

Frank Heidlberger

Zwischen Berlin und Italien¹

Anmerkungen zu Giacomo Meyerbeers Frühwerk

Giacomo Meyerbeers musikdramatisches Frühwerk fand in den letzten fünfundzwanzig Jahren zunehmende Beachtung in der Forschung. Anlässlich Meyerbeers zweihundertstem Geburtstag im Jahr 1991 wurden zwei Symposien abgehalten, die Raum für die Diskussion dieser Thematik und ihres Kontexts boten. Die Konferenz des Instituts für Musiktheaterforschung in Thurnau festigte Meyerbeers Einordnung in das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts durch die ausführliche Würdigung seiner nicht-französischen Opern sowie die europaweite Rezeption seiner französischen großen Opern. Dabei fanden Frühwerke wie *Jephtas Gelübde*, sein italienischer Opernerstling *Romilda e Costanza* sowie *Margherita d'Anjou*, bis hin zu Meyerbeers Erstlingswerk in Paris, *Il Crociato in Egitto*, ausführliche Erörterung.² Die Meyerbeer-Tagung anlässlich der Dresdner Musikfestspiele konzentrierte sich dagegen auf Meyerbeers vielschichtiges Verhältnis zur Deutschen Oper, inklusive seiner deutschen Frühwerke und der deutschen Rezeption seiner Musik. Bei dieser Konferenz diskutierten sowohl der Autor als auch Joachim Veit Meyerbeers Verhältnis zur Vogler-Schule sowie dessen daraus resultierende musikdramaturgische Gestaltungsmittel, einschließlich Instrumentation, Harmonik und Form.³ Veits Vortrag widmete sich der komischen Oper *Alimelek*, die Meyerbeer 1812 komponiert hatte und die im Januar 1813 unter dem Titel *Wirth und Gast, oder: aus Scherz Ernst* in Stuttgart zur (erfolglosen) Uraufführung gelangte. Veit stellte darin überzeugend fest, dass diese Oper Meyerbeers Emanzipationsbestreben verdeutlicht, sich – stärker noch als in der tragischen Oper *Jephtas Gelübde* – von dem übermächtigen Einfluss Georg Joseph Voglers zu lösen. Dies drückt sich nach Veit insbesondere durch harmonisches

¹ Dieser Text entstand für ein Symposium anlässlich der Produktion von Meyerbeers *Robert le Diable* in Berlin im Jahr 2000. Der Charakter des einführenden Vortrags wurde für den Druck weitgehend beibehalten und durch musikalische Erläuterungen sowie neuere Forschungsliteratur ergänzt.

² Siehe Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16).

³ Siehe Hans John u. a. (Hg.), *Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz Meyerbeer, Große Oper – Deutsche Oper, Dresden 1991*, Dresden 1992 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden 24).

Lokalkolorit aus sowie durch die Verwendung charakteristischer Instrumentationstechniken, die bislang Meyerbeers späteren Opern zugeschrieben worden war. Dazu zählt etwa die „dreifache Teilung der Cellogruppe“, die nicht erst in Meyerbeers *Semiramide* erstmals vorkommt, „sondern äußerst wirkungsvoll schon in zwei Nummern dieser Oper“.⁴ Veits Schlussfolgerung ist bedeutend: Sind diese Techniken, ebenso wie die von Veit ferner beschriebene „Erinnerungsmotivik“ in diesem Werk deutliche Hinweise auf den Einfluss Voglers auf den jungen Komponisten, so müssen diese Techniken dennoch als allgemeine Ausdrucksformen in ihrer Zeit und ihrem Kontext gesehen werden, die Meyerbeer individuell ausdeutet und seinem musikdramatischen Verständnis pointiert einverleibt.

