

Giacomo Meyerbeer.

Sein Leben und seine Werke.

Von

A. Niggli.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.



57.

Giacomo Meyerbeer.

Sein Leben und seine Werke.

Von

H. Niggli.



on der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte. Das bekannte Schiller'sche Wort, das der Dichter auf seinen allerdings höchst problematischen Helden Wallenstein anwendet, könnte man füglich auch auf den Tonkünstler beziehen, mit dem sich dieser Vortrag befassen soll. Kaum ist einem musikalischen Talent mehr zugejubelt, mehr Weihrauch gestreut worden als Meyerbeer; kaum hat aber auch eines schärferen Widerspruch, leidenschaftlicheren Tadel erfahren als das seine. Ganz abgesehen von den Angriffen, denen der Komponist schon um seiner Stellung als Israelit willen ausgesetzt war und die in dem bekannten ebenso geistvoll geschriebenen wie fanatisch-einseitigen Libell Richard Wagner's „Das Judenthum in der Musik“ gipfeln, ganz abgesehen von derartigen Invektiven erbitterter Gegner haben selbst maßvolle Künstler, wie Schumann und Mendelssohn, bei Beurtheilung Meyerbeer's bis zu einem gewissen Grad ihre Unbefangenheit eingebüßt und nur Worte der heftigsten Ablehnung gefunden, wo doch in den dramatischen Schöpfungen ihres Landsmannes unmittelbar neben dem Verwerflichen auch das Große, wahrhaft Bedeutende auffällig genug zu Tage trat. Während der geniale Franzose Hector Berlioz nach den ersten

Aufführungen der „Hugenotten“ dieselben eine musikalische Enzyklopädie nennt, welche 20 Opern mit vollkommener Lebenskraft hätte erfüllen können, während Heinrich Heine mitten aus der damaligen Stimmung der Pariser Künstlerkreise heraus die nämlichen „Hugenotten“ als „ein Werk der Überzeugung sowohl in Hinsicht des Inhalts als der Form“ bezeichnet und dem Gleichmaß seine Bewunderung zollt, das hier zwischen Enthusiasmus und artistischer Vollendung, zwischen Passion und Kunst bestehe („Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald.“ *Lutetia* Bd. IV Fol. 236 und folg.), findet Robert Schumann 1837 in seinem Aufsatz „Fragmente aus Leipzig“ (Gesammelte Schriften Bd. I S. 313) alles darin gemacht, alles Schein und Heuchelei und nennt das Ganze den Gipfel der Gemeinheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Unmusik. Im nämlichen Ton schreibt er 1850 nach dem Anhören des „Propheten“ in sein Theaterbüchlein: „Mir kommt die Musik sehr armselig vor; ich habe kein Wort dafür, wie sie mich anwidert“. Und wenig milder urtheilt Mendelssohn, wenn er in einem Pariser-Brief an Zimmermann vom 11. Jan. 1832 das Libretto zu „Robert dem Teufel“ mit beißender Berliner-Fronie kritisiert und beifügt: „Auf solch eine kalte, berechnete Phantasieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken und so befriedigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos und dabei empfinde ich nun einmal keinen Effekt. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und die Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Maßstab.“

Unterm 5. Sept. 1837 spricht Schumann die Ansicht aus, man dürfe Meyerbeer's Opern getrost ihrem Schicksal überlassen, „da Blasirtheit und Gemeinheit nur auf kurze Zeit zu täuschen vermögen“. — Inzwischen erlebten zu Paris schon 1852 „Robert der Teufel“ die 333., die „Hugenotten“ die 222., der erst 1849 erschienene „Prophet“ die 111. Vorstellung und am 31. Aug. 1883 wurde die vierhundert und erste Aufführung des „Robert“ in der Hofoper zu Wien gefeiert, weil das Werk nämlichen Tages vor 50 Jahren zum ersten Mal über die Bühne der österreichischen Kaiserstadt gegangen war. — So dürfte denn, nachdem nahezu zwei Decennien seit Meyerbeer's Hinschied verflossen sind, nachdem der Tod auch seinen großen Rivalen Richard Wagner hinweggenommen hat, der Moment gekommen sein, wo ein objektives Urtheil über den Komponisten möglich erscheint, wo sich der richtige Maßstab

an seine Vorzüge und Schwächen anlegen, seine musikgeschichtliche Bedeutung ohne Voreingenommenheit feststellen läßt. Wir glauben diese Aufgabe aufs zweckmäßigste zu lösen, indem wir den Lebensgang des Komponisten von Stufe zu Stufe verfolgen, die eigenartigen Elemente, die sich in seinem menschlichen und künstlerischen Charakter gemischt, möglichst scharf beleuchten und besonders auch die zeitgeschichtlichen Einflüsse nachweisen, welche auf die schöpferische Thätigkeit des Mannes bestimmend eingewirkt haben.

Jakob Liebmann Beer wurde den 5. Sept. 1791, im Todesjahre Mozart's, als der Sohn des Banquiers Jakob Herz Beer und der Amalie geb. Wulf in Berlin geboren. Den Namen Meyer fügte er später seinem Geschlecht hinzu, weil ihn ein reicher Verwandter unter dieser Bedingung zum Erben seines Vermögens eingesetzt hatte. Und auf daß schon seine Adresse die Vermischung wälschen und deutschen Stils symbolisire, die den Tonkünstler kennzeichnet, wandelte er den Vornamen Jakob in das eleganter klingende Giacomo um, weil ihn die italiänischen Laute schmeichlerisch an die goldene Zeit seiner ersten Triumphe erinnerten. Der Vater, geboren den 10. Juni 1769, hatte in der preußischen Hauptstadt, begünstigt durch die Regierung, eine Zuckersiederei errichtet und war rasch zu bedeutendem Reichthum gelangt. Mit scharfem Verstand verband sich in ihm ein schönheitsempfindlicher Sinn, weshalb er die Werke der Dichtkunst ebenso eifrig pflegte wie die aufklärende Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts. Ohne selbst zu singen oder zu spielen, war er ein großer Musikliebhaber und regelmäßiger Besucher der Berliner Konzerte und theatralischen Auführungen. Die Mutter, eine Urenkelin von Wolf Tausk aus Wien und Tochter des sogenannten Berliner Krösus Liepmann Meyer Wulf, zeichnete sich durch seltene Herzensgüte und unerschöpfliche Freigebigkeit aus. „Kein Tag vergeht,“ schreibt Heinrich Heine von ihr, „ohne daß sie einem Armen geholfen hat. Ja es scheint, als könne sie nicht ruhig zu Bette gehen, bevor sie nicht eine edle That vollbracht. Dabei spendet sie ihre Gaben an Bekenner aller Religionsgenossenschaften, an Juden, Christen, Türken und sogar an Ungläubige der schlechtesten Sorte. Sie ist unermüdet im Wohlthun und scheint dies als ihren höchsten Lebensberuf anzusehen.“ Als sie am 14. Juni 1854 in Berlin starb, folgte die ganze Stadt ihrem Sarge und unzählige Thränen der Armen flossen am Grab

ihrer engelgleichen Beschützerin. Noch mehr denn ihr Mann war sie für Musik und Poesie eingenommen, stand in lebhaftem Verkehr mit den litterarischen und künstlerischen Koryphäen der Zeit und schwärmte besonders für Klopstock und Schiller.

Dem ersten Sohn Jakob folgten drei weitere: Heinrich, geboren 1794, dessen Name nicht weiter bekannt wurde, Wilhelm, geb. 4. Feb. 1797, gestorben 1850 als Geh. Kommerzienrath in Berlin, ein ebenso trefflicher Astronom wie Kaufmann, der mit seinem Freunde Mädler auf der selbsterbauten Sternwarte im Thiergarten unermüdlich Beobachtungen anstellte und außer einer vorzüglichen Mondkarte verschiedene wissenschaftliche Abhandlungen veröffentlichte, endlich Michael Beer, geb. 17. Aug. 1800, der feinfühlige Dichter des „Baria“ und „Struensee“, der intime Freund Immermann's, den der Tod bereits am 22. März 1833 in München wegraffte.

Schon in frühester Jugend trat Meyerbeer's Neigung für die Tonkunst zu Tage. Einmal gehörte Melodien spielte er mit instinktiver Sicherheit auf dem Pianoforte nach, während die linke Hand die entsprechenden Harmonien zusammensuchte. Mit Kinder-Instrumenten zu spielen, war seine Herzenslust. Vier Jahre alt organisirte er aus seinen Spielfkameraden ein Orchester mit Trommel, Pfeifen, Becken u. s. w., kitzelte demselben Noten vor und gerirte sich als Direktor. Im fünften Jahre erhielt er den ersten Klavierunterricht und bald darauf unterwies ihn der als Lehrer geschätzte Franz Lauzka auch in der Harmonielehre. Nachdem der Siebenjährige durch seine Fertigkeit in verschiedenen Gesellschaften Bewunderung erregt, spielte er den 14. Oktober 1800 in einem Pajzig'schen Konzerte Mozart's Dmoll-Konzert sowie Variationen von Lauzka mit glänzendem Erfolg. Am 15. Febr. 1801 ließ er sich in einem Konzert des Kammermusikus Franz Tausch, am 17. Dec. gleichen Jahres in dem des Kammermusikus Seidler hören und veranlaßte den anwesenden Abbé Vogler zu der Aeußerung: „Dieser Knabe wird dereinst ein großer Musiker werden“. Als Muzio Clementi (neben Duffek und J. B. Cramer der erste Klaviermeister der Zeit) 1802 auf einer Geschäftsreise nach Berlin kam und einige Monate bei der gastfreundlichen Meyerbeer'schen Familie logirte, erhielt Jakob auch von ihm eine Anzahl fördernder Lektionen. Für seine allgemeine wissenschaftliche Ausbildung sorgte ein protestantischer Hauslehrer, der außer dem Hebräischen und den

klassischen Sprachen Französisch und Italienisch sowie geschichtliche Studien mit ihm trieb und ihn nach seiner Eltern Willen über die konfessionellen Schranken auf die Höhe freier Humanität erhob. Meyerbeer's erste Kompositionsversuche, darunter eine Kantate für des Vaters Geburtstag, fallen gleichfalls schon in diese Zeit. Von seinem gereiften künstlerischen Geschmak, wie der bewunderungswürdigen Technik, die er sich durch unablässiges, täglich sieben- bis achtfündiges Arbeiten angeeignet, legten zwei Konzerte Zeugnis ab, die er am 17. Nov. 1803 und 2. Januar 1804 im königlichen Schauspielhause gab. Nachdem ihn dann Karl Fr. Zelter eine Zeit lang im Generalbass unterrichtet, auch seinen Eintritt in die Singakademie (16. Juli 1805) veranlaßt hatte, ging er 1806 von dem wenig anziehenden, moros-derben Freunde Goethe's zu dem lebenswürdigen königl. Kapellmeister Bernhard Anselm Weber über, dessen Lehrbegabung übrigens gleichfalls keine bedeutende war. Eine als Studie ausgearbeitete Fuge, die der Schüler damals auf Weber's Veranlassung an Abbé Vogler in Darmstadt sandte, erhielt er nach mehreren Monaten mit einem in drei Abschnitte gegliederten Lehrbuch über die Fuge zurück. Der seltsame Gelehrte, in dem sich mit tiefem Wissen phantastische Bizarrie unzertrennlich verband, hatte die Schrift speziell zu diesem Zwecke verfaßt, bezeichnete übrigens Meyerbeer's Arbeit als mehr fleißig denn reif und empfahl ihm gründlichere methodische Studien. — Als dann Meyerbeer dem Meister nach einiger Zeit eine zweite, in achtfacher Gestalt ausgearbeitete Fuge zur Durchsicht schickte, ward ihm eine überaus herzliche, sein Talent freudig anerkennende Zuschrift zu Theil, welche mit den Worten schloß: „Die Kunst eröffnet Ihnen, junger Mann, eine große Zukunft; kommen Sie zu mir nach Darmstadt. Sie sollen wie ein Sohn des Hauses gehalten werden und an der Quelle den Durst nach musikalischen Kenntnissen löschen.“ — Diesem Ruf vermochte Meyerbeer nicht zu widerstehen. Anfangs April 1810 traf er bei Vogler ein, der ihn zum Zwecke möglichst umfassenden Unterrichtes in Kost und Logis aufnahm, während seine etwas früher in Darmstadt angelangten Studiengenossen Carl Maria von Weber und der Tiroler Joh. Baptist Gänzbacher ihren Verhältnissen entsprechend eine bescheidene Privatwohnung beim Metzger Klein in der Dohngasse bezogen hatten. Rasch bildete sich ein herzliches Verhältniß zwischen den talentvollen Jünglingen, und

