

NDB-Artikel

Meyerbeer, *Giacomo* (eigentlich *Jacob Meyer Beer*, Zusammenziehung d. Namens seit 1810, behördlich genehmigt 1822) Opernkomponist, * 5.9.1791 Vogelsdorf oder Tasdorf bei Berlin, † 2.5.1864 Paris, ☞ Berlin, jüdischer Friedhof. (israelitisch)

Genealogie

V →Jacob (Juda) Herz Beer (1769–1825), Zuckerfabr., Heereslieferant u. Bankier, erhielt 1809 Bürgerrecht in B., war beteiligt an d. Gründung d. Königstädt. Theaters u. d. „Neuen Tempels“ d. jüd. Gemeinde, S d. →Naphtali Herz Beer (1736–1811), Kaufm. in Frankfurt/Oder, u. d. Jente (Gentha) Levin aus Halle/Saale († 1808);

M Amalie (Malka) (1767/72–1854), erhielt f. ihre Leistungen während d. Freiheitskriege d. Luisen-Orden, T d. →Liepmann (Meyer Wulff) Meier Wolf (1745–1812), Gen.-Pächter d. preuß. Lotterie, Postunternehmer, Bankier u. Heereslieferant in B., u. d. Esther Bamberger (1740–1822) aus B.;

B →Heinrich (Henoeh) Beer (1794–1842, ☞ Betty [Rebecka] Meyer, 1793–1850, E d. →Moses Mendelssohn, 1729–86, Philosoph, s. NDB 17), Bankier in B., →Wilhelm (Wolff) Beer (1797–1850), Astronom u. Bankier in B., Mitgl. d. Preuß. Abgeordnetenhaus 1846 (s. ADB II; Enc. Jud. 1971), →Michael (Michel) Beer (1800–33), Dramatiker (s. NDB I; Enc. Jud. 1971);

– ☞ Berlin 1826 Minna (1804–86), T d. →Joseph (Moses) Mosson (1768–1834), Metallgroßhändler in B., u. d. Jeanette (Hanka) Liepmann Meyer Wulff (1770–1847, Schw d. Mutter M.s);

1 S (früh †), 4 T (1 früh †), u. a. Blanca (1830–96, kath., ☞ →Emanuel Frhr. v. Schmysingk gen. v. Korff, 1826–1903, preuß. Gen.major), Caecilie (1837–1931, ☞ →Ferdinand Leopold Frhr. v. Andrian-Werburg, 1835–1914, Anthropologe, s. NDB I; ÖBL), Cornelia (1842–1922, ☞ →Gustav Richter, 1823–84, preuß. Hofmaler u. Lithograph, s. ADB 28; ThB);

E →Leopold Frhr. v. Andrian-Werburg (1875–1951), österr. Gesandter, Gen.intendant d. Hoftheaters in Wien (s. Kosch, Lit.-Lex.³); *Verwandter* →Jost Liebmann (1639–1712), brandenburg. Hofjuwelier u. Hoffaktor (s. NDB 14).

Leben

Einer reichen jüdischen Kaufmannsfamilie entstammend, erhielt M. bereits in jungen Jahren eine umfassende Privatausbildung von großbürgerlich-kosmopolitischem Zuschnitt. Vielfältige geistige Anregungen vermittelte ihm zumal der von seiner Mutter Amalie geführte Salon, seit etwa 1800

regelmäßiger Treffpunkt der musikalischen Prominenz Berlins, aber auch zahlreicher Literaten und Wissenschaftler sowie Mitglieder des preuß. Königshauses, unter ihnen der spätere Kg. Friedrich Wilhelm IV. Als M.s Musiklehrer lösten sich ab der Klaviervirtuose Franz Lauska (1798), der Leiter der Berliner Singakademie Carl Friedrich Zelter (1803) und der Berliner Hofopernkapellmeister →Bernhard Anselm Weber (1807). Schienen die schnellen Fortschritte der Studien bei Lauska dem jungen M. zunächst eine pianistische Karriere zu eröffnen, so verlagerte sich mit dem Unterricht bei Zelter und Weber sein Interesse zunehmend auf die Komposition. Um vor allem auf diesem Gebiet seine Kenntnisse zu vertiefen, begab sich M. 1810 zu Georg Joseph (Abbé) Vogler nach Darmstadt. Die Studien bei dem universal gebildeten Vogler, zu dessen Schülern damals auch →Carl Maria v. Weber gehörte, führten zu einer bedeutenden Erweiterung seines künstlerischen Gesichtskreises und prägten sein späteres kompositorisches Schaffen in Richtung des Experimentellen und Spekultativen. Den unmittelbaren Ertrag der Darmstädter Jahre bildeten das Oratorium „Gott und die Natur“ (Text v. Aloys Schreiber, UA Berlin 1811) sowie „Jephtas Gelübde“ (Ernsthafte Oper; Text v. Schreiber, München 1812) und „Wirt und Gast oder Aus Scherz Ernst“ (Lustspiel, Text v. Johann Gottfried Wohlbrück, Stuttgart 1813; später auch als „Die beiden Kalifen“ oder „Alimelek“ aufgeführt). Diese Stücke fanden überwiegend positive Resonanz und trugen dem jungen Komponisten vielfache Bewunderung ein.

M. selbst sah sich freilich noch als Lernenden und trat 1813-16 ausgedehnte Bildungsreisen nach Wien, Paris und London an. Vor allem das kulturelle Klima der europ. Metropole Paris beeindruckte ihn tief und dauerhaft, löste jedoch zunächst keine nennenswerten schöpferischen Impulse bei ihm aus. Obwohl M. in Paris das Mekka der dramatischen Musik erblickte, empfand er dennoch in der zeitgenössischen franz. Oper das gleiche Defizit im Musikalischen, das auch seiner eigenen kompositorischen Ausbildung bislang anhaftete. Allein ein gründliches Studium der ital. Oper und die Beherrschung ihres Idioms schienen ihm geeignet, diese Lücke zu schließen. M.s Begegnung mit Italien 1816 beflügelte denn auch seine künstlerische Phantasie in ungeahnter Weise. In nur wenigen Jahren gelang es ihm mit der dramatischen Kantate „Gli amori di Teolinda“ (Text v. G. Rossi, Venedig [?] 1816) sowie mit sechs Opern, das soeben von Rossini geschaffene neue Melodramma nicht nur perfekt zu adaptieren, sondern darüber hinaus auf sehr persönliche Weise weiterzuentwickeln. Vor allem mit „Emma di Resburgo“ (Melodramma eroico, Text v. Rossi, Venedig 1819), „Margherita d'Anjou“ (Melodramma semiserio, Text v. F. Romani, Mailand 1820) und schließlich mit „Il crociato in Egitto“ (Melodramma eroico, Text v. Rossi, Venedig 1824) prägte M. einen nur ihm eigenen Stil der ital. Oper. Sein mit dem „Crociato“ erworbenes Ansehen verschaffte ihm das lang ersehnte Entrée in Paris. Aus einer Reihe von Opernplänen für verschiedene Bühnen kristallisierte sich schließlich ein Projekt für die Opéra heraus, das er nach mehrjähriger Arbeit zum erfolgreichen Abschluß brachte: „Robert le diable“ (Opéra, Text v. E. Scribe nach einem Entwurf von G. Delavigne), uraufgeführt am 21.11.1831, ein romantisches Erlösungsdrama im Gewand der mittelalterlichen Legende. Das Werk wurde einer der größten Erfolge der Operngeschichte und bedeutete nach dem übereinstimmenden Urteil der führenden Kritiker geradezu eine Epochenwende

in der dramatischen Musik. In der Verschmelzung von Elementen der verschiedenen Operntraditionen, des romantischen Dramas und Balletts zu einem „Gesamtkunstwerk“ *avant la lettre* wurde „Robert le diable“ zum Modellwerk einer modernen Musikdramatik. Seine Position als führender Opernkomponist der Zeit festigte M. endgültig mit „Les Huguenots“ (Opéra, Text v. Scribe, Rossi u. E. Deschamps), uraufgeführt am 29.2.1836 ebenfalls an der Opéra, mit denen er seine musikdramatische Konzeption erstmals auf ein historisches Sujet (Bartholomäusnacht) übertrug.