Stilistische Ambivalenz, und die daraus resultierende Vermittlung zwischen verschiedenen gattungstypologischen und nationalen Einflüssen scheint das zusammenfassende Merkmal von Meyerbeers Frühwerk zu sein, das seither von der Forschung wiederholt exemplifiziert wurde. So konzidiert Sieghart Döhring, dass die Uraufführung von *Emma di Resburgo* (1819 im Teatro di San Benedetto in Venedig) „Meyerbeers Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Opernszene Italiens [unterstrich], die man mit der Formel umschrieb, sein Werk vermittele ‚zwischen deutscher und italienischer Schule‘.“⁵ Döhring greift diese Schlussfolgerung in einem rezenten Artikel auf, in welchem er konstatiert, es sei angemessen,

die Frage nach dem historischen Stellenwert auch von Meyerbeers italienischen Opern erneut aufzuwerfen: Handelt es sich um Stücke, die lediglich innerhalb eines individuellen kompositorischen Entwicklungsprozesses Bedeutung besitzen, oder kommt ihnen doch bleibender Wert zu, insofern sie bisher übersehene Spuren in der Geschichte der Gattung hinterlassen haben, deren Bild in dieser Hinsicht zu revidieren wäre?⁶

Ohne hier allzu detailliert auf Döhrings Analyse einzelner Gattungskategorien der italienischen Oper und ihrer individuellen Umdeutung durch Meyerbeer eingehen zu können – ein Feld, das gerade in jüngster Zeit wichtige Impulse in der Forschung erfahren hat,⁷ – sei hier auf eines der Themen verwiesen, auf das Döhring aufmerksam macht: „Die kritische Sicht auf religiösen Fanatismus bildet von *Jephtas Gelübde* bis zur

⁴ Joachim Veit, *Abuhassan, Der Admiral und Alimelek – Opern aus der Voglerschen Schule*, in: John (Hg.), *Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz Meyerbeer* (wie Anm. 3), S. 49–63, hier S. 55.

⁵ Sieghart Döhring, *Emma di Resburgo*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München und Zürich 1991, S. 114.

⁶ Sieghart Döhring, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*, in: *Musiktheater im Fokus*, hg. von Sieghart Döhring u. a., Sinzig 2014, S. 81–95, hier S. 83.

⁷ Genannt seien hier lediglich Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57) und Mark Everist, *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris*, Aldershot 2005.

L'Africaine (1865) eine Konstante des Meyerbeerschen Musiktheaters als Ideendrama, aus der seine schöpferische Phantasie immer neue Inspirationen zog.“⁸

Den Bogen von Meyerbeers erster Oper von 1812, zu seiner letzten zu schlagen, unterstreicht – bei aller Differenzierung und Entwicklung im Einzelnen – Meyerbeers Unabhängigkeit von kleingliedrigen und historischer Revision unterworfenen Gattungsnormen. Immer wieder greift er verschiedene Gattungen auf – sei es die deutsche Singspielgattung mit gesprochenen Dialogen seiner Erstlingswerke oder die opera semiseria sowie Rossinis Opernmodell – um sie mit seiner eigenständigen musikdramatischen und dramaturgischen Konzeption zu verschmelzen. Ein bleibendes Moment in Meyerbeers Frühwerk zu finden, bedeutet denn auch, die historische Gattungstypologie selbst zu überwinden, wie Döhring in seinem erwähnten Aufsatz zusammenfasst:

Aus der Distanz von fast zweihundert Jahren Operngeschichte und damit zu einer Zeit, da mit dem Melodrama auch die nachfolgenden, ehemals als „fortschrittlich“ angesehenen Gattungen Grand Opéra und Musikdrama ins imaginäre Museum der Operngeschichte eingezogen sind, treffen diese Werke auf ein verändertes Bewusstsein. Für den modernen Betrachter ist die Frage der Gattung zu einer nur noch historischen geworden, ist sie eingegangen in den multiplen Erfahrungshorizont eines als universell wahrgenommenen Musiktheaters. Was zählt ist die musikdramatische Evidenz des einzelnen Werkes, seine Fähigkeit zum emotionalen „impact“.⁹

Gleichwohl darf diese durchaus konsequente Schlussfolgerung nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch und gerade der historische Kontext einen Weg zum Verständnis des Frühwerks Meyerbeers eröffnet. Dies führt uns zum Thema des vorliegenden Beitrags, der sich mit zwei Schwerpunkten aus dem Kontext von Meyerbeers Frühwerk beschäftigt, erstens, dem Einfluss der Freunde Meyerbeers sowie seines Elternhauses auf seine Entwicklung als Komponist und zweitens dem Gattungskonflikt, mit welchem er sich als Komponist italienischer Opern in seinem deutschen Herkunftsland auseinandersetzen hatte. Eine nähere Betrachtung ausgewählter musikdramatischer Schlüsselmomente in *Emma di Resburgo* soll abschließend die Möglichkeit der Synthese zwischen Meyerbeers Bezug zu historischen Vorbildern – seien sie gattungstypologisch oder personalstilistisch definiert – einerseits und der von Döhring reklamierten „musikdramatischen Evidenz“ andererseits zur Diskussion stellen.