trotz der sehr verschiedenartigen künstlerischen Richtung, welche Weber und Meyerbeer einschlagen sollten, blieben sie bis zu des Ersteren Tod aufrichtige Freunde. Früh Morgens schon trafen die Musiker in der Messe zusammen; dann wurde auf der Orgel improvisirt, und Klavier um die Wette gespielt, wobei den jungen Feuergeistern die Melodien förmlich aus den Fingern strömten, bis in die Nachmittagsstunden hinein theoretisch gearbeitet, Abends endlich in der Konferenzstunde die gelösten, contrapunktischen Aufgaben oder freien Kompositionen durchgenommen, kritisiert und verbessert. Aber auch an Stunden fröhlicher Geselligkeit, gemeinschaftlichen Ausflügen auf der schönen Bergstraße, nach Mannheim und Heidelberg fehlte es nicht, und während der stillere, an feinere Umgangsformen gewöhnte Meyerbeer die burschikose Genialität, das fecke Auftreten seiner Kameraden bewunderte, verschlangen diese den russischen Kaviar und die pommerischen Gänsebrüste, welche Papa Beer von Berlin gesandt, nicht weniger gierig als die köstlichen Bibliotheksschätze ihres jungen Freundes. Für Vogler's 61. Geburtstag wurde gemeinsam eine Kantate, für das Hoftheater in Wiesbaden eine kleine Oper „Der Proceß“ komponirt, die indeß nicht zur Aufführung gelangte. Daneben schrieb Meyerbeer eine Reihe von Psalmen und Kanzonetten, sowie in den Monaten März und April 1811 die umfangreiche Kantate: „Gott und die Natur“. Nach der erfolgreichen Aufführung der letzteren in Darmstadt ernannte ihn der Großherzog Ludwig I. zu seinem Hofkomponisten. Auch in Berlin wurde die Kantate am 8. Mai 1811 im Beisein Meyerbeer's sowie seines mit dorthin gereisten Freundes Carl Maria von Weber durch Zelter und B. A. Weber mit Beifall reproducirt, obgleich der Stil des Werkes schulmäßig streng und trocken ist, manche Nummern zudem eine mehr weltliche Geistesstimmung denn tiefe Religiosität verrathen. Originelle und packende Melodien fehlen auffälligerweise fast gänzlich darin, während einzelne Scenen, wie die Schilderung des werdenden Lichtes, des wogenden Meeres, der Todtenauferstehung u. s. w., des Komponisten Begabung für dramatische Charakteristik deutlich verrathen. Von weiteren Arbeiten der Darmstädter Lehrjahre sind noch zu erwähnen die warmempfundenen sieben Klopstock'schen Gesänge für vier Stimmen mit Pianofortebegleitung ad libitum, eine Anzahl ein- und mehrstimmige Lieder, Tänze und Variationen für Klavier sowie

das Monodram: »Les amours de Thevelinda« für Sopran, Chor und obligate Klarinette. Nachdem schon 1810 eine Operette Meyerbeer's »Der Fischer und das Milchmädchen« anonym und ohne besonderen Erfolg über die Berliner Bühne gegangen war, wurde die letzte Zeit des Darmstädter Aufenhaltes fast vollständig durch die Komposition seiner ersten ernstern Oper »Das Gelübde des Jephtha« ausgefüllt, zu der ihm A. von Schreiber ein ziemlich plummes und unbehilfliches Libretto geliefert. Der Tondichter hatte gehofft, das Werk, das er unter Vogler's kritischen Einfluß aufs sorgsamste ausgearbeitet, in Darmstadt auf die Bühne zu bringen. Doch gelang ihm dies nicht; dagegen wurde die Oper von der Hofbühne in München angenommen und Meyerbeer eingeladen, selbst die letzten Proben und die ersten Aufführungen zu leiten. So nahm er denn von seinem Lehrer, der seinerseits eine nochmalige Rückkehr nach Darmstadt für zwecklos erklärte, Abschied und begab sich nach der Pfalzstadt. Trotz der guten Besetzung sämtlicher Rollen und des vortrefflichen Münchener Orchesters vermochte indeß die Oper nicht durchzuschlagen. Die Kenner rühmten den Ernst der künstlerischen Gesinnung, der sich darin aussprach, den sorgfältig gearbeiteten Satz, die feine Instrumentation. Die Massen ließ das akademisch regelrechte aber gesangsarme und effektlose Werk kühl. Besser als dem Opernkomponisten erging es in München dem Virtuosen Meyerbeer, dessen Klavierspiel und Improvisation höchste Verwunderung erregten, und Carl Maria von Weber's Wort, sein Freund dürfe sich den größten Pianisten der Zeit zur Seite stellen, rechtfertigten. In München wurde unserm Tonkünstler vom dortigen Hofschauspieler und Regisseur Wohlbrück der Text zu einer zweiaktigen komischen Oper »Alimelek, Wirth und Gast, oder: Aus Scherz Ernst« anerboden, deren Gegenstand die bekannte Geschichte von dem erwachten Schläfer aus Tausend und Einer Nacht bildet. Meyerbeer, hoffend es werde ihm mit einem heiteren Sujet besser gelingen denn mit einem oratorienhaft-biblischen Libretto, ging darauf ein. Doch sollte er auch diesmal einen Fehlgriß thun, da seine stets zur Reflexion geneigte, pathetisch-ernsthafte, schwerflüssige Natur eben so wenig eine komische Ader besaß wie Spohr und wie sein späterer großer Rivale Richard Wagner. Die Oper entstand während des ereignissschweren, für Deutschland ruhm- und thränenreichen Jahres 1813, das sich zu humoristisch heiteren Schöpfungen ohnehin nicht

sonderlich geeignet erwies, und erlebte ihre erste Aufführung zu Stuttgart. Auch diesmal wurden die kunstvollen Formen, die treffende Deklamation, die schön abgestufte Orchesterfärbung von den Fachleuten gelobt; das große Publikum aber vermochte die Oper nicht zu fesseln. Inzwischen hatte Meyerbeer eine Kantate „Der Götterbesuch“ zur Feier des Geburtstages seiner Mutter, 10. Febr. 1813, ferner ein Stabat mater, Todeum und Miserere komponirt und mitten in der patriotischen Bewegung der Befreiungskriege am 12. Okt. 1813 den Psalm „Gott ist mein Hirt“ für 2 Chöre und 5 Solostimmen in der Berliner Singakademie zur Aufführung gebracht. — Da „Almelek“ nach dem Stuttgarter Debut vom Kärntnerthortheater verlangt wurde, reiste der Komponist aus der Württembergischen Residenz direkt nach Wien, wo bereits der denkwürdige Kongreß begonnen hatte. Unmittelbar nach seiner Ankunft hörte er den bewunderten Meister des Klavierspiels Joh. Nepomuk Hummel und trug einen so tiefgehenden Eindruck davon, daß er sofort die eifrigsten pianistischen Studien unternahm, um sich die Vorzüge Hummel's, seinen Fingersatz, die Sauberkeit seines Anschlags, die Eleganz seiner Phrasirung anzueignen. Bald darauf trat er in einem selbständigen sowie in einer Reihe von Konzerten auf, die er gemeinsam mit der Sängerin Harles und dem Klarinettisten Bärman, dem trefflichen Freunde Carl Maria von Weber's, arrangirt hatte und erregte durch seine Virtuosität solche Bewunderung, daß sogar ein Ignaz Moscheles Bedenken trug, sich neben ihm hören zu lassen. Außer verschiedenen für sein öffentliches Spiel bestimmten und nie edirten Klavierkompositionen, Konzerten, Variationen und Rondo's schrieb er in Wien, dem Geiste der Zeit seinen Tribut zollend, „Das Königslied eines freien Volkes“ von Gubitz und Arndt's „Deutsches Vaterland“ für Männerstimmen und Blechinstrumente nieder. Doch sollte dem ehrgeizigen, beifallsüchtigen, nervös-empfindlichen Jüngling auch in der österreichischen Kaiserstadt eine bittere Enttäuschung nicht erspart bleiben. Am 20. November 1814 erlebte sein vielfach umgeänderter „Almelek“ nach ziemlich überstürzten Proben unter dem Titel „Die beiden Kalifen“ die erste Aufführung. Das Wiener Publikum, das im Theater vor Allem aus pikanten Sinnenfidel, eine üppige Unterhaltung für Ohr und Auge suchte, fand die deutsch-gründliche Oper langweilig und ungenießbar, und die Aufnahme war daher einem förmlichen Fiasko

zum Verwechseln ähnlich. Nur dem Freunde Carl Maria von Weber sollte es etwas später, 1815, gelingen, das Werk, „dessen feine Nuancen fast den Ensemblevortrag eines Quartettes verlangten“ (Weber's Aufsatz über „Almeide“ den 3. Oktober 1815), längere Zeit auf der Bühne von Prag zu erhalten. — Nach den übereinstimmenden Angaben der Meyerbeerbiographen war es Hofkapellmeister Salieri, der den niedergeschlagenen Komponisten aufsuchte und ihm empfahl, sich für einige Zeit nach Italien zu begeben, und in der Schule der dortigen Tonsetzer stimmungsgerecht und dankbar schreiben zu lernen. Meyerbeer entschloß sich, dem Rath des erfahrenen Maestro zu folgen, reiste indeß 1815 zunächst nach Paris, damit er auch die dortigen Musikzustände näher kennen lerne. Hatte er doch schon 1813 eine für die französische Bühne bestimmte Oper „Robert und Elise“, gewissermaßen ein Präludium seines „Robert der Teufel“, komponirt und ihr eben jetzt eine zweite „Der Junggeselle von Salamanka“ folgen lassen, die übrigens beide unaufgeführt blieben. Mehrere Monate studirte er zu Paris französische Tonkunst und Litteratur und brach erst Anfangs 1816 nach Venedig auf. Er gerieth hier mitten in den Taumel hinein, welchen Rossini's neue Karnevalsoper „Trancredi“ bei den fangesfrohen, leicht entzündlichen Südländern erzeugte. Hier bot sich ihm nun Gelegenheit, an der Quelle die Grazie und sinnliche Schönheit italiänischer Melodik, aber auch das elastisch-beflügelte, farbenbunte Treiben italiänischen Volkslebens kennen zu lernen. Rasch fand er sich in Land und Leute, studirte Rossini'sche Partituren bis zum Auswendiglernen, vertiefte sich mit unermüdlichem Eifer in die Gesangsschulen der wälschen Meister. Von der Umwandlung, die sich in seinem ganzen Wesen vollzog, spricht er selbst in einem Brief vom Jahre 1856 an seinen Biographen Dr. Schuch mit folgenden Worten: „Ganz Italien schwelgte damals in einem süßen Wonnetaumel, es schien, als ob die ganze Nation endlich ihr langersehntes Paradies gefunden und nun nichts mehr zu ihrem Glück bedürfe, als Rossini'sche Musik. Ich ward so ganz unwillkürlich in das süße Tongewebe gezogen und in einen Zaubergarten gebannt, aus dem ich nicht entinnen wollte und nicht entinnen konnte. Alle meine Gefühle und meine Gedanken wurden italienisch; nachdem ich ein Jahr dort gelebt hatte, kam ich mir vor, als sei ich ein geborener Italiener. Ich war durch die herr-

liche Naturpracht, durch italienische Kunst und heiteres geselliges Leben vollständig akklimatisirt worden und konnte demzufolge auch nur italienisch denken, italienisch fühlen und empfinden. Daß eine solche totale Umstimmung meines geistigen Lebens den wesentlichsten Einfluß auf meine Kompositionsweise haben mußte, ist selbstverständlich. Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben, wie man annimmt, sondern ich mußte so komponiren, wie ich gethan, weil mich mein Inneres dazu trieb". Und vielleicht noch prägnanter bezeichnet er die Reaktion, welche Italien gegen seine bisherige verstandeskühle, deutschnüchterne Produktionsweise bei ihm hervorrief, mit folgenden Zeilen eines Briefes an den nämlichen Dr. Schuchdt vom 15. Dec. 1856: „Daß ich mich in der von Ihnen geschilderten, zweiten Phase meiner Produktivität der italienischen Melodik mehr zuneigte, wird man begreiflich finden, wenn man erwägt, daß ich von meinen Lehrern zu streng in den kontrapunktischen Verstandesarbeiten festgehalten wurde. Es war eine Evolution meiner Natur; das bisher durch die polyphonen Rechenegemmel unterdrückte Gefühlsleben ward durch die italienischen Zephyrlüfte und Nachtigallenmelodik nicht nur erweckt, sondern auch zur Thätigkeit, zur Manifestation seiner selbst sollicitirt. Freilich, ein Umschlag ins entgegengesetzte Extrem, jedoch hervorgegangen aus Studienrichtung und Lebensgang.“