Obwohl M. weiterhin Paris als Zentrum seines künstlerischen Wirkens betrachtete, trat er 1842 in Berlin die Nachfolge Gaspare Spontinis als Preuß. Generalmusikdirektor an. Die Berufung des Juden M. in das einflußreiche Hofamt war angesichts verbreiteter Ressentiments in deutschnationalen Kreisen alles andere als selbstverständlich und verdankte sich zuvörderst dem diplomatischen Geschick des mit M. wie mit dem soeben gekrönten Friedrich Wilhelm IV. befreundeten Alexander v. Humboldt, der durch die Bindung M.s an Berlin das kulturelle Leben Preußens in liberal-kosmopolitischer Richtung zu entwickeln trachtete. Mit dem neuen Amt, das er nur bis 1846 in vollem Umfang wahrnahm (danach ließ er sich auf unbestimmte Zeit beurlauben), übernahm M. außer administrativen auch zahlreiche künstlerische Verpflichtungen, so anlässlich der Wiedereröffnung des 1843 ausgebrannten Berliner Opernhauses die Komposition einer Oper über ein Sujet aus der preuß. Geschichte: „Ein Feldlager in Schlesien“ (Singspiel, Text v. L. Rellstab nach Scribe, Berlin 1844). Auch in der vor allem textlichen Neufassung unter dem Titel „Vielka“ (Text v. Ch. Birch-Pfeiffer, Wien 1847) behielt das Werk ungeachtet interessanter musikalischer Einzelzüge den Charakter einer Gelegenheitsarbeit. Nach langjähriger Arbeit brachte M. dann endlich am 16.4.1849 an der Pariser Oper „Le Prophète“ (Opéra, Text v. Scribe u. Deschamps) heraus, mit dem er sein musikdramatisches Konzept abermals verfeinerte, vertiefte und quasi eine Synthese aus „Robert le diable“ und „Les Huguenots“ schuf: eine historische Oper als romantisches „Mysterienspiel“. Mögen die revolutionären Ereignisse von 1848/49 der Wiedertäufer-Oper auch zu politischer Aktualität verholfen haben, so hat gleichwohl die anhaltende Wirkung, die „Le Prophète“ jahrzehntelang in ganz Europa auf das Publikum wie auf andere Opernkomponisten auszuüben vermochte, eindeutig künstlerische Gründe, verkörperte das Werk doch in der Verbindung avanciertester musikdramatischer Techniken mit einer geschichtsphilosophischen Aussage den vorläufigen Höhepunkt in der Gattungsgeschichte der Oper.

Das letzte Lebensjahrzehnt M.s stand ganz im Zeichen fortdauernder Bemühungen um eine definitive Gestalt von „L'Africaine“, deren Komposition zusammen mit „Le Prophète“ in Angriff genommen wurde, dann jedoch für längere Zeit geruht hatte. Allerdings unterbrach M. diese Arbeit immer wieder zugunsten anderer Projekte, darunter die Komposition zweier komischer Opern: „L'Étoile du nord“ (Text v. Scribe, Paris 1854), für die er einige Nummern aus dem „Feldlager“ adaptierte, und „Le Pardon de Ploërmel“ (Text v. J. P. Barbier, M. F. Carré u. M., Paris 1859), bekannter unter dem Namen der zweiten Fassung „Dinorah“ (London 1859). Da M. bald nach Aufnahme der Proben für seine alte „Africaine“, die er nun „Vasco de Gama“ nennen wollte, überraschend starb, fehlt dem Werk jene Redaktion letzter Hand, die der Komponist seinen Opern

gewöhnlich erst während der Proben angedeihen ließ. François Joseph Fétis übernahm an seiner Statt diese Aufgabe. Unter seinem ursprünglichen Titel „L'Africaine“ (Text v. Scribe u. Birch-Pfeiffer, Paris 1865) verschaffte das Werk M. einen letzten postumen Erfolg.

M.s Einfluß auf die Entwicklung der europ. Oper läßt sich schwerlich überschätzen. Seine kompositorischen Neuerungen, vor allem im Hinblick auf die Emanzipation des Orchesters (Klangfarbendramaturgie, Motivtechnik) und die Herausbildung szenischer Großstrukturen (Tableaus) eröffneten der Gattung bislang unbekannte Dimensionen des Dramatischen, die sie erst eigentlich zur Darstellung von „Weltgeschichte“ befähigten. An die von M. begründete historische Oper als Ideendrama konnte später →Richard Wagner mit seiner eigenen Konzeption des musikalischen Dramas nahtlos anknüpfen, wobei er nichts unversucht ließ, diese Wurzeln seines Schaffens zu verleugnen. Nicht zuletzt durch die auch persönlich motivierten Angriffe Wagners auf den Juden und Kosmopoliten M. war dessen Kunst inzwischen zum Stein des Anstoßes für eine immer unverhohlener nationalistische Musikkritik und - geschichtsschreibung geworden. Obwohl M.s Einfluß auf die Opernkomponisten auch in der 2. Hälfte des 19. Jh. keineswegs abnahm, in Italien und den osteurop. Ländern sogar noch im Steigen begriffen war, wurde doch sein Name das Opfer einer in der Musikgeschichte beispiellosen Verdrängungs- und Verleumdungskampagne. Eine zunehmend nachlässigere Aufführungstradition, die auch vor entstellenden Kürzungen (z. B. des gesamten V. Akts der „Huguenots“) nicht zurückschreckte, beförderte zudem die Fehleinschätzung seiner Werke als bloßer Ausstattungs- und Sängeropern. Die heute vor allem von wissenschaftlicher Seite ausgehende Neubewertung M.s, die sich in weiten Bereichen mit den Urteilen seiner Zeitgenossen deckt, konnte nicht ausbleiben, sobald die Erforschung der Musik und des Musiktheaters des 19. Jh., wie in den letzten Jahrzehnten geschehen, erstmals in voller Breite aufgenommen wurde. Die sich anbahnende Bühnenrenaissance M.s dürfte durch die vom „Meyerbeer-Institut“ in Zusammenarbeit mit dem Verlag Ricordi veranstaltete Kritische Ausgabe entscheidende Impulse erhalten.]

Auszeichnungen

Pour le mérite f. d. Wiss. u. Künste (1842), Maximilians-Orden f. Wiss. u. Kunst (1853), Kommandeur d. Ehrenlegion (1849), Komturkreuz d. Ordens d. Württ. Krone (1854), d. sächs. Albrechts-Ordens (1855), u. d. Ernestin. Haus-Ordens (1855), preuß. Kronen-Orden II. Kl. (1861).