⁸ Döhring, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers* (wie Anm. 6), S. 90.

⁹ Ebd., S. 93.

„Meyerbeer verstrickt sich leider Gottes immer mehr in den elenden Schlendrian. Welch herrliche Blüte ging da unter! – Was hofften wir alles von ihm – O verfluchte Lust zu gefallen [...]“.¹⁰ Als Carl Maria von Weber diese Zeilen 1824 schrieb und seinem Freund Gottfried Weber Giacomo Meyerbeers Abkehr von den gemeinsamen hehren Ideen einer deutschen Kunst schilderte, konnte er kaum ahnen, dass diese „herrliche Blüte“ alles andere als dem Untergang geweiht war. Im Gegenteil, sie war gerade im gesündesten Aufgehen begriffen. Meyerbeer zog ein Jahr später, 1825, mit *Il Crociato in Egitto* triumphal in Paris ein und sicherte sich damit den ersten Rang neben Rossini im Bereich der zeitgenössischen Oper. Es wäre allerdings ungerecht, Weber angesichts seiner pessimistischen Beurteilung von Meyerbeers Werdegang Engstirnigkeit und Provinzialismus vorzuwerfen. Seine Kritik an der Italianità von *Emma di Resburgo* und *Margherita d'Anjou*, sein Vorwurf der Rossinismen in Meyerbeers Werk, die erstmals 1817 deutlich wurden, sind zunächst private Äußerungen eines Freundes und Geistesverwandten, der hart für seine kulturelle und professionelle Identität als deutscher Opernkomponist kämpfen musste. Als Direktor der deutschen Oper in Dresden war Weber hinreichend Intrigen und Missgunst ausgesetzt, die seine künstlerischen Absichten untergruben und die Erfüllung seiner Vision von einer emanzipierten deutschen Oper im Sinne eines eigenständigen musikalischen und dramaturgischen Stils erschwerten.¹¹

Weitere ernstzunehmende Vorkämpfer einer deutschen Oper waren nicht in Sicht, seine Hoffnung ruhte daher auf dem Berliner Meyerbeer, in dessen Heimatstadt ohnehin die Parteien der deutschen und italienischen Oper besonders heftig aufeinanderprallten, um einen mehr kulturideologischen als ästhetisch begründeten Kampf zu führen. Webers öffentliche Kritik an Meyerbeers Werken klingt wesentlich milder, zudem hinderte die negative Beurteilung den Dresdner Operndirektor nicht daran, gerade diese beiden Werke seines Freundes in der Originalsprache aufzuführen. 1824 kam *Margherita d'Anjou* in Dresden heraus, bereits 1820 hatte Weber *Emma di Resburgo* präsentiert, die sich lange im Repertoire hielt. So erfüllte Weber trotz seiner Enttäuschung das Programm jenes „Harmonischen Vereins“, das er knapp anderthalb Jahrzehnte zuvor mit den Freunden Gottfried Weber, Johann Baptist Gänsbacher und Meyerbeer selbst formuliert hatte: die Werke der Vereinsbrüder gegenseitig zu fördern. Dazu blieb dem Komponisten nicht mehr viel Zeit. Auf seinem Weg nach London 1826 streifte Weber im Februar die französische Hauptstadt und wurde dort ein paar Tage lang gefeiert. Vier Monate später verstarb er an der Themse, nach der

¹⁰ Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hg. von Heinz Becker, Bd. 1, Berlin 1960, S. 578.