So trat er denn nach nahezu zweijähriger Vorbereitung 1818 mit der opera semi-seria »Romilda e Costanza« zum ersten Male vor das italiänische Publikum. Das frisch erfundene, melodiose Werk wurde den 19. Juni im Teatro nuovo zu Padua so günstig aufgenommen, daß er den Auftrag erhielt, für den nächsten Carneval in Turin Metastasio's beliebtes Opernbuch, »Semiramide riconosciuta«, zu komponiren. Und noch während er hiemit beschäftigt war, lud ihn die Direktion des Teatro Benedetto zu Venedig ein, eine zweiaktige tragische Oper »Emma di Resburgo«, Text von Rossi, für die Lagunenstadt zu schreiben, so daß er nun auf einmal Arbeit die Fülle hatte. Der Erfolg der Turiner Oper beim Carneval 1819 war ein höchst ehrenvoller, derjenige der »Emma von Roxburgh« in Venedig der denkbar glänzendste, ob schon ihr das Teatro Fenice in Rossini's »Eduardo e Cristina« eine gefährliche Nebenbuhlerin entgegenstellte. Da ihn die venetianische Stadtbehörde um ein Autograph für ihr Archiv bat, hinterließ ihr Meyer-

beer die Originalpartitur des Tonwerkes, das rasch auch jenseits der Alpen bekannt wurde und zahlreiche Freunde fand. Die ernster gesinnten deutschen Musiker, Carl Maria von Weber voran, bedauerten freilich den Abfall ihres Genossen von der heimischen Kunst tief genug. Am 26. Jan. 1820 hatte Weber die mit rührender Selbstverleugnung sorgfältigst vorbereitete Oper auf die Dresdener Bühne gebracht und Tags darauf schrieb er an Lichtenstein: „Mir blutet das Herz, zu sehen, wie ein deutscher Künstler, mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen zum Nachahmer sich herabwürdigt. Ist es denn gar so schwer, den Beifall des Augenblicks, ich sage nicht, zu verachten, aber doch nicht als Höchstes anzusehen?“ — Inzwischen fuhr unser Maestro fort, die Ohren der dankbaren Italiäner mit seinen gefälligen Melodien zu figneln. 1820 bestellte die Mailänder Scala die Oper »Margherita d'Anjou«, Text von Rossi, bei ihm und schon am 14. Nov. genannten Jahres ging das Werk unter jubelndem Beifall über die Bretter des berühmten Theaters. Etwas weniger glücklich war Meyerbeer mit der für den Mailänder Carneval des Jahres 1822 bestimmten Oper »L'Esule di Granada«, die er theilweise im Haus des eben so gastfreundlichen wie kunstsinigen Lord Westmoreland, Attachirten der englischen Gesandtschaft zu Mailand, niederschrieb. Gerade weil das Werk nicht so leichtfertig hingeworfen, gründlicher durchgearbeitet und modulationsreicher ist, sprach es die Südländer, welche wie in Mozart's Schöpfungen Philosophie darin witterten, weniger an, obgleich die Hauptrollen mit der Pisaroni und dem Bassisten Lablache besetzt waren. Im gleichen Jahre 1822 begab sich Meyerbeer nach Rom, wo ihm Abt Vaini die Schätze der päpstlichen Bibliothek erschloß und wo er nach Herzenslust in den Kunstdenkmälern des Alterthums schwelgte. Für die Sängerin Caroline Bassi begann er einen »Almanzor« zu schreiben, der sich indeß unter dem Einfluß der ewigen Stadt nicht recht in die moderne Opernschablone fügen wollte. Er siedelte daher nach Neapel über, kam indeß hier vom Zauber der Natur umstrickt vollends nicht zu ersprißlicher Arbeit. Doch schied er mit dem Versprechen, der Bühne von San Carlo binnen Jahresfrist eine Oper zu liefern und kehrte im Mai 1824 nach Berlin zurück. Die Aufführung einer für letzteres verfaßten deutschen Operette »Das Brandenburger Thor« kam nicht zu Stande; dagegen komponirte er fleißig an

der zweiaktigen heroischen Oper »Il Crociato in Egitto«, wozu er den Auftrag bei der Durchreise in Venedig erhalten hatte. Dem glückverwöhnten Maestro gab man in der Heimat deutlich genug zu verstehen, daß sein italienischer Vorbeer auf deutschem Boden nicht schwer wiege, ja, daß sein Rossinismus kaum höher als eine ephemere Modethorheit gewerthet werde. Mit sehr gemischter Empfindung verreiste er daher schon im Oktober 1824 abermals nach Süden, erlebte einen »schönen Tag« bei Carl Maria von Weber zu Dresden und fuhr dann über Triest nach Venedig, wo das Studium des »Kreuzfahrers« mit den besten Kräften, wie Beluti, Crivelli, Bianchi und Madame Méric-Lalande bereits begonnen hatte. Am 16. Dec. 1824 erlebte die Oper ihre erste Aufführung und rief einen solchen Sturm des Beifalls hervor, daß sie sofort wiederholt werden mußte und die ganze Saison beherrschte. Wie weithin sie Meyerbeer's Ruhm verbreitete, beweist die Thatsache, daß ihn Don Pedro III. von Brasilien 1831, nach der Reproduktion des Werkes in Rio Janeiro durch italienische Sänger, zum Ritter des Südsternordens ernannte. In der That stellt sich der »Crociato« als Meyerbeer's beste Arbeit aus seiner italienischen Periode dar und bedeutet besonders nach der Seite des Dramatischen hin einen entschiedenen Fortschritt. Nicht als ob der Formalismus der opera seria, die periodisch gegliederte Arie, das Überwuchern anmuthigen aber charakterlosen Solo-Gefanges, das Koloraturunwesen darin schon völlig überwunden wären; aber doch wechseln bereits mit den stereotypen Formen der italienischen Oper, an denen Meyerbeer z. B. noch in der »Emma von Roxburgh« unverrückt festhält und die jede dramatische Entwicklung ausschließen, freier, mehr deklamatorisch gehaltene Scenen. Die handelnden Personen sind schärfer individualisirt, Figuration und Begleitung reicher, das Instrumentalkolorit kräftiger und mannigfaltiger abgestuft. Es ist der Übergang von der sich selbst genügenden lyrischen Melodik, welche der Komponist im Gegensatz zum trockenen Schulstil seiner ersten deutschen Periode jenseits der Alpen gepflegt, zur dramatischen Darstellungsweise seiner späteren Werke. Meyerbeer selbst fühlte, daß er den italienischen Standpunkt überwunden, daß er zu Anderem denn zu dem zweifelhaften Ruhm berufen sei, ein talentvoller Nachahmer Rossini's zu heißen. »Der vergnügte Rausch italienischer Sinnenslust,« sagt Heine treffend, »konnte einer deutschen Natur

nicht lange genügen. Ein gewisses Heimweh nach dem Ernst des Vaterlands ward in ihm wach; während er unter wälschen Myrten lagerte, beschlich ihn die Erinnerung an die geheimnisvollen Schauer deutscher Eichenwälder; während südliche Zephyre ihn umkosten, dachte er an die dunklen Choräle des Nordwinds.“ So schlug er denn eine Reihe weiterer Gesuche der bedeutendsten italiänischen Bühnen um Lieferung neuer Opern standhaft ab, bereiste mit seiner geliebten Mutter, welche zum Karneval 1825 nach Venedig gekommen war, nochmals das Land seiner jugendlichen Triumphe und kehrte im Sommer genannten Jahres nach Berlin zurück. Der Tod seines Lehrers Lauska (21. März 1825), besonders aber derjenige seines Vaters Herz Beer im Oktober 1825 trugen wesentlich dazu bei, den Künstler ernster zu stimmen, sein ganzes Wesen zu vertiefen. Holdesten Trost für seinen Schmerz fand er übrigens in der erwiderten Liebe zu seiner Cousine Mina Mosson, einem eben so anmuthigen, wie feingebildeten Mädchen, mit der er sich, dem Zureden der Mutter folgend, um diese Zeit verlobte und die er nach Ablauf des Trauerjahres 1827 als Gattin heimführte. Sie gebahr ihm fünf Kinder, von denen die beiden ersten zu Meyerbeer's unsäglichem Herzeleid ganz jung starben, während drei verhehlichte Töchter die Eltern überleben sollten.

Noch 1825 hatte sich eines der bedeutendsten Ereignisse in der Entwicklungsgeschichte unseres Komponisten vollzogen, seine Übersiedlung nach Paris, dem damaligen Centrum des musikalischen und künstlerischen Lebens in Europa. Bald nach der Auf- führung des „Kreuzfahrers“ in Venedig war derselbe auf das Repertoire der italiänischen Oper zu Paris genommen worden. Der Intendant der letzteren, Herr von Larochefoucauld, und sein artistischer Direktor Giacomo Rossini luden Meyerbeer dringend ein, zur Leitung des Werkes nach der französischen Hauptstadt zu kommen. Im Dezember 1825 folgte er dem schmeichelhaften Ruf, bezog im Hotel Bristol, Rue Vivienne, eine elegante Wohnung, die rasch ein Verkehrsmittelpunkt der bedeutendsten Künstler wurde, und begann die Proben des „Crocato“ zu dirigiren. Ob schon sämmtliche Rollen mit Kräften ersten Ranges besetzt waren, Armando von der Pasta, die Palmide von der Mombelli, Madin von Levasseur, Adrian von Donzelli gesungen wurde, schlug die Oper bei Weitem nicht in dem Maß durch wie auf italiänischen Bühnen. Meyerbeer

hatte daher vermehrten Grund, den mit seinen italienischen Arbeiten verfolgten Weg aufzugeben, vor Allem aber die Geschmacksrichtung, den nationalen Stil der Franzosen wie die veränderte geistige Strömung der Zeit überhaupt genauer zu erforschen. Er that dies durch eine Reihe von Jahren, während der man ihn vom Genußleben der französischen Hauptstadt völlig absorbiert glaubte, mit jener Unermüdlichkeit und zähen Energie, die ihm bis zum Tode eigen blieb. Den besten Wegweiser für sein eigenes Verhalten gaben ihm die Erfolge, welche um dieselbe Zeit andere Künstler auf dem nämlichen oder verwandten Gebieten davontrugen. Während im romantischen Deutschland Carl Maria von Weber und Louis Spohr melodische Schönheit mit deutscher Gemüthstiefe vermählt, aber auch jene Kunst des Lokalkolorites ausgebildet hatten, die uns im „Freischütz“ wie kühler Waldesodem überschauert, brachte der Franzose Auber das Nationalleben seiner Landsleute, ihre bewegliche Grazie, ihre heitere Sinnenlust zu packender Darstellung auf der Bühne. Reif hingeworfene Melodien, scharf pointirte Deklamation, elastische Rhythmik, eine glänzende Orchesterbehandlung waren die Vorzüge, welche Auber's komische Opern zu Lieblingen seines Volkes machten und trotz der Flüchtigkeit der Faktur, trotz der Oberflächlichkeit der Charakterzeichnung heute noch ihren Reiz ausüben. Aber auch auf dem Gebiet der heroisch-tragischen Oper sollte der Komponist eben jetzt seinen Meisterwurf thun. 1828 erschien die „Stumme von Portici“, ein Werk von hinreißendem Pathos, mit Bewunderungswürdigem Geschick in die Lokalfarben des Südens getaucht, der unmittelbare Vorläufer der Julirevolution. Und als hätte das romantische Fieber, die Gier nach pittoresken Situationen selbst den Sybariten Rossini, den sinnbestrickenden Sänger der sogenannten Restaurationsepöche angesteckt, schrieb dieser zur nämlichen Zeit an seinem „Wilhelm Tell“, um sich 1830 mit diesem lebenswarmen Tongemälde der Schweiz von einer ganz neuen Seite zu zeigen, zugleich aber auch seine Thätigkeit als Opernkomponist für immer zu beschließen.