Werke

Weitere W Bühnenwerke: „Le Passage de la rivière ou La Femme jalouse“, auch: „Der Fischer u. d. Milchmädchen od. Viel Lärm um e. Kuß“, Ballett-Pantomime (Choreographie: E. Lauchery), 1810;

„Romilda e Costanza“, Melodramma semiserio, 1817;

„Semiramide“, Damma per musica, 1819;

„L'esule di Granata“, 1822;

„Das Hoffest v. Ferrara“, Bühnenmusik f. d. Festspiel mit lebenden Bildern v. E. Raupach nach Torquato Tasso, 1843;

„Struensee“, Bühnenmusik f. d. Trauerspiel v. M. Beer, 1846. – *Geistl. Musik*: „Der 91. Psalm, Trost in Sterbensgefahr“, f. Tenor-Solo u. 8stimmigen Chor a cappella, 1853;

„Pater noster“, Motette f. 4stimmigen Chor a cappella, 1857. – *Weltl. Vokalmusik*: ca. 60 Sologesänge mit Klavierbegleitung (Lieder, Romanzen, Elegien, Canzonetten u. a.);

Ode an Rauch, „Steht auf u. empfängt mit Feiergesang“ (Text v. E. Kopisch) z. Einweihung d. Denkmals Friedrichs d. Gr. in Berlin, f. Soli, Chor u. Orchester, 1851;

Festgesang (Text v. L. Pfau) „Wohl bist du uns geboren, gestorben bist du nicht“ z. 100j. Geb.tagsfeier v. F. Schiller, Tenor-Solo, Chor u. Orchester, 1859;

Fest-Hymnus (Text v. Köster) z. Krönung Kg. Wilhelms I., f. Chor u. Orchester, 1861. – *Instrumentalmusik*: Fackeltanz f. gr. Orchester (B-Dur), Berlin 1842;

Fackeltanz f. gr. Orchester (Es-Dur), 1850;

Fackeltanz (c-Moll), 1853;

Fackeltanz f. gr. Orchester (C-Dur), 1858;

Festmarsch zu Schillers 100j. Geb.tagsfeier f. gr. Orchester, 1859;

Krönungsmarsch f. 2 Orchester, 1861;

Festouvertüre im Marschstil f. d. Weltausst. in London 1862. – *Schrr.*: G. M., Briefwechsel u. Tagebücher, hrsg. v. H. Becker (ab Bd. 3 mit G. Becker), 4 Bde., 1960-85.

Literatur

ADB 21;

J. d'Ortigue, Robert le Diable, in: Le Balcon de l'Opéra, 1833, Nachdr. 1981, S. 114-37;

G. Sand, Lettre IX: A G. M., in: dies., Lettres d'un voyageur, 1837, Neudr. 1971, S. 294-311;

H. Heine, Über d. franz. Bühne, Vertraute Briefe an A. Lewald, 9. Brief, 1837, in: ders., Sämtl. Schrr., hrsg. v. K. Briegleb, 1969 ff., III, S. 332-45;

- R. Wagner, Über „Les Huguenots“ (1840), in: ders., Ges. Schrr., hrsg. v. J. Kapp, VII, o. J., S. 48-58;
- F. Liszt, Scribe's u. M.s „Robert d. Teufel“ (1854), in: ders., Sämtl. Schrr. V (Dramaturg. Bll.), hrsg. v. D. Redepenning u. B. Schilling, 1989, S. 31-41;
- C. E. Beulé, Éloge de M., 1865;
- H. Blaze de Bury, M., sa vie, ses oeuvres et son temps, 1865;
- H. Mendel, G. M., Sein Leben u. seine Werke, 1869;
- J. P. Schucht, M.s Leben u. Bildungsgang, seine Stellung als Operncomponist im Vergleich zu d. Tondichtern d. Neuzeit, Nebst noch ungedruckten Briefen M.s, 1869;
- E. Hanslick, G. M., Zur hundertsten Wiederkehr seines Geb.tages, 5. Sept. 1891, in: ders., Aus d. Tagebuch e. Musikers, „Der Modernen Oper“ VI. Theil, Kritiken u. Schilderungen, ²1892, Nachdr. 1971, S. 101-10;
- H. Abert, G. M., in: Jb. Peters 25, 1918, auch in: ders., Ges. Schrr. u. Vorträge, hrsg. v. F. Blume, 1929, Nachdr. 1968, S. 397-420;
- J. Kapp, Wagner – M., Ein Stück Opern-Gesch., nach z. T. unveröff. Dokumenten zus.gestellt, in: Die Musik 16, 1923, S. 25-42;
- J. J. Sollertinskij, M., 1936;
- H. Becker, Der Fall Heine – M., 1958;
- ders., G. M. in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten, 1980 (*P*);
- ders., G. M. u. seine Vaterstadt Berlin, in: Stud. z. Musikgesch. Berlins im frühen 19. Jh., hrsg. v. C. Dahlhaus, 1980, S. 429-50;
- ders., Zwischen Oper u. Drama, Zu M.s Konzeption d. dramat. Szene, in: Wagnerlit. – Wagnerforschung, Ber. üb. d. Wagner-Symposium München 1983, hrsg. v. C. Dahlhaus|u. E. Voss, 1985, S. 86-94;
- C. Frese, Dramaturgie d. gr. Opern G. M.s, 1970;
- J. H. Roberts, The Genesis of M.s „L'Africaine“, Diss. University of California (Berkeley) 1977;
- C. Dahlhaus, Motive d. M.-Kritik, in: Jb. d. Staatl. Inst. f. Musikforschung Preuß. Kulturbes. 1978, 1979, S. 35-41;
- K. Pendle, Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century, 1979;

S. Döhring, Die Autographen d. vier Hauptopern M.s, Ein erster Quellenber., in: Archiv f. Musikwiss. 39, 1982, S. 32-63;

ders., G. M., Grand opéra als Ideendrama, in: Lendemains 8, 1983, S. 11-22, ital. in: La drammaturgia musicale, hrsg. v. L. Bianconi, 1986, S. 365-81;

ders., M.s Konzeption d. hist. Oper u. Wagners Musikdrama, in: Wagnerlit. – Wagnerforschung (s. o.), S. 95-100;

ders., M.s Opern, in: Pipers Enz. d. Musiktheaters, hrsg. v. C. Dahlhaus u. d. Forschungsinst. f. Musiktheater d. Univ. Bayreuth unter Leitung v. S. Döhring, IV, 1991, S. 111-66;

H. Becker u. G. Becker, G. M., Ein Leben in Briefen, 1983;

erweiterte amerikan. Ausg.: G. M., A Life in Letters, 1989;

Hudební věda 21, 1984, H. 4 (Spezialheft G. M.);

N. Miller, Große Oper als Historiengem., Überlegungen z. Zusammenarbeit v. E. Scribe u. G. M. (am Beispiel d. I. Akts v. „Les Huguenots“), in: Oper u. Operntext, hrsg. v. J. M. Fischer, 1985, S. 45-79;

S. Segalini, Diable ou Prophète? – M., 1985;

J. Fulcher, The Nation's Image, French Grand Opera as Politics and Politicised Art, 1987;

M. Walter, „Hugenotten“-Stud., 1987;

A. Gerhard, Die franz. „Grand Opéra“ in d. Forschung seit 1945, in: Acta musicologica 59, 1987, S. 220-70;

ders., Die Verstädterung d. Oper, Paris u. d. Musiktheater d. 19. Jh., 1992;

M.-H. Coudroy, La Critique parisienne des „grands opéras“ de M., Robert le Diable – Les Huguenots – Le Prophète – L'Africaine, 1988;

R. Zimmermann, G. M., Eine Biogr. nach Dokumenten, 1991;

G. M. – Weltbürger d. Musik, Eine Ausst. d. Musikabt. d. Staatsbibl. Preuß. Kulturbes. Berlin z. 200. Geb.tag d. Komp., Kat. v. H. u. G. Becker, 1991 (P);

MGG;

Riemann;

Enc Jud. 1971;

The New Grove;

Metzler Komponisten-Lex., hrsg. v. H. Weber, 1992 (P); – *Zur Fam.:*

R. Becker, Erläuterungen z. Geneal., in: G. M. – Weltbürger d. Musik (s. o.).

Portraits

Gem. v. G. Richter (Privbes., Paris), Abb. in: P. O. Rave, Das geistige Dtlid. im Bildnis, Das Jh. Goethes, 1949.

