Wesensverwandtschaft zu dem Repräsentanten einer *neuen Kunst* empfand, sondern dieses Gefühl besonders stark von der Biographie des *pauvre immortel* Weber ausging, welches Bild Berlioz dann auch auf das Werk selbst projizierte. *Die Mélancholie der Agathe wie die Dämonie Samiels werden in Berlioz Augen zu Reflexionen des fiktiven Weberschen Charakters* – wiederholt assoziiert Berlioz Agathe mit der Klarinettenmelodie der Ouvertüre (ab T. 96ff. mit der *Transformation* in Agathes Gesang bzw. das zweite Thema), und Heidlberger zeigt gerade an der Rolle der Agathe, welche Umwertungen Berlioz auch durch subtile Varianten in der Übersetzung und in den Rezitativen an diesem Charakter vornimmt. In diesen Veränderungen spiegeln sich unterschiedliche Auffassungen beider Künstler – Unterschiede, die (trotz aller Verwandtschaft der Motive und der Gestaltung) auch das Verhältnis beider zur eigenen oder fremden literarischen Tätigkeit kennzeichnen.

Die Methode, charakteristische Details der Kompositionen beider in ihrem Kontext zu betrachten und miteinander zu konfrontieren, erweist sich im Analyse-Kapitel als fruchtbar. Einerseits sind hier bisherige Erkenntnisse zusammengefaßt und vertieft, andererseits fügt Heidlberger etliche interessante Einzelbeobachtungen, speziell zur Instrumentation und zum engen Zusammenhang von Textvorlage und Musik, hinzu. Vereinzelt gibt dabei die komplizierte Quellenlage Anlaß zu Fragen, die wohl offen bleiben müssen: Hat Castil-Blaze bei Schott Klavierauszüge oder nicht doch bei Zulehner Partituren gekauft? Wer hat die Kürzung der letzten Worte Richards im 3. Finale der *Robin*-Partitur (S. 494, T. 96-108; die Taktangaben sind bei Heidlberger S. 491 um 10 verrutscht) bzw. der Takte 81-87 später rückgängig gemacht? (Im Lemoine-Klavierauszug von 1877 ist zu der besprochenen Fassung angemerkt: *Finale moins développé et usité dans quelques théâtres*). Was beendet in Webers Original eigentlich den Wolfsschluchtpuk – Max' Kreuzschlagen oder die im Partiturotograph angemerkte Ein-Uhr-Glocke?

Einige kaum erwähnenswerte kleinere Irrtümer und einige wenige, allerdings vom Autor selbst problematisierte, etwas unspezifische Aussagen, wirken marginal angesichts der Verdienste der Arbeit. So sind hier auch erstmals die unterschiedlichen Weber-Bearbeitungen von Castil-Blaze ausführlicher beschrieben, die Berlioz'schen Rezitative werden (im Anschluß an Bockholdt) eingehender analysiert und Heidlberger versucht die Position der Balletteinlagen genauer zu bestimmen. Dieses Paris-Kapitel hätte wohl am ehesten noch konzeptionelle Ausfeilung vertragen können und vielleicht auch eine kritischere Haltung zu Castil-Blazes Besprechungen, jedoch tut dies dem insgesamt positiven Eindruck keinen Abbruch.

Die Fülle der Ergebnisse dieser Untersuchungen lassen sich nicht auf einen Nenner bringen, die Methode führt nicht zu einem "schön greifbaren Ergebnis" – aber eben dies macht das Buch zu einer gewinnbringenden, auf weite Strecken wirklich spannenden Lektüre.