Lag somit die Vorliebe für das Romantisch-stimmungsvolle wie für das Lokal- und National-charakteristische gerade damals in der Luft, so mußte man es von vornherein einen glücklichen Griff nennen, als der französische Dichter Delavigne, mit dem sich Meyerbeer wegen eines Operntextes in Verbindung gesetzt, einen Stoff

aus dem französischen Mittelalter, der Blüthezeit des Ritter- und Klosterwesens, in Vorschlag brachte. Robert, der Sohn des Teufels, der alle Mädchen verführt hat, wird durch edle Frauenliebe, durch die heiligen Gesänge der christlichen Religion gerettet und einem würdigeren Dasein zurückgegeben. Sämmtliche dramatische Lieblings-themen der Romantik waren hier, wie Riehl („Musikalische Charakterköpfe“) treffend bemerkt, gewissermaßen zu einem Gesamtbild verbunden, etwas Faust, etwas Don Juan, etwas Freischütz, etwas Zampa. Menschen und Dämonen ringen um den Sieg; dem scenischen Prunk erschien von vornherein der weiteste Spielraum eröffnet. So viel Anziehungskraft der Stoff auf den Komponisten ausübte, wollte er sich indeß doch nicht an die Arbeit machen, ohne vorerst das Visum einer höheren Autorität eingeholt zu haben. Er wandte sich daher an Scribe, den gefeierten Hauptvertreter der damaligen excentrischen Romantik, den unerschöpflichen Erfinder aufregender Situationen und pikanter Gegensätze, den Meister des dramatischen oder richtiger gesagt des drastischen Effectes, dessen specifische Begabung die auffälligste Wahlverwandtschaft mit Meyerbeer's Talent aufweist. Scribe erklärte nach Prüfung der Textvorlage, nur unter der Bedingung als Mitautor auftreten zu können, daß das ursprünglich für die Opéra comique berechnete, mit humoristischen Episoden und gesprochenem Dialog ausgestattete Buch für die große Oper umgestaltet und der heroisch-pathetische Stil konsequent festgehalten werde. Delavigne und Meyerbeer gaben ihre Zustimmung und so entstand denn unter Scribe's entscheidendem Einfluß nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten jenes Monstrum von Phantastik, Schwulst und Unnatur, aber auch packender Situations- und Charaktermalerei, glänzender Diction, hinreißenden Effecten, das uns heute als Libretto des „Robert“ vorliegt. Mit Feuereifer machte sich Meyerbeer an die Arbeit und überreichte das vollendete Werk der Direction der großen Oper wenige Tage vor Ausbruch der Julirevolution. In dieser hocherregten Zeit wagte man indeß nicht, den Versuch mit einem so kostspieligen Ausstattungsstück zu machen. Monate verflossen; bereits beabsichtigte der Komponist seine Arbeit gänzlich zurückzuziehen, als Dr. Berron, welcher das von der Civilliste gestrichene Operninstitut auf 1. Juli 1831 für eigene Rechnung übernommen hatte, sich verbindlich machte, sofort mit den Proben zu beginnen. Doch verzögerte sich die erste

Aufführung bis zum 22. Nov. 1831, so daß Meyerbeer Zeit genug fand, die ursprünglich einer Baritonstimme zuge dachte Rolle Vertrams für den trefflichen Bassisten Levasseur gänzlich umzuarbeiten und sämtliche Rollen dem Personal aufs sorgfältigste einzustudiren. — Trotz verschiedener störender Zwischenfälle fand die Oper eine begeisterte Aufnahme und mußte am 24. Nov. wiederholt werden. Kaum weniger denn die emphatischen Beifallsbezeugungen erfreute Meyerbeer der Besuch seiner Mutter, welche ohne sein Wissen an dem bedeutungsvollen Tage in Paris eingetroffen war, um nach Beendigung der Darstellung den ruhmgekrönten Sohn in die Arme zu schließen.

In seinem Aufsatz über Scribe's und Meyerbeer's „Robert den Teufel“ vom Jahre 1854 (Gesammelte Schriften Bd. III Fol. 48) hat Franz Liszt vortrefflich dargethan, wie Scribe eine neue Grundlage für das Opernlibretto schuf, wie er an die Stelle des breitergeöffneten, lyrischen Gefühlsausdruckes die spannende Situation oder, richtiger gesagt, eine Reihenfolge von Situationen setzte. Damit hörten die Pracht der Dekoration, der Luxus der scenischen Einrichtung, die Ballette, die Maschinerien, kurz die dem Auge gebotenen Herrlichkeiten auf, eine bloße Nebensache, eine je nach den verschiedenen Theaterkräften bald spärlicher bald reichlicher bewilligte Zugabe der Oper zu sein: sie wurden integrierender Bestandtheil, organisches Glied des Werkes und dienten dazu, das Interesse, die malerische Wirkung des jeweiligen Auftrittes zu erhöhen. Von nun an räumte man der Liebe, die bei Metastasio, dem Musterlibrettisten des 18. Jahrhunderts, alles beherrscht hatte, nur noch einen episodischen Platz ein, man trat aus dem Kreis einfacher, individueller Empfindungen heraus, vervielfältigte aber dafür durch Verwerthung reicherer scenischer Stoffe die dramatische Triebfeder. — Bewunderungswürdig wußte sich nun Meyerbeer der principiellen Idee Scribe's wie seiner ganzen Produktionsweise anzubequemen. „Dieser Autor“ sagt Liszt, „konnte nur von einem musikalischen Genie erfaßt werden, welches im Erforschen der akustischen Effekte, in der Instrumentation, in der Harmonie, in der Anwendung und Kombination von Massen- und Einzelwirkung so erfahren war wie Meyerbeer. Die Vorliebe des letzteren für forcirte oder glänzende, bezaubernde, schwindelelregende Eindrücke glich derjenigen Scribe's. Er war ebenso erpicht auf gewaltfame Kontraste, unerwartete An-

titheßen, schreiende Ungereimtheiten, wie Scribe, bediente sich ebenso gern wie dieser eines gewissen Goldschlums, um der Musik bis dahin fremdgebliebene Hilfsmittel zu gewinnen und sie zu befähigen, die Licht- und Schattenseiten des romantischen Dramas jener Epoche auch auf die Oper zu übertragen.“ Die Entfaltung eines bis dahin unerhörten scenischen Reichthums bedingte von selbst auch eine Steigerung der musikalischen Effekte, die Anwendung neuer überraschender Kombinationen, unerhörter Hilfsmittel in Orchester und Chören. Denn ohne diesen verstärkten Reiz wäre die Musik relativ bedeutungslos geworden oder wenigstens zu einer nebensächlichen Rolle verurtheilt gewesen. Jene Situations- sucht der Zeit, wie sie sich im Opernlibretto Scribe's widerspiegelt, hatte aber auch die fernere nothwendige Folge, daß der melodische Stil, der breit ausgeladene Gesang, der die Opera seria beherrschte und den eben erst Rossini zu seiner glänzendsten Entfaltung gebracht hatte, aus seiner Alleinherrschaft verdrängt wurde, daß er der pathetisch-deklamatorischen Ausdrucksweise weichen mußte. Denn nur die letztere vermochte der wechselvollen Handlung, den einander überstürzenden Gegensätzen, den wilden Affekten, deren Tummelplatz das Opernbuch wurde, auch musikalisch gerecht zu werden. Meyerbeer, als der vielseitige aber auch kluge Mann, der er war, suchte gewissermaßen eine Versöhnung zwischen den beiden Faktoren, zwischen melodischem und deklamatorischem Stil herbeizuführen, indem er mit der einen Hand koloraturverbrämte Arien austreute, wo es sich immer thun ließ, und so dem noch immer weitverbreiteten Kultus der Melodie schmeichelte, während er mit der andern jene leidenschaftlich bewegten, dramatisch besflügelten Scenen schuf, in denen der Gesang gleichsam nicht zu Athem kommt, in denen das Melodische von der fortreisenden Gluth der Deklamation verzehrt wird. Aus diesem Verfahren erklärt sich nun der eigenartige Stil oder, richtiger gesagt, die musikalische Stillosigkeit, welche „Robert den Teufel“ kennzeichnet. Vielleicht in keiner andern Schöpfung treten des Komponisten Mängel und Vorzüge gleich prägnant zu Tage, wie gerade hier, in diesem monströs umfänglichen Tonwerk, das an der Spitze der großen, noch heute auf allen Bühnen befindlichen Opern Meyerbeer's steht. Neben Melodien von bestrickendem Reiz, echt dramatischer Deklamation, einer Rhythmik voll französischer Elasticität, einer glänzenden Orchesterbehandlung treffen wir hier ein

widerliches Kofettiren mit allen möglichen Formen und Klang-
effekten, reichverzierte Arien nach italienischer Schablone neben raf-
finirt einfachen Liedsätzen oder kunstvoll polyphon ausgearbeiteten
Partien, das Accompagnement in der einen Gesangstrophe bloß
von einem Soloinstrument bestritten, in der anderen das volle
Orchester in Athem haltend, neben Stellen von echter Empfindung
und schlagender Charakteristik hohles Pathos und aufgebauschte
Phrase. So erscheint es denn erklärlich, daß das Werk seiner be-
saiteten Künstler, einen Mendelssohn und Schumann, mit Wider-
willen erfüllte, während seine zündenden Effekte, sein breiter, echt
opernmäßiger Alfresco-Stil die Massen widerstandslos mit sich fort-
rissen. Wie zu Paris war letzteres bei der ersten Aufführung in
des Komponisten Vaterstadt Berlin der Fall, wo sich freilich ein
Theil des gebildeten Publikums entschieden ablehnend verhielt und
wo die schwerfällige Textübersetzung des Dresdner Hofrathes Th.
Hell die Federn der Kritik verschärfte. Schon hieraus erklärt sich
zur Genüge, weshalb der ruhmstüchtige, gegen Tadel übermäßig
empfindliche Komponist von nun an alle seine Opern zuerst in Pa-
ris zur Aufführung brachte. Außerte er doch selbst zu Dr. Schuch, nach-
dem er das Pariser Sängersonal und Orchester als das vor-
trefflichste der Welt bezeichnet: „Schon das Factum, daß eine
Oper, welche in Paris gefällt, die Runde um die Welt macht,
könnte einen Komponisten zur Bevorzugung jener Stadt bewegen.“
— Während die französischen Kunsttrichter stets nur das Lobens-
würdige des Werkes rühmend besprechen, alles Schöne und Ge-
lungenes aufmunternd preisen, die Schattenseiten, die kleinen Verstöße
ignoriren oder nur schonend tadeln, während dem beschäftigten sich
viele deutsche Kritiker nur damit, Fehler und Schwächen aufzuspüren
oder den Autor zu schulmeistern, als hätten sie Quintaner vor sich.“
— Inzwischen waren Meyerbeer nach den ersten Aufführungen des
„Robert“ von allerhöchster Seite Zeichen der Anerkennung genug ge-
spendet worden. Louis Philipp hatte ihn zum Ritter der Ehrenlegion,
Friedrich Wilhelm III. zu seinem Hofkapellmeister ernannt, welche
letzte Stelle freilich einstweilen bloß den Charakter eines Ehren-
amtes an sich trug. Im folgenden Jahr 1833 nahm das Institut
de France den nach Paris zurückgekehrten Komponisten unter seine
Mitglieder auf und die Direktion der großen Oper übertrug ihm
die Komposition des wiederum von Scribe verfaßten Hugenotten-