Autor

Sieghart Döhning

Empfohlene Zitierweise

Döhning, Sieghart, „Meyerbeer, Giacomo“, in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 386-389 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

ADB-Artikel

Meyerbeer: *Giacomo M.*, der bekannte Operncomponist, wurde den 5. September 1791, dem Todesjahre Mozart's, als der Sohn des Bankiers Jakob Herz Beer und der Amalie Meyer in Berlin geboren und hieß ursprünglich Jakob Liebmann Beer. Den Namen Meyer fügte er später hinzu, um die Bedingung zu erfüllen, unter der ihn ein reicher Verwandter zum Erben eingesetzt hatte. Der Vater, geb. den 10. Juni 1769, hatte in der preußischen Hauptstadt eine Zuckersiederei errichtet und war rasch zu Reichthum gelangt. |Scharfem Verstand gesellte sich bei ihm ein schönheitsempfänglicher Sinn, der ihn die Werke der Dichtkunst ebenso eifrig pflegen ließ wie die aufklärende Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts. Auch Musik liebte er sehr, ohne übrigens selbst zu singen oder zu spielen .. Die Mutter, eine Urenkelin von Wolf Tausk aus Wien und Tochter des sogenannten „Berliner Krösus“ Liebmann Meyer Wulf, zeichnete sich durch seltene Herzensgüte und Freigebigkeit aus. Als sie am 24. Juni 1854 in Berlin starb, folgte ihrem Sarg die ganze Stadt. Noch mehr denn ihr Mann war sie für Musik und Poesie eingenommen, stand in lebhaftem Verkehr mit den literarischen und künstlerischen Koryphäen der Zeit und schwärmte besonders für Klopstock und Schiller. — Dem ersten Sohn Jakob folgten drei weitere: Heinrich, geb. 1794, Wilhelm, geb. 1797, der sich, obwol von Beruf Kaufmann, als vorzüglicher Astronom auszeichnete und eine eigene Sternwarte in Berlin besaß, endlich Michael Beer, geb. 1800, der feinfühlig Dichter des Paria und Struensee, Freund Immermann's, den der Tod schon am 22. März 1833 in München wegraffte.

Bereits in frühesten Jahren trat Meyerbeer's Neigung für die Tonkunst zu Tage. Vier Jahre alt bildete er aus seinen Spielkameraden ein Orchester, kritzelte denselben Noten vor und gerirte sich als Director. Im fünften erhielt er den ersten Clavierunterricht und bald darauf unterwies ihn der hochgeschätzte Franz Lauska in der Harmonielehre. Am 14. October 1800 spielte er in einem Patzig'schen Concert Mozart's D-moll-Concert, sowie Variationen von Lauska mit glänzendem Erfolg. Als Muzio Clementi (neben Dussek und J. B. Cramer der erste Claviermeister der Zeit) 1802 auf einer Kunstreise nach Berlin kam und einige Monate bei der Meyerbeer'schen Familie logirte, empfing Jakob auch von ihm eine Anzahl fordernder Lectionen. Schon jetzt entstanden die ersten Compositionen — darunter eine Cantate für des Vaters Geburtstag. Nachdem ihn Karl Friedrich Zelter eine Zeit lang im Generalbaß unterrichtet und seinen Eintritt in die Singakademie (16. Juli 1805) veranlaßt, ging er 1806 von dem moros derben, wenig anziehenden Chordirector zu dem lebenswürdigen königl. Capellmeister Bernhard Anselm Weber über, dessen Lehrbegabung indes gleichfalls keine bedeutende war. Eine als Studie ausgearbeitete Fuge, die er damals zur Prüfung an Abbé Vogler in Darmstadt sandte, erhielt er nach Monaten mit einer umfangreichen Abhandlung über die Fuge zurück. Der seltsame, tiefes Wissen mit phantastischer Bizarrerie verbindende Gelehrte hatte die Schrift speciell für diesen Zweck verfaßt, bezeichnete übrigens Meyerbeer's Arbeit als mehr fleißig denn reif und rieth ihm gründlichere Studien an. Als dann M. dem Abbé nach einiger Zeit eine zweite Fuge schickte, lud ihn dieser in so herzlicher, sein Talent freudig anerkennender Weise zur

Erweiterung und Vertiefung seiner Kenntnisse zu sich nach Darmstadt ein, daß der junge Mann nicht zu widerstehen vermochte. Anfangs April 1810 langte er bei Vogler an und trat bei ihm in Kost und Logis. Seine Collegen, die ihren Verhältnissen entsprechend eine bescheidene Privatwohnung bezogen hatten, waren Carl Maria von Weber und der Tyroler Jos. Baptist Gänsbacher (Bd. VIII, S. 363). Rasch bildete sich ein herzliches Verhältniß zwischen den talentvollen Jünglingen und trotz der sehr verschiedenen Richtungen, welche Weber und M. einschlagen sollten, blieben sie bis zu des erster frühem Tod aufrichtige Freunde. Da wurde denn unter des gelehrten Lehrers Leitung aufs eifrigste theoretisch gearbeitet, musicirt und kritisirt, aber auch das Leben genossen, Ausflüge auf der schönen Bergstraße, nach Mannheim und Heidelberg unternommen, wobei der stillere, gleichmäßig lebenswürdige M. die burschikose Genialität seiner Kameraden ebenso bewunderte wie diese die feinen Umgangsformen ihres jugendlichen Collegen.

|
Für Vogler's 61. Geburtstag componirten sie gemeinsam eine Cantate, für das Hoftheater zu Wiesbaden eine kleine Oper, „Der Proceß“, die indes nicht zur Aufführung kam. Daneben schrieb M. eine Reihe von Canzonetten und Psalmen (130ster und 98ster) sowie die umfangreiche Cantate: „Gott und die Natur“, Text von Schreiber. Nach der erfolgreichen Aufführung der letzteren in Darmstadt ernannte ihn der Großherzog Ludwig I. zu seinem Hofcomponisten. Auch in Berlin wurde die Cantate den 8. Mai 1811 im Beisein des Tondichters sowie seines mit dorthin gereisten Freundes Weber mit Beifall reproducirt, obschon der Stil des Werkes schulmäßig streng und trocken ist, der musikalische Ausdruck mehr eine weltliche Geistesstimmung denn tiefe Religiosität verräth. Originelle Melodien treten auffällig spärlich darin hervor, während einzelne Szenen, wie die Schilderung des werdenden Lichtes, des wogenden Meeres, der Todtenauferstehung, des Componisten Talent für dramatische Charakteristik deutlich verrathen. Von weiteren Compositionen der Darmstädter Lehrjahre seien erwähnt: die warm empfundenen sieben Klopstock'schen Gesänge für vier Stimmen mit Pianofortebegleitung ad libitum, eine Anzahl ein- und mehrstimmiger Lieder, Tänze und Variationen für Clavier, verschiedene Clarinettensolis sowie das Monodram: „Les amours de Thevelinda“ für Sopran, Chor und obligate Clarinette. Die letzte Zeit des Darmstädter Aufenthaltes war durch die Composition seiner ersten Oper „Das Gelübde des Jephta“ ausgefüllt, zu der ihm A. von Schreiber ein ziemlich plumpes und unbehülfliches Libretto geliefert. M. hatte gehofft, das Werk, das er unter Vogler's kritischem Einfluß aufs Sorgfältigste ausgearbeitet, in Darmstadt auf die Bühne zu bringen. Doch gelang ihm dies nicht. Dagegen wurde die Oper von der Hofbühne zu München angenommen und er eingeladen, selbst die letzten Proben und die erste Aufführung zu leiten. So nahm er denn von seinem Lehrer, der seinerseits eine nochmalige Rückkehr nach Darmstadt für zwecklos erklärte, Abschied und begab sich freudiger Erwartung voll nach der Isarstadt. Trotz der guten Besetzung und des trefflichen Münchener Orchesters vermochte indes das Werk nicht durchzuschlagen. Die Kenner rühmten den Ernst der künstlerischen Gesinnung, der sich darin ausspreche, den sorgfältig gefügten Satz, die geistvolle Instrumentation; die Massen aber ließ das akademisch regelrechte, jedoch effectlose Werk kühl. Besser als dem Operncomponisten erging es in München