textes. Hier bot sich nun Meyerbeer Gelegenheit, sein Talent an einem geschichtlichen Stoff zu bewähren, die Gestalten der Oper statt auf den phantastischen Nebel mittelalterlicher Sage auf einen bestimmten historischen Hintergrund zu bannen. Schon die Begeisterung, mit der er zur Lösung der großartigen Aufgabe schritt, verbürgte seinen Beruf für dieselbe. Während die Arbeit im besten Gange war, erkrankte seine Frau an einem Brustübel, welches einen längeren Aufenthalt in Italien nöthig machte. So wurde die Vollendung der Oper über den festgesetzten Termin hinaus verzögert und Meyerbeer, der sein Werk um Alles nicht überstürzen wollte, der bei der Detailvollendung seiner Schöpfungen stets die Sorgfalt und Angtlichkeit selbst war, fand sich veranlaßt, die bedungene Konventionalstrafe von 30,000 Fr. zu bezahlen. Die Direktion wollte sogar das Textbuch überhaupt zurückziehen und ließ sich erst, als kein anderer Komponist dafür gefunden werden konnte, auf die Gestattung einer weitem Zeitfrist ein. Später, als die „Hugenotten“ ihre Probe glänzend bestanden hatten, erstattete sie übrigens Meyerbeer die 30,000 Fr. zurück. Noch während die Komposition im vollen Gange war, hatte dieser bedeutsame Veränderungen am Libretto durchgesetzt, indem der ursprünglich unter den Hauptpersonen figurirende Admiral Coligny beseitigt und dafür der hugenottisch-glaubenseifrige Soldat Marcel eingeschoben wurde. So kam denn endlich am 29. Februar, dem Schalttag des Jahres 1836, die erste Aufführung zu Stande, mit dem trefflichen Nourrit (der schon den Robert freiert) als Raoul, Mademoiselle Falcon als Valentine, Levasseur als Marcel. Im umgekehrten Verhältnis denn bei „Robert dem Teufel“ ging diesmal die Kritik mit begeisterter Lobpreisung des Werkes voran. Die französischen Beurtheiler wurden nicht müde, den Reichthum dramatischen Lebens, die Fülle individueller Charakteristik, die Meisterschaft hervorzuheben, mit welcher Meyerbeer den geschichtlichen Hintergrund seiner Oper, den wilden Glaubenskampf des 16. Jahrhunderts, zur Darstellung gebracht. Und selbst dasjenige, was uns in Meyerbeer's Werken heute am meisten stört, die Vermengung aller möglichen Stilelemente wurde ihm damals zum Ruhm angerechnet. „Von Frankreich,“ schreibt Heinrich Heine, auf den kosmopolitischen Charakter der „Hugenotten“ als besonderen Vorzug hinweisend, „von Frankreich hat Meyerbeer seine Grazie, die Klarheit, den Sinn für harmonische Anordnung, von Deutschland seinen

überzeugungsvollen Ernst, den Sinn für das Unendliche, und über all diese Gaben gießt die Sonne Italiens ihre melodischen Fluthen.“ — Solch emphatisches Lob, welches übersieht, daß gerade die dreifach zusammengeschweißte Manier den einheitlichen künstlerischen Stil verunmöglicht, erscheint nun freilich ebenso unpassend und einseitig, wie etwa die negative Kritik Richard Wagner's, der seinem Kollegen nicht bloß das künstlerische Gewissen, sondern sogar allen geschichtlichen Sinn abspricht und behauptet, er habe das historische Gewand der Oper bloß deshalb gewählt, weil es sich nach Klima und Zeitalter aufs bunteste wechseln ließ, weil es ihm Gelegenheit bot, durch verstärkte Effekte, namentlich das Hereinziehen der Kirche ins Theater auch auf diesem Gebiet den Dekorationsmaler und Theaterschneider auszustechen. — Dem unbefangenen Blick stellen sich die „Hugenotten“ als Meyerbeer's bedeutendste Schöpfung, als diejenige Oper dar, in der sein außerordentliches Talent den höchsten Flug genommen hat. So viel Unerquickliches auch hier mit unterläuft, so schwächlich und zwitterhaft einzelne Personen des Stückes, wie diejenige des Haupthelden Raoul und der puppenartigen Königin, erscheinen, so widerlich uns das zweideutige Spiel mit unsittlichen Situationen im zweiten Akt berührt, das wird kein Vorurtheilsfreier zu leugnen vermögen, daß die geschichtliche Idee des Ganzen, der Konflikt fanatisirter Religionsparteien, mit Meisterschaft erfaßt und zur Darstellung gebracht ist. Charakterzeichnungen wie diejenige des eisernen Marcel, des unbeugsam bigotten St. Bris werden stets Bewunderung verdienen, Scenen wie die der Schwerterweihe, wie das große Duett zwischen Raoul und Valentine im vierten Akt Muster echt dramatischer Musik bleiben. Treffend sagt Franz Liszt mit Bezug auf den letzterwähnten Auftritt: „Wenn man dem Dichter fortwährend das Haschen nach Situationen zum Vorwurf macht, so wäre es ungerecht verkennen zu wollen, wie ergreifend diese oft sein können. Denn bewundernswerth ist es, wie im vierten Akt der „Hugenotten“ zwei Charaktere in der entscheidenden Stunde sich entwickeln. Während die Befürchtungen der Liebe aller Zurückhaltung, aller Scheu und Bedenklichkeit des Weibes ein Ziel setzen, ihr das Geständnis ihrer Neigung entreißen, erhebt sich die Seele des Mannes zum Heroismus und, das Glück in dem Augenblicke opfernd, wo es seinen Lippen sich nähert, eilt er zum Kampf. Beide zeigen in ihrer Weise den gleichen Muth gleich heftiger Lei-

denschaft. Valentine opfert die Ehre der Liebe — Raoul die Liebe der Ehre.“ — Indes die „Hugenotten“ ihren Triumphzug durch die Welt begannen, um unter verändertem Titel als „Welfen und Ghibellinen“, „Ghibellinen in Pisa“ u. s. w. selbst da zu erscheinen, wo man vor ihrem bedenklichen Einfluß auf gut katholische Gemüther zurückschente, hatte Meyerbeer eine längere Erholungsreise angetreten. 1837 besuchte er Baden-Baden, die Bergstraße, wo die Erinnerungen an Vogler und Carl Maria von Weber lebhaft in ihm wach wurden, dann Berlin und Leipzig, wohnte in Weimar der ersten Aufführung der „Hugenotten“ bei und traf erst 1838 wieder in Paris ein. Schon in diese Zeit fällt seine erste Beschäftigung mit der „Afrikanerin“, deren Libretto ihm Scribe bald nach seiner Rückkehr in die französische Hauptstadt übergeben hatte. Doch stiegen so mancherlei Bedenken in dem Komponisten auf, daß er fortwährend Veränderungen vom Verfasser verlangte, bis dieser weiteren Begehren zuletzt eine entschiedene Weigerung entgegensetzte und darauf bestand, die Oper sei in der ursprünglich vereinbarten Form auszuführen. Dem drohenden Proceß entzog sich Meyerbeer 1842 durch seine Abreise nach Berlin, wohin ihn Friedrich Wilhelm IV. unter Verleihung des Ordens pour le mérite als Generalmusikdirektor berufen. Meyerbeer nahm das Amt an, überwies jedoch den damit verbundenen Gehalt von 4000 Thalern den Mitgliedern des Orchesters und Theaterchores. Am 20. Mai 1842 fand die erste Berliner Aufführung der „Hugenotten“ vor überfülltem Haus und unter jubelnden Beifallsbezeugungen statt, nachdem vorher schon der vierte Akt im Palais der Prinzessin Augusta von Preußen mit der Ungher-Sabatier als Valentine, Mantius als Raoul und Franz Listz als Begleiter am Flügel zur Darstellung gelangt war. — Als Meyerbeer während des Jahres 1843 einige Wochen in seinem geliebten Paris zubrachte, erklärte sich der damals in Rom weilende Scribe brieflich zu den verlangten Umänderungen des Afrikanerin-Libretto bereit, insofern der Liedichter gleichzeitig ein neues Textbuch von ihm zur Komposition annehme. Meyerbeer ging auf das Anerbieten ein und empfing das Buch zum „Propheten“, also wiederum ein historisches Sujet, aus der Zeit der mystisch-socialen Kämpfe im 16. Jahrhundert und eben deßhalb den socialistischen Stimmungen der vierziger Jahre trefflich entgegenkommend. Bereits hatte der Musiker in Berlin daran zu schreiben begonnen, als ihn

der König selbst mit einer andern Aufgabe betraute. In der Nacht vom 18./19. August 1843 war das Berliner Opernhaus in Flammen aufgegangen. Der von Oberbaurath Langhans geleitete Neubau sollte mit einem passenden Festspiel eingeweiht werden. Zu diesem Zweck schrieb Ludwig Kellstab den Text zum „Feldlager von Schlesien“ und Meyerbeer wurde die Komposition übertragen, die er während eines Sommeraufenthaltes in Dresden 1844 beendigte. Am 7. Dec. dieses Jahres fand die Eröffnungsfeier des neuen Musentempels statt. Die Oper, eine durch und durch patriotische Schöpfung, wirkte mit ihren pittoresken Soldatenscenen, ihrem melodischen Schwung und Feuer um so zündender, als schon nach den ersten Vorstellungen Jenny Lind die Rolle der Bielfa übernahm und von Meyerbeer persönlich instruiert zu unvergleichlicher Darstellung brachte. „Hier,“ sagt Adolf Bernh. Marx in seinen „Erinnerungen“, „namentlich in den Soldatenliedern traten Schlag auf Schlag Züge so spezifischer Wahrheit hervor, daß kein Komponist irgend einer Zeit sie glücklicher hätte treffen können.“

Von weiteren Arbeiten aus der Mitte der vierziger Jahre seien erwähnt eine Anzahl Psalmen und Motetten für den nach dem Muster der Sixtinischen Kapelle zu Rom 1843 gegründeten königl. Domchor, ferner das „Fest zu Ferrara“, ein wiederholt zur Aufgeführt gelangtes Festspiel mit lebenden Bildern, der Fackeltanz in Bdur zur Vermählung des Kronprinzen Max von Baiern und der Prinzessin Marie von Preußen, der Marsch der bairischen Schützengilde nach Versen Ludwigs I. für Chor, Solostimmen und Blechinstrumente, endlich die im Auftrag des Königs unternommene, aber unvollendet gebliebene Komposition der Chöre zu Aeschylus' „Eumeniden“.

Von den Zügen uneigennütziger Künstlergesinnung und edler Humanität, an denen Meyerbeer's Leben und besonders dieser Berliner Abschnitt überreich ist, heben wir bloß einige hervor: 1844 und 1845 setzte er es durch, daß den Komponisten seitens der königl. Theater 10% des jedesmaligen Kassenertrages ihrer Werke zugesichert und bestimmt wurde, alljährlich seien drei Opern lebender deutscher Tondichter aufzuführen. Am 7. Febr. 1845 veranstaltete er zu Gunsten des Fonds für ein Weberstandbild eine Aufführung der „Gurjanthe“, bei welcher Jenny Lind die Titelrolle übernahm und die 6000 Thlr. abwarf. Auf sein rastloses Betrei-

ben wurde den 26. Mai 1845 Félicien David's Sinfonie-Ode „Die Wüste“ in Gegenwart des Komponisten zu Potsdam und den 26. und 27. Juli gleichen Jahres Spohr's neue Oper „Die Kreuzfahrer“ im königl. Opernhaus zu Berlin aufgeführt, wobei Meyerbeer dem greisen Komponisten eigenhändig einen Lorbeerkranz auf die Stirne drückte. Während seines Wiener Aufenthaltes 1847 unterstützte er daselbst in hochherziger Weise eine alte Wittwe, die ihm als Abkömmlingin Gluck's empfohlen wurde. Nach Vorzing's Tod 1851 veranlaßte Meyerbeer die Bildung eines Hilfskomitès, durch dessen Bemühungen die Hinterlassenen des Komponisten eine Summe von 16,000 Thlr. erhielten.

Schon im Spätherbst 1845 hatte Meyerbeer um seine Entlassung aus dem Hofdienst nachgesucht, indeß bloß einen Urlaub auf ein Jahr erlangt, der dann später auf unbestimmte Zeit verlängert wurde. Abgesehen davon, daß ihn die amtlichen Funktionen an der Arbeit des Komponirens hinderten, war unser Künstler seiner höflich feinen, sensiblen Natur gemäß kein Freund des Dirigirens. „Ich eigne mich überhaupt nicht gut zum Dirigenten,“ schreibt er den 2. März 1857 an Dr. Schuch, „Man sagt, ein tüchtiger Kapellmeister muß ein gut Theil Grobheit haben. Ich will das nicht bejahen. Mir ist eine solche Grobheit stets zuwider gewesen. Es macht einen sehr unangenehmen Eindruck, wenn gebildete Künstler mit Worten traktirt werden, die man keinem Bedienten sagt. Grobheit verlange ich nicht von einem Dirigenten, aber er muß energisch auftreten, scharfe Verweise ertheilen können, ohne grob zu werden, und darf bei den schärfsten Rügen den Anstand nicht verletzen, zugleich muß er so viel Jovialität entfalten, um sich die Liebe sämmtlicher Künstler zu erwerben; sie müssen ihn lieben und fürchten. Nie darf er Charakterschwäche blicken lassen; das beeinträchtigt den Respekt ungemein. Ich kann nicht so energisch, schneidend auftreten, wie es beim Einstudiren erforderlich ist, und überlasse daher die Funktion sehr gern den Kapellmeistern. — Die Proben haben mich zuweilen krank gemacht.“

Nachdem Meyerbeer Anfangs Winter 1845 wiederum Paris aufgesucht, um mit Scribe über den seiner Vollendung entgegengehenden „Propheten“ sowie über die „Afrikanerin“ und eine Umarbeitung des „Feldlagers“ für die französische Bühne zu verhandeln, ging er bei Beginn des Jahres 1846 an die Komposition der

Duverture und Zwischenaktsmusik zum Trauerspiel „Struensee“, dem Hauptwerk seines früh verstorbenen Bruders Michael Beer. Er wollte die Mutter damit überraschen und zugleich dem Todten ein würdiges Denkmal der Erinnerung weihen. Am 19. September 1846 fand im königl. Schauspielhaus die erste Aufführung statt und hinterließ einen tiefen Eindruck. Die Duverture besonders hat echt symphonischen Zug und athmet ein ergreifendes Pathos. Um diese Zeit gelangte von Pokorny, dem Direktor des Theaters an der Wien, das Gesuch an Meyerbeer, er möchte ihm das angemessen umzuarbeitende „Feldlager in Schlessien“ überlassen, welches mit Jenny Lind als Trägerin der Hauptrolle zu einer Art Musteroper gestaltet werden und der heruntergekommenen Bühne wieder aufhelfen sollte. Meyerbeer trat namentlich im Interesse seines holden Schützlings für das Projekt ein und erklärte sich sogar zur unentgeltlichen Übergabe der Partitur bereit, unter der Bedingung, daß ihm selbst die Direktion überlassen, eine Vermehrung des Orchesterpersonals und des vorhandenen Chors um 100 Personen vorgenommen und Jenny Lind für jeden Abend ein Honorar von 1000 Gld. zugesichert würde. Pokorny war mit allem einverstanden und am 18. Febr. 1847 schon erschien die Oper unter dem Titel „Bielka“ auf der Wiener Bühne. Der Beifall war ein immenser. Jenny Lind wurde vergöttert, auf den Komponisten eine Medaille geprägt und derselbe mit Ovationen aller Art nahezu erdrückt. Noch im Frühling des nämlichen Jahres wiederholte sich der Taumel in London, wo „Bielka“ gleichfalls mit der schwedischen Nachtigall unter Lumley's Direktion über die Bretter der königl. italienischen Oper ging. — Dann ruhte Meyerbeer einige Sommerwochen in Franzensbad aus und pflog daselbst mit Konradin Kreuzer zwanglos heitern Verkehr, während der gleichfalls anwesende Ritter Spontini seine eifersüchtige Verbitterung gegen den ruhmgekrönten Kollegen unverhohlen genug an den Tag legte. Den größten Theil des Jahres 1848 brachte unser Musiker in Paris zu, um daselbst seinen „Propheten“ zu vollenden, der Operndirektion einzureichen und sofort mit den Proben zu beginnen. Mit elektrischer Spannung erwartete man das Riesenwerk, für das längst alle Hebel der Reklame in Bewegung gesetzt waren. Hatte doch Meyerbeer, wenn wir Heinrich Laube in seinen „Erinnerungen“ glauben sollen, eine förmliche Kanzlei zur regelrechten Besorgung der öffentlichen Stimmung. „Leise

wurde in Paris, in London, in Berlin, in Leipzig präludivt, wenn etwas von ihm kommen sollte, auch wenn's nur eine Wiederaufnahme seiner Oper war, und von Woche zu Woche wuchs das Präludium zu stärkerem Ton und die Zahl der Städte und ihrer Zeitungen wurde immer größer und die Fragen und die Notizen erhoben sich bis zum Forte, ja zum Fortissimo, bis der Paukenschlag eintrat mit der wirklichen Aufführung. Es war ein wohlgeleitetes Pressbureau." Zu Paris selbst wurde Meyerbeer in dieser Diplomatie des Erfolges hauptsächlich durch einen gewissen M. Gouin, Unterdirektor der Postverwaltung unterstützt, der, dem Künstler mit Leib und Seele ergeben, all seine freie Zeit auf das Geschäft der Reklame verwandte und dabei eine Personen- und Sachkenntnis, einen Eifer, eine unermüdliche Energie entfaltete, daß Heinrich Heine das Wort ausgehen ließ, es sei überhaupt höchst zweifelhaft, ob Meyerbeer den „Robert“ und die „Hugenotten“ geschaffen habe und ob nicht vielmehr M. Gouin deren Verfasser sei. — Am 16. April 1849 gelangte der „Prophet“ zur ersten Aufführung. Roger gab den Lucas, Madame Viardot-Garcia die Fides. Die Gunst der Zeit, in der noch die revolutionäre Bewegung des Vorjahres nachzitterte, trug das Ihrige dazu bei, den Erfolg zum denkbar glänzendsten zu machen. Im „Propheten“ hat Meyerbeer das dem historischen Musikdrama entsprechende Prinzip der Massenemancipation noch glänzender und konsequenter durchgeführt, denn in den „Hugenotten“. Chöre und Ensemblesätze treten hier aufs bedeutsamste hervor; durchwegs spielen sich die individuellen Leidenschaften auf dem Hintergrund eines mächtig bewegten Volkslebens ab. Trotzdem befriedigt der „Prophet“, als Kunstwerk betrachtet, weit weniger denn die „Hugenotten“, ja selbst denn der „Robert“. Der Grund liegt in dem Mangel einer konsequent durchgeführten geschichtlichen Idee. Johann von Leyden ist, nach Scribe's Libretto, kein Held, der für seine Überzeugung in den Kampf geht und tragisch endet; er ist von Anfang an ein selbstbewußter Betrüger, der sich nur deshalb an die Spitze der kirchlich-socialen Bewegung stellt, damit er seinen persönlichen Nachedurst befriedigen kann. So vermag er uns auch nicht das geringste sittliche Interesse einzulösen und all seine pathetischen Gefühlsäußerungen, seine Gebete und Siegeshymnen stellen sich als eitel Prahlerei und Lüge dar. Vielleicht an keiner Stelle der Oper

tritt dies auffälliger zu Tage als in dem bekannten Triumphgesang am Schluß des dritten Aktes „Herr, dich in den Sternenkreisen“, der trotz seiner Harfen- und Posaunenklänge zum innerlich Hohlsten, Banalsten gehört, was Meyerbeer geschrieben. Und ähnlich wie mit dem Propheten selbst verhält es sich mit den Wiedertäufern, mit Obermann, ja auch mit der vielgerühmten und doch so unsicher wie möglich gezeichneten Mutter Fides. Im ganzen Stück tritt nur ein wahrer Charakter auf, derjenige Bertha's, deren Partie denn auch trotz einzelner störender Bravourladenzen den relativ reinsten Eindruck hervorbringt. Wohl das Beste an der Oper ist gleich die Exposition, welche die landschaftliche Stimmung, jene eigenartige Melancholie, die über Hollands Fluren weht, nicht weniger meisterhaft zeichnet als das düster revolutionäre Element in dem Auftreten der drei Anabaptisten. — Unter den zahlreichen Ehren, welche der „Prophet“ dem Komponisten brachte, stand seine Ernennung zum Kommandeur der Ehrenlegion durch Dekret des Präsidenten der Republik vom 3. Mai 1849 obenan. Nachdem Meyerbeer im Juli desselben Jahres der nicht weniger glorreichen ersten Aufführung seiner Oper in London beigewohnt, brachte er zu seiner Erholung längere Zeit auf Reisen und im Bad Gastein zu. Nach Berlin zurückgekehrt studirte er für den Geburtstag seines Königs, den 15. Okt. 1849 Richard Wagner's „Rienzi“ als Festoper ein, wie er sich denn stets des viel verkannten Rivalen angenommen, denselben schon 1839 in Boulogne mit Empfehlungen für Paris ausgestattet und durch Zuschrift vom 8. März 1841 an den Generalintendanten von Lüttichau die Aufführung des „Rienzi“ im Dresdener Hoftheater aufs wärmste empfohlen hatte. „Herr Richard Wagner aus Leipzig“, hieß es in dem betreffenden Brief, „ist ein junger Komponist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie hat, außerdem eine allgemeine litterarische Bildung besitzt und dessen Lage wohl überhaupt die Theilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. — Möge der junge Künstler sich des Schutzes E. E. zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes Talent allgemeiner anerkannt zu sehen!“ Welchen Dank Wagner dem Kollegen später in seinen Schriften abstattete, ist bekannt. Im Winter 1849/50 finden wir Meyerbeer abermals in Paris. Er wünschte das „Feldlager in Schlesien“ französisch bearbeitet zu haben, wofür ihm Scribe als neutralen

Hintergrund das russische Reich und die Zeit Peters des Großen vorzuschlug. Die Annahme der Proposition bedingte freilich nicht bloß eine vollständige Umarbeitung der bisherigen Oper, sondern auch die Neuschaffung einer ganzen Reihe von Solo- und Ensemblesummern. Außer dieser Aufgabe sowie der Komposition eines zweiten Fackeltanzes zur Hochzeitsfeier der Prinzessin Charlotte von Preußen mit dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen war das Jahr 1850 hauptsächlich der sorgfältigen Vorbereitung des „Propheten“ für Berlin gewidmet, wo die Oper am 28. Okt. über die Bühne ging und großen Beifall fand. 1851 schrieb Meyerbeer für die Enthüllungsfeier des Standbildes Friedrichs des Großen von Rauch eine „Festode“ nach Worten von A. Kopisch, welche später als „Ode an Jupiter“ auch anderwärts aufgeführt wurde und wofür ihn die Akademie der Künste in Berlin zum Mitglied der musikalischen Sektion ihres Senates ernannte. Ein gastrisch-nervöses Fieber nöthigte ihn, während des Sommers eine längere Kur in Spaa zu machen, die er 1852 wiederholte. Neben der noch immer unvollendeten Transformation des „Feldlagers“ in den „Nordstern“ beschäftigte ihn im letzteren Jahre die Komposition einer Festkantate von Goldammer für Solo, Chor und Orchester, mit der er die Feier der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin Karl von Preußen (26. Mai 1852) verherrlichte.