dem Virtuosen M., dessen Clavierspiel wie Improvisation die ungetheilteste Bewunderung erregten. In München wurde M. vom dortigen Hofschauspieler Wohlbrück der Text zu einer zweiactigen komischen Oper, „Alimelek, Wirth und Gast oder aus Scherz Ernst“ angeboten, deren Gegenstand die bekannte Geschichte vom erwachten Schläfer aus Tausend und Einer Nacht bildet. Der Musiker, hoffend, es werde ihm mit einem heitern Sujet besser gelingen denn mit einem oratorienhaftbiblischen Libretto, ging darauf ein. Doch that er auch diesmal einen Fehlgriff, da seine durch und durch reflectirte, schwerflüssige Natur ebenso wenig eine komische Ader besaß wie Spohr oder sein späterer großer Rivale Richard Wagner. Die Oper erlebte ihre erste Aufführung in Stuttgart, wurde von den Fachleuten der kunstvollen Formen, treffenden Declamation und orchestralen Feinheiten wegen gelobt, vermochte aber das größere Publicum nicht zu fesseln. Inzwischen hatte M. eine Cantate „Der Götterbesuch“ zur Feier des Geburtstages seiner Mutter, 10. Februar 1813, ferner ein Stabat mater, Tedeum und Miserere componirt und brachte mitten in der patriotischen Bewegung der Befreiungskriege, 12. October 1813, den Psalm „Gott ist mein Hirt“ für zwei Chöre und fünf Solostimmen in der Berliner Singakademie zur Aufführung. — Da Alimelek nach dem Stuttgarter Debut vom Kärntnerthortheater verlangt wurde, reiste der Componist aus der württembergischen Residenz direct nach Wien, wo bereits der denkwürdige Congreß begonnen hatte. Am Abend seiner Ankunft Härte er den Meister Joh. Rep. Hummel spielen und erhielt einen so tiefgehenden Eindruck, daß er sich unverzüglich in die eifrigsten Clavierstudien versenkte, um sich die Vorzüge der Weimarer Schule, den Hummel'schen Fingersatz, seine perlenden Läufe etc. anzueignen.

Als er bald darauf mit der Sängerin Harlaß (Bd. X, S. 602) und dem trefflichen Clarinettisten Bärmann (Bd. II, S. 69) in Wiener Concerten auftrat, erregte seine Virtuosität solche Bewunderung, daß selbst ein Ignaz Moscheles Bedenken trug, sich nach ihm hören zu lassen. Außer einer Reihe für sein öffentliches Spiel bestimmter Clavierconcerte, Variationen und Rondos componirte er in Wien, dem Geist der Zeit seinen Tribut zollend, das „Kriegslied eines freien Volkes“ von Gubitz, sowie Arndt's Deutsches Vaterland für Männerstimmen und Blechinstrumente. Doch sollte dem ehrgeizigen, nervös empfindlichen Jüngling auch in Wien eine bittere Enttäuschung nicht erspart bleiben. Seine Oper „Alimelek“, welche den 20. November 1814 zur Aufführung gelangte, machte hier noch entschiedeneres Fiasco denn in Stuttgart. Nach den ziemlich übereinstimmenden Angaben der Quellen war es Hofkapellmeister Salieri, der den Niedergeschlagenen aufrichtete und ihm den Rath gab, für einige Zeit nach Italien zu gehen, um in der Schule der dortigen Operncomponisten stimmgerecht und dankbar schreiben zu lernen. M. entschloß sich, dem Wink zu folgen. Nach mehrmonatlichem Aufenthalt in Paris brach er anfangs des Jahres 1816 nach Venedig auf. Er gerieth dort mitten in den Taumel, in welchen Rossini's neue Carnevalsoper „Tancredi“ die leicht entzündlichen Südländer versetzt. Hier hatte er nun Gelegenheit, an der Quelle die Grazie und sinnliche Schönheit italienischer Melodik, aber auch das farbenbunte, genußfreudige Treiben italienischen Volkslebens kennen zu lernen. Er studirte Rossinische Partituren bis zum Auswendiglernen, vertiefte sich in die Gesangschulen der welschen Meister, stellte über Land und Leute die eifrigsten Beobachtungen an. Die Umwandlung, die sich in seinem ganzen Wesen vollzog, bezeichnet

er in einem Briefe an Dr. J. Schucht vom 15. December 1856 selbst als eine „Evolution seiner Natur“, die gegen die verstandeskühle, contrapunktische Richtung feines früheren Schaffens reagierte. „Das bisher durch die polyphonen Rechenexempel unterdrückte Gefühlsleben ward durch die italienischen Zephirlüfte und Nachtigallenmelodien 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 zweiactigen Opera semiseria „Romilda e Constanza“ zuerst vor das italienische Publicum. Das frischerfundene gesangvolle Werk errang am 19. Juni im Teatro nuovo zu Padua einen so günstigen Erfolg, daß er den Auftrag erhielt, für den nächsten Carneval in Turin eine Oper zu schreiben. Er wählte das viel componirte Textbuch Metastasio's „Semiramide riconosciuta“. Bald darauf lud ihn die Direction des Teatro Benedetto zu Venedig ein, die zweiactige tragische Oper „Emma di Resburgo“, Text von Rossi, für die Lagunenstadt zu componiren, so daß er nun willkommene Arbeit die Fülle besaß. Die Aufnahme der Turiner Oper beim Carneval 1819 war eine höchst ehrenvolle, die der Emma von Resburg zu Venedig eine begeisterte, obschon ihr das Teatro Fenice in Rossini's Eduardo e Cristina eine gefährliche Nebenbuhlerin entgegengestellt. Das letztere Werk wurde bald auch jenseits der Alpen, in Berlin, Dresden etc. bekannt und fand beim Publicum günstige Aufnahme, während die deutsch gesinnten Musiker, namentlich Carl Maria von Weber, den Abfall des Componisten von der vaterländischen Kunst, sein Haschen nach dem Beifall der Menge scharf genug tadelten. — Inzwischen fuhr Maestro M. fort, die Ohren der dankbaren Italiener mit seinen gefälligen Melodien zu kitzeln. Kaum war Emma von Resburg über die Bühne gegangen, als die Mailänder Scala eine Oper „Margaretha von Anjou“, Text von Rossi, bei ihm bestellte: am 14. November wurde sie zum ersten Mal aufgeführt und bejubelt. Etwas weniger glücklich war der Componist mit der für den Mailänder Carneval von 1822 bestimmten Oper „L'Esule di Granada“, die er theilweise im Haus des kunstsinnigen Lord Westmoreland, Attaché's der englischen Gesandtschaft zu Mailand, niederschrieb. Obschon die Hauptrollen mit der Pisaroni und dem Bassisten Lablache besetzt waren, schlug das gründlicher ausgearbeitete Werk nur theilweise durch. Im gleichen Jahr begab sich M. nach Rom, wo er unter der Aegide des Abtes Baini die Schätze der päpstlichen Bibliothek studirte und vieles abschrieb, auch für die Sängerin Caroline Bassi einen „Almanfor“ zu componiren begann, ohne ihn indeß zu vollenden. In Neapel, das er von Rom aus aufsuchte und für dessen Theater San Carlo er gleichfalls eine neue Oper liefern wollte, gelangte er — vom Zauber der Natur umstrickt — vollends nicht zur Arbeit. Frühjahr 1824 finden wir ihn in Berlin wieder. Die Aufführung einer für letzteres bestimmten Operette, „Das Brandenburger Thor“, kam nicht zu Stande. Dagegen schrieb er fleißig an der zweiactigen heroischen Oper: „Il Crociato in Egitto“, wozu er den Auftrag bei der Durchreise durch Venedig erhalten. October 1824 reiste er über Triest dorthin, um das Studium des neuen Werkes zu leiten. Die Oper mit den besten Kräften, wie Veluti, Crivelli, Bianchi und Madame Méric-Lalande am 16. December 1824 zuerst gegeben, erregte Stürme der Begeisterung. Sie beherrschte die ganze Saison und verbreitete den Ruhm des Componisten durch alle Lande. In der That stellt sich der Crociato als Meyerbeer's beste Oper aus seiner italienischen Periode dar. Zwar fehlt es auch hier dem lyrischen Text gemäß an wahrhaft dramatischem

Leben; das melodische Element wiegt vor, während Harmonie und Begleitung vielfach dürftig genannt werden müssen. Doch ist die Charakteristik weniger schablonenhaft, der Gesang bei aller einschmeichelnden Grazie und reicher Coloratur tiefer empfunden, unmittelbarer aus der Situation und Stimmung aufquellend als in früheren Opern.

M. selbst fühlte, daß er den italienischen Standpunkt überwunden habe und zu Anderem denn dem zweifelhaften Ruhm berufen sei, ein talentvoller Nachfolger Rossini's zu heißen. Eine Reihe weiterer Gesuche der bedeutendsten italienischen Bühnen um Lieferung von Opern lehnte er ab, bereiste mit seiner Mutter, welche zum Carneval 1825 nach Venedig gekommen war, nochmals das Land seiner jugendlichen Triumphe und kehrte im Sommer genannten Jahres nach Berlin zurück. Der Tod seines Vaters im October 1825 trug dazu bei, den Künstler ernster zu stimmen und sein Wesen zu vertiefen. Holden Trost fand er übrigens in der erwiderten Neigung zu seiner Cousine Minna Mosson, einem eben so liebreizenden wie feingebildeten Mädchen, das er nach Ablauf des Trauerjahres 1827 als Gattin heimführte. Sie schenkte ihm fünf Kinder, von denen zwei zu Meyerbeer's tiefem Herzeleid ganz jung starben, während drei verehelichte Töchter die Eltern überlebt haben .. Inzwischen war ein entscheidendes Ereigniß für den Componisten, seine Uebersiedelung nach Paris, dem damaligen Centrum des musikalischen und künstlerischen Lebens in Europa, erfolgt. Bald nach der Aufführung des Crociato in Venedig hatte man das Werk auf das Repertoire der italienischen Oper zu Paris genommen. Der Intendant der letzteren, Baron von Larochevoucauld und sein artistischer Director Rossini, luden M. ein, persönlich die Leitung zu übernehmen. So fuhr er denn schon im December 1825 nach der französischen Hauptstadt ab, bezog im Hôtel Bristol, Rue Vivienne eine elegante Wohnung, die rasch ein Verkehrsmittelpunkt der bedeutendsten Künstler werden sollte und begann die Proben des Crociato zu dirigiren. Obschon die Hauptrollen von der Pasta und Mombelli, von Levasseur und Donzelli gesungen wurden, zündete das Weit nicht so wie auf den italienischen Bühnen und M. hatte daher vermehrten Grund, den mit seinen italienischen Arbeiten eingeschlagenen Weg nicht weiter zu verfolgen, vor Allem aber die Geschmacksrichtung der Franzosen wie die geistige Strömung der Zeit überhaupt genauer zu erforschen. Er that dies auch eine Reihe von Jahren mit jener Unermüdlichkeit und zähen Energie, die ihm bis zum Tode eigen blieb. Die Vorliebe für pittoreske Romantik, kecke Situationsmalerei, für das local und national Charakteristische lag damals in der Luft. Bereits hatte der Franzose Auber in einer Reihe komischer Opern das Nationalleben seiner Landsleute, ihre bewegliche Grazie, ihre heitere Sinnenlust auf die Bühne gebracht. 1828 erschien die Stumme von Portici, mit der er auch auf dem Gebiet der heroisch-tragischen Oper seinen Meisterwurf that, ein Werk von hinreißendem Pathos, mit bewunderungswürdigem Geschick in die Localfarben des Südens getaucht, der unmittelbare Vorläufer der Julirevolution. Und als hätte das romantische Fieber selbst den Sybariten Rossini angesteckt, schrieb dieser zur nämlichen Zeit seinen Wilhelm Tell, um sich 1830 mit diesem Meisterwerk von einer ganz neuen Seite zu zeigen, zugleich aber auch seine ruhmreiche Thätigkeit als Operncomponist zu beschließen. Unter diesen Verhältnissen mußte man es als einen glücklichen Griff bezeichnen, als der Dichter Delavigne, mit dem sich M. wegen eines Textes in Verbindung gesetzt, einen phantastischen Stoff aus