Eine kaiserliche Einladung nach Petersburg zur Aufführung seiner Struensee-Musik schlug er aus. Dagegen sah ihn der Herbst abermals in Paris, wo er mit Scribe das Buch zum „Nordstern“ endlich definitiv bereinigte und das umgearbeitete Libretto zur „Afrikanerin“ unter dem Titel „Vasco de Gama“ in Empfang nahm. Die bisherige Partitur der Oper deponirte er sorgfältig verpackt und mit der Umschrift „Vecchia Afr.“ versehen in seinem Archiv. Nach Berlin zurückgekehrt, schrieb er zum Geburtstage der 87-jährigen Mutter den 91. Psalm „Trost in Sterbensgefahr“ für Solo und achttimmigen Chor nieder und führte denselben am 8. Mai mit dem Domchor vor dem königlichen Hof in Potsdam auf. Unmittelbar darauf folgte die Komposition des schwungvoll großartigen, lebhaft an Carl Maria von Weber erinnernden Fackeltanzes in C-moll zur Vermählungsfeier der Prinzessin Anna von Preußen mit dem Prinzen Friedrich von Hessen, 28. Mai 1853. — Von den zahlreichen Ehren, die ihm das Jahr eintrug, seien bloß die

Verleihung des Max Josephordens durch den Kaiser von Österreich und des neugestifteten Maximiliansordens für Kunst durch den König von Baiern erwähnt. Nach abermaligem Sommeraufenthalt in Spaa langte Meyerbeer Mitte Oktober in Paris an, um mit den Proben des vollendeten „Nordstern“ zu beginnen. Die Bedenken der Direktion, das Werk Angesichts des eben gegen Rußland ausgebrochenen orientalischen Krieges zur Aufführung zu bringen, schlug eine Erklärung Napoleons nieder, und am 16. Febr. 1854 kam das Werk in der Opéra comique auf die Bühne. Obgleich die Oper bunter, stillos-zerfahrenere ist als all die früheren, was sich aus ihrer Entstehungsgeschichte hinlänglich erklärt, wurde sie sofort Lieblings- und Zugstück der Pariser und bereits den 16. Febr. 1855 zum 100. Mal gegeben. — Das Jahr 1854 gestaltete sich für Meyerbeer zu einem Abschnitt schmerzlicher Trauer, da der Tod am 27. Juni seine Mutter hinwegnahm. Während er seine Familie nach Interlaken gesandt hatte, hielt er stille Einker in sich selbst und suchte Trost in seiner Kunst, indem er eine Anzahl von Bußpsalmen bearbeitete. Ein Versuch, die Leitung der Proben für die „Nordstern“-Aufführung in Wien zu übernehmen, scheiterte an seinem körperlich und geistig gedrückten Zustand, und erst, nachdem er längere Zeit in den Bädern von Spaa verweilt, wagte er es, der herzlichen Einladung des Königs von Württemberg zum Début des „Nordstern“ nach Stuttgart zu folgen. Letzterer erschien als Galaoper am Geburtstag des Königs, dem 27. Sept. 1854, zuerst in Deutschland und fand die glänzendste Aufnahme. Ähnliche Huldigungen, wie sie Meyerbeer in Stuttgart zu Theil wurden, wiederholten sich übrigens, als die Oper 1855 ebenfalls im Beisein des Komponisten über die Bühnen von Dresden, Coventgarden zu London und Wien ging. Von Wien reiste Meyerbeer nach Venedig, um seine abermals wankende Gesundheit im sonnigen Süden zu stärken. Abgesehen von einigen kleineren Stücken, worunter die Barcarole »a Venezia«, arbeitete er hier an seiner „Afrikanerin“, deren letzte Akte nunmehr nach Indien verlegt wurden, weil Scribe durchaus den Götterkultus jenes Priesterstaates als zugkräftiges Moment verwenden wollte. Erst im Mai 1856 finden wir den Komponisten wieder in Berlin, wo er das von Barbier und Carré verfaßte, für die Pariser Opéra comique bestimmte Libretto zur „Dinorah“ oder, wie sie damals betitelt war, den „Goldsuchern“ vorfand. Die Neu-

heit der Aufgabe, der vorgeschichtlich-idyllische Stoff reizten den trotz zunehmender Kränklichkeit phantasiefrischen und unermüdlich regsamem Musiker, der noch jetzt in seinem traulich-stillen, nach dem Thiergarten hin gelegenen Arbeitszimmer alle Tage von Morgens früh bis Nachmittags 2 Uhr zu komponiren pflegte, erst gegen 3 Uhr Besuche annahm, um 4 oder halb 5 Uhr zu Mittag aß und Abends regelmäßig Konzert oder Theater besuchte. — Royer, der Direktor der großen Oper in Paris, welcher im Juli 1856 nach der Spreestadt reiste, um die angeblich fertige „Afrikanerin“ durch Überrumpelung zu erlitten, erhielt auch diesmal einen Wechsel auf die Zukunft, während die Partitur des neuen Werkes lebhaft Fortschritte machte. Nach der üblichen Sommerfrische in Spaa und einem kurzen Besuch in der französischen Hauptstadt befand sich Meyerbeer schon am 19. September wieder in Berlin und vergrub sich neuerdings in seine Noten. Der Arbeit an der komischen Oper zur Seite ging die Komposition eines Brautgesanges von Kellstab, für Solo, Chor und Orchester, den er zur Vermählung der Prinzessin Luise von Preußen mit dem Prinzregenten von Baden in einem Galakonzert aufführte. Doch nöthigten ihn ein Kehlkopf- und namentlich ein bedrohliches Augenleiden schließlich zum Stillstand. Nachdem er sich 1857 durch eine längere Kur in Spaa gekräftigt, traf er zu Paris mit den Dichtern der „Dinorah“ die letzten Verabredungen und unterhandelte mit Scribe neuerdings über die ihn noch immer nicht befriedigende „Afrikanerin“. Letzterer konnte diesmal nach schneidigen Auseinandersetzungen erst durch ein erhebliches Neugeld gefügig gemacht werden. Die schwere Erkrankung seiner in Nizza weilenden Tochter veranlaßte Meyerbeer, seinen Pariser Aufenthalt plötzlich abzubrechen und am 19. November südwärts zu reisen.

Bis zum Frühjahr 1858 verweilte er zu Nizza, dessen herrliche Lage ihn mit Zaubermacht fesselte. Da auch die Kranke bald wieder genas, wurde dieser südliche Winter einer seiner glücklichsten und zugleich schöpferisch reichsten. Hier schrieb er außer dem vierten Fackeltanz in Cdur zur Vermählung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen und der Prinzessin Viktoria von England, der am 28. Jan. 1858 nach Berlin abging, ganze Abschnitte der „Dinorah“ sowie die gelungensten Nummern der „Afrikanerin“, das Duett des zweiten Aktes, die Staatsrathsscene, die

Adamastorstrophen Melusko's. In Berlin, wohin er Anfangs Mai 1858 zurückgekehrt, beschäftigte ihn zunächst das musikalische Programm zur Vermählung der Prinzessin von Hohenzollern mit dem König von Portugal, dann die Komposition seines bekannten vierstimmigen Paternoster sowie die Vollendung der komischen Oper „Dinorah“. Seinen Sommeraufenthalt nahm er diesmal zu Schwalbach, brachte dann noch einige Tage in Baden-Baden zu und begab sich im Spätherbst nach Paris, um die Proben zur „Dinorah“ oder: „der Wallfahrt nach Ploërmel“ — welcher Name der Oper übrigens nach allen möglichen Versuchstitulaturen erst unmittelbar vor der Aufführung verliehen wurde, — an die Hand zu nehmen. Als das Werk am 4. April 1859 zum ersten Mal in Scene ging und der verlegene Komponist am Schluß auf die Bühne genöthigt wurde, erhob sich unter donnerndem Jubel das ganze Haus und Marie Cabel, die treffliche Darstellerin der Hauptrolle, drückte dem Meister den aus der kaiserlichen Loge geflogenen Lorbeer auf die Stirn. Auch im Coventgardentheater zu London, für welches Meyerbeer den Dialog nach italienischer Sitte in Recitative umgewandelt, debütierte die Oper am 25. Juni 1859 aufs glänzendste. So anmuthsvolle, dramatisch wirksame Partien „Die Wallfahrt nach Ploërmel“ enthält (wir erinnern bloß an das Schattenspiel und die Legende der Wahnsinnigen im zweiten Akt), gehört das Werk dennoch zu Meyerbeer's schwächeren Schöpfungen. Wie die bretonische Legende durch die manierirte Textbehandlung seitens der Herren Barbier und Carré den Beigeschmack des Er künstelten, Gesucht-naiven erhalten hat, so muthet uns die Schlichtheit der musikalischen Darstellung vielfach affectirt an. Man fühlt allzusehr heraus, daß das ländlich Einfache, die Harmlosigkeit naiver Existenzen nicht das geeignete Object für die reflexionsreiche, farbenlüsterne Phantasie unseres Komponisten bildet. Der Mischung von Tannenduft und Weihrauch, welche dem Stoff entspräche, der idyllisch-träumerischen Naturstimmung, die sich über das Ganze breitet, ist eine allzu starke Dosis Pariser Salonluft, ja — sagen wir es deutlicher — jenes selbstgefällig gepflegten Haut-goût beigejellt, der nun einmal sämtliche Arbeiten Meyerbeer's mehr oder weniger pikant umwittert. Wie wenig Sinn für das Schlicht-graziöse, Heiter-komische Meyerbeer besaß, beweist gleich die Prologouvertüre der Oper mit ihren raffinierten Combinationen, der Gegenüberstellung fromm angehauchten Chorgesanges

und üppigen Orchesterpompes, die zwar ihren Effekt auf die Menge nie verfehlen wird, die aber vom echtem Lustspielcharakter so weit entfernt ist wie der Himmel von der Erde. — Nachdem Meyerbeer auch 1859 die Bäder von Schwalbach besucht, welchen er in seiner letzten Lebenszeit den Vorzug vor denjenigen zu Spaa gab, traf er am 24. September in Paris ein, um daselbst sofort für die Säkularfeier Schiller's in Anspruch genommen zu werden. Bei dem großartigen Fest, welches am 10. Nov. im Circus der Kaiserin zu Ehren des deutschen Dichters stattfand, bildete die Aufführung der von Ludwig Pfau verfaßten Kantate und des gleichfalls von Meyerbeer komponirten Schillermarsches den Glanzpunkt. Auch die Komposition eines Strophengesanges für Basssolo, Chor und Orgel, zu welchem die Versübersetzung der „Nachfolge Christi“ von Corneille den Text lieferte, fällt in die nämliche Zeit. Und wie er Schiller, den Lieblingspoeten seiner Mutter, mit schwungvollen Tönen verherrlicht, so gedachte er im folgenden Jahr auch dem Komponisten des „Faust“ seinen künstlerischen Tribut abzutragen. Hatte doch Goethe selbst 1829, also vor dem Erscheinen des „Robert“, da Meyerbeer noch ganz in die Reize Rossini's verstrickt schien, zu Eckermann geäußert: „Mozart hätte den „Faust“ komponiren müssen; Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen, er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten“. Jetzt, nachdem der unsterbliche Dichter längst zu Grabe gegangen, schien es, als wolle Meyerbeer sein bedeutungsvolles Wort wenigstens einigermaßen rechtfertigen. Henri Blaze de Bury hatte ein Schauspiel „Goethe's Jugendjahre“ verfaßt und dem Odéon-Theater in Paris eingereicht. Auf seinen Wunsch schrieb unser Komponist eine Art Intermezzo mit Orchestervorspiel, Solosätzen und unsichtbaren Chören dazu. Nebelähnlich ziehen an dem jungen Poeten die Gestalten seiner späteren Werke vorüber; dem „Mignonlied“ folgen der „Erkönig“, der „Parzengesehng“ aus „Iphigenia“, „Osterhymne“, „Kirchenscene“ und „Verklärung“ aus „Faust“ u. s. w. Doch wurde die Arbeit nicht abgeliefert, während der folgenden Jahre durch die „Afrikanerin“ in den Hintergrund gedrängt und gelangte schließlich gleich einer ebenfalls vollendeten biblischen Oper „Judith“ in den testamentarisch sicher gelegten Nachlaß Meyerbeer's, wo sie heute noch unangetastet ruht. Am 21. December 1859 wohnte Meyerbeer der ersten Darstellung seiner „Dinorah“ zu Stuttgart bei