dem 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. So kam unter der entscheidenden Mitwirkung Scribes, dessen Autorität M. nicht entbehren wollte, nach Ueberwindung zahlloser Schwierigkeiten, jenes Unicum von Phantastik, Schwulst und Unnatur, aber auch packender Situations- und Charakterzeichnung, glänzender Diction, hinreißender Effecte zu Stande, das uns heute als Libretto des Robert vorliegt. Wenige Tage vor Ausbruch der Julirevolution überreichte M. das vollendete Werk der Direction der Großen Oper. In dieser hochehrregten Zeit wollte indeß keiner der rasch wechselnden Unternehmer den Versuch mit einem so kostspieligen Ausstattungstück wagen, und schon beabsichtigte M. die Oper ganz zurückzuziehen, als der neue Leiter des Institutes, Dr. Véron, sich verbindlich machte, sofort mit den Proben zu beginnen. Doch verzögerte sich die erste Aufführung bis zum 22. November 1831, wodurch die erwartungsvolle Spannung des Publicums gesteigert wurde. Trotz verschiedener störender Zwischenfälle fand die Oper eine begeisterte Aufnahme und mußte schon am 24. November wiederholt werden. Die Vorzüge und Mängel der Meyerbeer'schen Schreibweise treten kaum in einer anderen Oper prägnanter zu Tage wie im Robert, Melodien von bestrickendem Reiz, ächt dramatische Declamation, eine Rhythmik voll französischer Elasticität, glänzende Instrumentirung, aber auch ein widerliches Coquettiren mit allen möglichen Stilformen und unvermittelten Klangeffecten, coloraturverbrämte Arien nach italienischer Schablone neben einfachen Liedsätzen oder kunstreich polyphon gearbeiteten Partien, das Accompagnement in der einen Gesangsstrophe blos von einem Soloinstrument bestritten, in der anderen das volle Orchester in Athem haltend, neben Stellen von ächter Empfindung und schlagender Charakteristik hohles Pathos und aufgebauschte Phrase. So erscheint es erklärlich, daß das Werk, wie in Paris, auch bei der ersten Aufführung zu Berlin, den 26. Juni 1832, die Massen mit sich fortriß, während sich hier freilich ein großer Theil der Gebildeten entschieden ablehnend verhielt und die schwerfällige Textübersetzung des Dresdener Hofrathes Th. Hell die Federn der Kritik verschärfte. 1833 ernannte das Institut de France den nach Paris zurückgekehrten Componisten zu seinem Mitglied und die Direction der Großen Oper übertrug ihm die Composition des wiederum von Scribe verfaßten Hugenottentextes. Hier bot sich nun M. 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. Die Begeisterung, mit der er sich an die Aufgabe machte, verbürgte seinen Beruf für dieselbe. Durch die Erkrankung seiner Frau, die einen längeren Aufenthalt in Italien bedingte, ward die Vollendung des Werkes über den festgesetzten Termin hinaus verzögert und M. veranlaßt, die bedungene Conventionalstrafe von 30 000 Gulden zu bezahlen, die man ihm indeß später zurückerstattete. — Am 21. Februar 1836 fand die erste Aufführung mit Nourrit als Raoul, Mademoiselle Falcon als Valentine, Levasseur als Marcel statt. Im umgekehrten Verhältniß wie beim Robert ging diesmal die kritische Kennerschaft mit begeisterter Lobpreisung der Oper voran, während die Massen erst bei den folgenden Vorstellungen recht warm wurden. So manches Unerquickliche auch in den Hugenotten mit unterläuft, so schwächlich und zwitterhaft einzelne Charaktere,

wie die puppenhafte Königin, ja der Hauptheld Raoul selbst, erscheinen, so widerlich das zweideutige Spiel mit unsittlichen Situationen besonders im zweiten Act berührt, das wird kein Unbefangener zu läugnen vermögen, daß die geschichtliche Idee des Ganzen, der Conflict fanatisirter Religionsparteien mit Meisterschaft zur Darstellung gebracht ist. Charakterzeichnungen wie diejenige des eisernen Marcel, des unbeugsam bigotten St. Bris werden stets Bewunderung verdienen, Scenen wie die Schwerterweihe, wie das große Duett zwischen Raoul und Valentine im vierten Act Muster dramatischer Musik bleiben. Während die Hugenotten ihren Triumphzug durch die Welt begannen, hatte M. eine längere Erholungsreise angetreten, die ihn nach Baden-Baden, Darmstadt, Berlin, Leipzig, Weimar und erst 1838 nach Paris zurückführte. Schon in diese Zeit fällt seine erste Beschäftigung mit der Afrikanerin, zu der ihm abermals Scribe das Libretto überreichte, die indeß unter fortwährenden Veränderungen des Textes wie der Musik erst nach mehr denn 25 Jahren fertig werden sollte. 1842 wurde M. von seinem König Friedrich Wilhelm IV. als Generalmusikdirector nach Berlin berufen, wo am 20. Mai genannten Jahres die erste Aufführung der Hugenotten unter jubelnden Beifallsbezeugungen vor sich ging. Zur Eröffnungsfeier des neuen Opernhauses, welches an der Stelle des am 18. August 1843 in Flammen aufgegangenen erstanden war, componirte M. nach einem Text L. Rellstabs: „Das Feldlager in Schlesien“. Am 7. December 1844 fand die Einweihung des neuen Musentempels statt. Die Oper wirkte mit ihrem patriotischen Schwung, ihren malerischen Soldatenscenen um so zündender, als Jenny Lind die Rolle der Vielka sang, und vom Componisten persönlich instruiert, zu unvergleichlicher Darstellung brachte. Außer dem Feldlager entstanden während dieser Berliner Jahre eine Reihe von Gelegenheitscompositionen, Cantaten, Fackeltänzen zu Vermählungsfesten fürstlicher Personen, Psalmen und Motetten für den Domchor, unvollendete Chöre zu Aeschylus Eumeniden, vor Allem aber Ouverture und Zwischenactsmusik zum Trauerspiel Struensee von Michael Beer, welches letzteres Werk am 19. September 1846 im königl. Schauspielhaus die erste Aufführung erlebte und vermöge seiner stimmungsvoll-pathetischen Haltung einen tiefen Eindruck hinterließ. Anfangs 1847 ging das Feldlager etwas modificirt unter dem Titel: „Vielka“, vom Componisten selbst geleitet und wiederum mit Jenny Lind als Trägerin der Hauptrolle auch über die Bühne des Theaters an der Wien in der österreichischen Kaiserstadt. 1848 vollendete M. zu Paris, wo er sich nach Lösung seiner Verpflichtungen als preußischer Generalmusikdirector neuerdings niedergelassen, die Partitur zum Propheten, dessen Textbuch er schon 1843 aus der Hand Scribes erhalten hatte. Am 16. April 1849 erlebte das Riesenwerk, für das längst alle Hebel der Reclame in Bewegung gesetzt waren, die erste 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 ihre dazu bei, den Erfolg zum denkbar glänzendsten zu machen. Der Grund, weshalb der Prophet trotzdem als Kunstwerk weit weniger befriedigt, wie die Hugenotten, liegt in dem Mangel einer consequent durchgeführten geschichtlichen Idee. Johann von Leyden ist kein Held, der für seine Ueberzeugung in den Kampf geht und tragisch endet; er ist von Anfang an ein selbstbewußter Betrüger, der sich nur deshalb an die Spitze der kirchlichsocialen Bewegung stellt, damit er seinen persönlichen Rachedurst befriedigen kann. Er vermag uns daher auch kein sittliches Interesse einzuflößen und all' seine pathetischen Gefühlsäußerungen

stellen sich als eitel Prahlerei und Lüge dar. Das Beste an der Oper bleibt die Exposition, in welcher die melancholische Landschaftsstimmung nicht weniger vortrefflich wiedergegeben ist als das düsterrevolutionäre Element im Auftreten der drei Anabaptisten. — Nachdem M. im Juli 1849 der gleichfalls glorreichen Aufführung seiner Oper zu London beigewohnt, brachte er zu seiner Erholung längere Zeit auf Reisen sowie im Bad Gastein zu, das er von nun an ziemlich regelmäßig besuchte und erst in den letzten Lebensjahren mit Schwalbach vertauschte. Am 28. October 1850 dirigitte er den Propheten auch in Berlin und schrieb 1851 eine Ode für die Enthüllungsfeier des Standbildes Friedrichs des Großen. Dann beschäftigte ihn die Umarbeitung des Feldlagers für die Pariser Bühne, wofür ihm Scribe als neutralen Hintergrund das russische Reich und die Zeit Peters des Großen vorgeschlagen: am 16. Februar 1854 erschien die Oper als „Nordstern“ in der Opéra Comique zu Paris und wurde, trotzdem daß das Werk bunter und stiller als alle früheren, sofort dermaßen Lieblingsstück der Pariser, daß es schon am 16. Februar 1855 seine hundertste Aufführung erlebte. Die Hauptarbeit Meyerbeer's während der folgenden Jahre bildete die Composition der wiederum für die komische Oper zu Paris bestimmten „Dinorah“, oder wie sie nach dem Textbuch von Barbier und Carré ursprünglich hieß, der „Goldsucher“. Die Neuheit der Aufgabe, der dorfgeschichtlich-idyllische Stoff reizten den trotz zunehmender Kränklichkeit Phantasiefrischen und unermüdet thätigen Componisten, und besonders während eines längeren Aufenthaltes in Nizza (Spätherbst 1857 bis April 1858), zu dem ihn die Erkrankung einer Tochter veranlaßt, wurde die Oper lebhaft gefördert. Als sie den 4. April 1859 zu Paris in Scene ging und man M. am Schluß auf die Bühne nöthigte, erhob sich unter donnerndem Jubel das ganze Haus und Marie Cabel, die Darstellerin der Hauptrolle, drückte dem Meister den aus der kaiserlichen Loge geflogenen Lorberkranz auf die Stirn. Auch im Coventgardentheater zu London debutirte „die Wallfahrt nach Ploermel“ am 25. Juni 1859 aufs Glänzendste .. So anmuthsvolle und dramatisch wirksame Partien es enthält, gehört das Werk dennoch zu Meyerbeer's schwächeren Schöpfungen. Wie die bretonische Legende durch die manierirte Textbehandlung den Beigeschmack des Erkünstelten, Gesucht-naiven erhält, so muthet uns auch die Schlichtheit der musikalischen Darstellung affectirt und gemacht an. Man fühlt allzusehr, daß das ländlich einfache, die Harmlosigkeit naiver Existenzen nicht das geeignete Object für die reflexionsreiche, farbenlüsterne Phantasie des Componisten bildet. Der Mischung von Tannenduft und Weihrauch, welche dem Stoff entspräche, ist eine zu starke Dosis Pariser Salonluft, ja wir möchten sagen, jenes eigenartigen Haut-goût beigeseilt, der nun einmal sämmtliche Arbeiten Meyerbeer's mehr oder weniger pikant umwittert. — 1859 half M. die Säcularfeier Schillers verherrlichen, indem er für das großartige Fest, welches den 10. November im Circus der französischen Kaiserin abgehalten wurde, Ludwig Pfau's Cantate sowie einen Schillermarsch componirte. Das bald darauf entstandene musikalische Intermezzo zu Henri Blaze de Bury's Schauspiel „Goethe's Jugendjahre“ gelangte nie zur Aufführung. Von fernerer Gelegenheitscompositionen dieser Zeit verdienen Erwähnung Marsch und Festhymne zur Krönungsfeierlichkeit Wilhelms I. (October 1861), ferner die Marschsuite für das Einweihungsconcert der Londoner Weltausstellung, welche bei der Feier des 1. Mai 1862 vom Componisten dirigit und besonders glänzend aufgenommen wurde. Im Winter 1862/63 vollendete er endlich zu Berlin seine Afrikanerin und traf nach längerem Curausenthalt in Schwalbach

und dem Seebad Dieppe Mitte October 1863 zu Paris ein, um das Werk dem Minister und Marschall Vaillant in feierlicher Weise zu überreichen und bald darauf mit den Proben zu beginnen. Es sollte ihm nicht mehr vergönnt sein, das Schmerzenskind selbst aus der Taufe zu heben. Den 26. April 1864 wurde er von einem stärkeren Unwohlsein befallen und schon den 2. Mai Morgens 5 Uhr 40 Minuten war er eine Leiche. Die Ueberführung des Todten, der in der Familiengruft der Heimath beigesetzt werden sollte, nach dem Pariser Nordbahnhof den 6. sowie die Bestattung in Berlin am 9. Mai gestalteten sich zu solennen Acten von einem Pomp und einer Großartigkeit wie beim Heimgang eines Fürsten dieser Erde. Dem ächt humanen Sinn, den der Künstler stets an den Tag gelegt, entsprach auch sein Testament. Abgesehen von kleineren Legaten bestimmte er 10 000 Thaler zu einer Stiftung für junge Tonkünstler, welche mit den Zinsen Paris, Italien und Deutschland bereifen sollten, 10 000 Fr. für die Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 10 000 Fr. endlich für die Association des artistes musiciens in Paris. — Am 28. April 1865 fand unter Entfaltung einer bis dahin unerhörten Decorationspracht die erste Aufführung der von Fétis, Director des Brüsseler Conservatoriums, der letztwilligen Verfügung des Componisten gemäß, revidirten Afrikanerin in der Pariser Großen Oper statt und erregte einen unbeschreiblichen Enthusiasmus. Unmittelbar darauf erschien das Werk auch in London und Madrid, im November 1865 zu Berlin und Darmstadt, um sich in der Folge auf allen größeren Bühnen einzubürgern. Die Mängel der Afrikanerin sind im Wesentlichen schon durch den Text bedingt, der wiederum der ideellen Einheit entbehrt, statt einer logisch sich entwickelnden Handlung und consequenter Charakteristik eine äußerliche Zusammenstellung effectreicher Situationen bringt und aus dem geschichtlichen Helden Vasco de Gama einen zwischen der schwarzen Selica und der blonden Ines ewig hin- und herschwankenden Liebhaber gewöhnlichsten Schlages macht. Soweit sich das buntscheckig-phantastische Buch musikalisch verwerthen ließ, hat es M. in bewunderungswürdiger Weise gethan. Gleich in der großen Staatsrathsscene des ersten Actes löste er ein äußerst schwieriges Problem mit virtuoser Kunst. Das große Duett im vierten Act zwischen Vasco und Selica bleibt an melodischem Schwung kaum hinter dem berühmten Zwiegesang der Hugenotten zurück; Selica's Sterbelied schlägt Töne von herzbewegender Schönheit an. — So schließt das Werk die Thätigkeit des Componisten würdig ab, eines Componisten, dessen Arbeiten durchschnittlich viel zu viel unreine Elemente enthalten, zu manierirt und stillos sind, um unsere Seelen gleich dem ächten Kunstwerk zu erheben und läuternd zu befreien, dessen großartiges Talent und eminentes Können aber immer wieder unsere Bewunderung herausfordern und dessen beste Schöpfungen sich vermöge ihrer eingeborenen, die Massen ergreifenden dramatischen Gewalt noch lange auf der Bühne erhalten werden.

|

Dr. J. Schucht, Meyerbeer's Leben und Bildungsgang (Leipzig 1869). Herm. Mendel, Giacomo Meyerbeer (Berlin 1869). Henry Blaze de Bury, Meyerbeer, sa vie, ses oeuvres et ses temps (Paris 1865). Arthur Pougin, Meyerbeer, notes biographiques (Paris 1864). Albert de Lasalle, Meyerbeer, sa vie et le Catalogue de ses oeuvres (Paris 1864). J. P. Lyser, Giacomo Meyerbeer. Sein Leben, sein Wirken und seine Gegner (Dresden 1838). Derselbe, Meyerbeer

und Jenny Lind (Paris 1854). Eugène (Jacquot) de Mèrecourt, Meyerbeer (Paris 1854). Parlowski, Notice biographique sur G. Meyerbeer (Paris 1849). Mons. Meyerbeer, Par un homme de rien (M. Louis de Loménie), (Paris 1844). Dr. E. Otto Lindner, Meyerbeer's Prophet als Kunstwerk beurtheilt (1850). M. Beulé, Eloge de Meyerbeer (Paris 1865).

Autor

A. Niggli.

Empfohlene Zitierweise

, „Meyerbeer, Giacomo“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1885), S. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/>

11. November 2019

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