und wurde um so schmeichelhafter gefeiert, da er die Partitur der Oper dem König von Württemberg gewidmet hatte. Nachdem der Komponist dann am 14. Jan. 1860 auch der ersten Vorstellung des Werkes in Dresden assistirt, verweilte er mehrere Wochen zu Berlin. Er führte dem dortigen Hof in einem Galakonzert verschiedene seiner neueren Arbeiten vor, worauf er einer Einladung des Herzogs von Sachsen-Coburg nach Gotha folgte, um an der Seite des Fürsten die von diesem komponirte Oper „Diana von Solange“ anzuhören. Nach längerer Kur in Ems und Schwalbach sowie erneuten Konferenzen mit Scribe in Paris kehrte er gegen Mitte September in die preussische Hauptstadt zurück und arbeitete eifrig an seiner „Afrikanerin“. Häufiges Unwohlsein sowie der Tod verschiedener künstlerischer Freunde mahnten ihn zur Eile. Schon 1859 waren Ludwig Spohr und Lord Westmoreland dahingeshieden; am 28. Nov. 1860 und 21. Feb. 1861 folgten Ludwig Kellstab und Eugen Scribe. Aber auch Meyerbeer's verehrter König Friedrich Wilhelm IV. legte am 2. Jan. 1861 sein Haupt zur ewigen Ruhe nieder. Den August letztgenannten Jahres brachte Meyerbeer in Ems zu, schrieb hierauf im September seiner Stellung als Generalmusikdirektor gemäß den Krönungsmarsch sowie eine von Hans Köster gedichtete „Festhymne“ für die Krönung Wilhelms I. in Königsberg nieder, entzog sich indeß den dortigen Festlichkeiten, indem er sich krank meldete. Dagegen führte er beide Werke am 24. Okt. beim Einzug des Fürsten zu Berlin im weißen Saale des Königl. Schlosses auf und empfing dafür den neugestifteten Kronenorden II. Klasse. Dann nahm ihn eine neue Gelegenheitskomposition in Anspruch. Für das Einweihungskonzert der Londoner Weltausstellung wurden die berühmtesten musikalischen Vertreter der drei Hauptnationen, Auber, Verdi und Meyerbeer, um Einreichung je eines „Fest-Marsches“ ersucht. Meyerbeer entledigte sich der Aufgabe, indem er eine Marschsuite, bestehend aus Triumph-, Religiösem und Geschwind-Marsch, schrieb. Das Werk, welches zuletzt in das englische Volkslied „Rule Britannia“ ausmündet, erregte bei der großartigen Feier des 1. Mai 1862 einen nicht enden wollenden Beifallsturm und wurde dem anwesenden Komponisten aufs schmeichelhafteste verdankt. Das Direktorium der Ausstellung beschenkte Meyerbeer überdies mit einem prachtwoll verzierten Kästchen, das drei goldene Medaillen enthielt.

Nach kurzer Erholung in Ems und Schwalbach legte Meyerbeer endlich die letzte Hand an die „Afrikanerin“. Am 25. December entstand das berühmte Duett zwischen Vasco und Selika im vierten Akt. Da sich trotz allen Suchens kein Sänger für die Hauptrolle finden wollte, der den Ansprüchen des Komponisten gewachsen gewesen wäre, erklärte er sich schließlich mit Naudin's Stimmruine einverstanden, während als Trägerin der Selika Madame Sag in Aussicht genommen war. Von der rastlosen Arbeit angegriffen, aber heiter gestimmt und mit dem Ergebnis seiner Thätigkeit zufriedener denn gewöhnlich, reiste Meyerbeer Anfangs Juni über Frankfurt am Main nach Ems, verweilte daselbst bis Ende Juli, begab sich dann nach Schwalbach und zuletzt noch in das Seebad Dieppe, um seine Kräfte für den Pariser Winter möglichst zu stärken. Trotzdem wollte sein Körper dem elastischen Geist nicht mehr recht gehorchen, als er Mitte Oktober in der französischen Hauptstadt eintraf. Die kaiserlichen Einladungen zu Hoffesten und den Decemberjagden ausschlagend feilte er unablässig an seiner Partitur, stellte praktische Studien im Opernhaus an, ja trug sich bereits mit neuen Entwürfen. Die Übergabe der vollendeten Partitur der „Afrikanerin“ an den Minister und Marschall Baillant Anfangs Frühjahr 1864 gestaltete sich zu einem förmlichen Staatsakt, wodurch das Tonwerk gewissermaßen für ganz Frankreich gewonnen wurde. Schon hatten die Proben begonnen und rüstete sich Meyerbeer für eine Fahrt nach Brüssel, um unter den dortigen Sängern nochmals Umschau zu halten, als er den 26. April von einem stärkeren Unwohlsein befallen wurde. Rasch nahm nunmehr die Schwäche überhand. Am 1. Mai trafen seine beiden Töchter aus Baden-Baden ein; ihre Krankenpflege sollte nur wenige Stunden dauern. Nachdem der Komponist Abends den Anwesenden mit freundlich ruhiger Stimme noch eine gute Nacht gewünscht, begannen Montags den 2. Mai 1864 früh Morgens seine Pulsschläge zu stocken und um 5 Uhr 40 Minuten war er eine Leiche. In einem versiegelten Papier fand man die Weisung vor, seinen Körper wohlbewacht vier Tage lang auf dem Bett liegen zu lassen, wozu ihn seine stete Furcht vor dem Scheintod veranlaßt hatte. Der Auftrag wurde natürlich strikt befolgt. Erst am 6. Mai fand die Überführung des Todten, der in der Familiengruft der Heimat beigesetzt werden sollte, aus seiner letzten Pariser Woh-

nung, Rue Montaigne Nr. 2, nach dem Nordbahnhof statt. Das Trauergesleit war ein unabsehbares, die ganze Feier von einer Großartigkeit wie beim Heimgang eines Fürsten dieser Erde. Die Zügel des Liches, das den durch 6 Pferde gezogenen Leichenwagen bedeckte, trugen der 80 jährige Auber, Direktor des Konservatoriums, Marschall Magnan, Marschall Baillant und Graf von der Goltz, der preussische Botschafter in Paris. Am reich decorirten Bahnhof sprachen Beulé, Vertreter des Instituts, Saint-Georges Ramens der Gesellschaft dramatischer Schriftsteller und Komponisten, Baron Taylor, Vorsitzender des Musikvereins, Direktor Perrin, Ullmann, Oberrabbiner Frankreichs, der Volksvertreter Emil Ollivier. Am 8. Mai Abends langte der Sarg in Berlin an und Tags darauf erfolgte hier die Beerdigung, an der sich die ganze Stadt theilte, Rabbiner Dr. Joel aus Breslau hielt die Leichenrede. Die königlichen Solosänger trugen einige der von Meyerbeer komponirten geistlichen Lieder Klopstock's vor, der Opernchor sang B. A. Weber's: „Rasch tritt der Tod den Menschen an“. — Die Stelle, wo Meyerbeer neben seiner Mutter ruht, bezeichnet eine prunklose marmorne Tafel mit Namen, Geburts- und Todesjahr des Komponisten.

Sein Testament entsprach dem echt humanen Sinn, den er stets an den Tag gelegt. Von kleineren Legaten abgesehen, bestimmte er 10,000 Thlr. zu einer Stiftung für junge Tonkünstler, welche mit den Zinsen Paris, Italien, Deutschland bereisen sollten, 10,000 Fr. für die Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 10,000 Fr. endlich für die Association des artistes musiciens zu Paris. — Die Partitur der „Afrikanerin“ wurde der lehtwilligen Anordnung Meyerbeer's entsprechend durch Jétis, den Direktor des Brüsseler Konservatoriums einer sorgfältigen Revision unterworfen. Am 28. April 1865 fand unter Entfaltung einer bis dahin unerhörten Dekorationspracht bei überfülltem Hause die erste Aufführung in Paris statt und erregte, obwohl sie über sechs Stunden dauerte, einen unbeschreiblichen Enthusiasmus. Unmittelbar darauf erschien das Werk, an dem man einige Kürzungen vorgenommen, auch in London und Madrid, im November 1865 zu Berlin und Darmstadt, um sich in der Folge auf allen größeren Bühnen dreier Erdtheile einzubürgern. — Die Mängel der „Afrikanerin“ sind wesentlich schon durch den Text bedingt, der wiederum der ideellen Einheit entbehrt, statt einer logisch sich entwickelnden Hand-

lung und konsequenten Charakteristik eine rein äußerliche Zusammenstellung effektreicher Situationen bringt und namentlich aus dem geschichtlichen Helden Vasco de Gama einen zwischen der schwarzen Selika und der blonden Inez ewig hin- und herschwankenden Liebeshaber gewöhnlichen Schlages macht. So weit sich dieses bunt-scheffig-phantastische Buch musikalisch verwerthen ließ, hat es Meyerbeer gethan. Gleich in der großen Staatsrathsscene des ersten Aktes löste er ein äußerst schwieriges Problem mit virtuoser Kunst. Das Duett im vierten Akt zwischen Vasco und Selika stellt sich in seinem hinreißenden Schwung nicht unwürdig neben den berühmten Zwiegefang der „Hugenotten“. Selika's Sterbegefang im fünften Akt schlägt Töne von herzrührender Schönheit an. Aber auch als Ganzes betrachtet wirkt die Musik der „Afrikanerin“ harmonischer denn diejenige zum „Propheten“. Das Haschen nach Effekt tritt nicht so widerlich auffällig zu Tage, der Stil ist gleichmäßiger, der melodische Kontour von großem Reiz, vielfach an Meyerbeer's goldene Tage in Italien erinnernd. So schließt denn das Tonwerk die Thätigkeit des Künstlers würdig ab, eines Künstlers, der, statt seiner idealen Aufgabe treu zu bleiben, Allen Alles geben wollte, dessen Arbeiten viel zu viel unreine Elemente in sich schließen, zu effektsüchtig und manierirt sind, um unsre Seelen gleich dem echten Kunstwerk zu erheben und läuternd zu befreien, dessen großartiges Talent und eminentes Können aber immer wieder unsere Bewunderung herausfordern und dessen Hauptopern sich vermöge ihrer eingeborenen, die Massen ergreifenden dramatischen Gewalt noch lange auf der Bühne erhalten werden.

Q u e l l e n :

Dr. J. Schuch: Meyerbeer's Leben und Bildungsgang. Leipzig 1869.

Herm. Mendel: Giacomo Meyerbeer. Berlin 1869.

Henri Blaze de Bury: Meyerbeer. Sa vie, ses oeuvres et son temps. Paris 1865.

Notice biographique sur la vie et les travaux de M. Meyerbeer. Paris 1846.

Parlowski: Notice biographique sur G. Meyerbeer. Paris 1849.

J. P. Lyser: Giacomo Meyerbeer. Sein Streben, sein Wirken und seine Gegner. Dresden 1838.

Derfelbe: Meyerbeer und Jenny Lind. Dresden 1847.

Arthur Pougin: Meyerbeer, notes biographiques. Paris 1864.

Eugène (Jacquot) de Mirecourt: Meyerbeer. Paris 1854.

Albert de Lasalle: Meyerbeer, sa vie et le catalogue de ses oeuvres. Paris 1864.

M. Beulé: Eloge de Meyerbeer. Paris 1865.

Mons. Meyerbeer par un homme de rien (M. Louis de Loménie). Paris 1844.

Lindner, Dr. E. Otto: Meyerbeer's Prophet als Kunstwerk beurtheilt. 1850.

P. Scudo: Retrospect auf Meyerbeer. Revue des deux Mondes v. 15. Mai 1864. Bd. 51. S. 500.

Kreutzer, Charles Léon François: Studien über Meyerbeer. (Revue contemporaine.)



Derfelbe: Meyer
 Arthur Pougi
 Eugène (Jacq
 Albert de Las
 Paris 1864.
 M. Beulé: Elo
 Mons. Meyerb
 ris 1844.
 Lindner, Dr. G.
 P. Scudo: Ref
 1864. 3b. 51
 Kreutzer, Cha
 contemporain

564.
 54.
 ses oeuvres.

énie). Pa-

heilt. 1850.
 v. 15. Mai

ecr. (Revue