¹¹ Siehe dazu Gerhard Allroggen, „*Emma di Resburgo*“ und *der Streit um das „Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen“*, in: John (Hg.), *Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz Meyerbeer* (wie Anm. 3), S. 70–80, in welchem Webers Streit mit Francesco Morlacchi um *Emma di Resburgo* und Webers Aufsatz über dieses Werk in der Dresdner *Abend-Zeitung* ausführlich dargestellt werden.

erfolgreichen Uraufführung des *Oberon* und, wie die Quellen zeigen, an der Schwelle zu einer eigenen internationalen Karriere.¹²

Weber war Meyerbeer mit seinem Pariser Debut sogar vorausgegangen: 1824 erschien der *Freischütz* dort in einer verstümmelten Fassung als *Robin des Bois*; am selben Haus, dem Théâtre de l'Odéon, hatte *Marguerite d'Anjou* in der dreiaktigen französischen Fassung von Thomas Sauvage am 11. März 1826, knapp zwei Wochen nach Webers kurzem Aufenthalt in Paris, Premiere. Der gleiche Thomas Sauvage hatte im November 1825 eine eigene Bearbeitung von Webers Schauspielmusik zu *Preciosa*, ebenfalls am Odéon, herausgebracht, sechs Wochen nach der Premiere von Meyerbeers *Crociato* am Théâtre Italien. Auch die stark korrumpierte Fassung der *Euryanthe* mit dem Titel *La Forêt de Sénart* war noch im Januar 1826, zwei Monate vor Meyerbeers *Marguerite* und sechs Wochen vor Webers Ankunft in Paris, auf die Bühne des Odéon gebracht worden. Diese zeitlichen Überschneidungen mögen Zufall sein, doch sie legen eine bemerkenswerte Parallelität der Ereignisse offen, die erst mit Webers Tod endete. Bemerkenswert deshalb, weil sie Webers wie Meyerbeers synchrone Aktualität und Beliebtheit markieren. Sie waren im Mittelpunkt des Interesses des Pariser Musiklebens. Hier lag der Grundstein für Meyerbeers späteren Erfolg, und hier wäre wohl auch der Ort für einen Weber nach 1826 gewesen.

Die Parallelen ließen sich noch weiter ziehen: Am 11. Februar 1820 erschien mit der eingedeutschten *Emma von Roxburg* erstmals eine Oper Meyerbeers auf der Bühne der Hofoper in Berlin, ein gutes Jahr vor Webers triumphalem *Freischütz*-Erfolg. Meyerbeer verhielt sich in dieser Phase seiner Entwicklung zurückhaltend bis ablehnend gegenüber den Bemühungen, ihn nach Berlin zu ziehen, und das nahezu völlige Vergessen dieser frühen Oper, die als *Emma di Resburgo* in Italien und als *Emma di Leicester* in Wien einige Erfolge erzielen konnte, schienen ihm recht zu geben. Seine Befürchtung, ein zu frühes Berliner Engagement, eine Konzentration auf die deutsche Oper – sowohl stilistisch als auch institutionell – führten ihn in eine Sackgasse künstlerischen Mittelmaßes, war nicht unbegründet. Die Misserfolge, die er mit seinen frühen deutschen Opern in München, Stuttgart und Wien erleben musste, hatten ihm krass vor Augen geführt, dass zu einem Erfolg mehr gehörte als eine großzügige finanzielle Förderung durch seine Eltern. Seine Distanz von Berlin und seinen deutschen Freunden, die ihm oft als Überheblichkeit und Arroganz ausgelegt wurden, war daher als notwendige Orientierung nach außen klug berechnet. Er wusste, dass seine Zeit erst später und anderswo kommen würde. Die mühevollen Selbstbehauptung des freien Künstlers leitete in besonderem Maße Meyerbeers Verhältnis zu seinem El-

¹² Zu Webers Aufenthalt in Paris und Dokumenten, die auf eine künstlerisch erfolgreiche Zukunft Webers in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts hindeuten, vgl. Frank Heidlberger, *Weber und Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tutzing 1994 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 14), Kap. 3.

ternhaus. Dieses fixierte seinen Weg auf das Ziel des künstlerischen Erfolges, ein Weg, der zuweilen rücksichtslos und wenig diplomatisch unter Ausnutzung des sozialen Status und der wirtschaftlichen Unabhängigkeit der Familie erkaufte wurde. Meyerbeer selbst lavierte gegenüber seinen wohlmeinenden Eltern geschickt zwischen Gehorsam und latentem Aufbegehren. Er ging mit dieser Situation sehr pragmatisch – je nach aktuellem Nutzen – um. Einerseits ermöglichte ihm dieses Umfeld die geistige und kulturelle Bildung im klassischen Sinne, durch Kunstreisen und beste Empfehlungen an die herausragenden Geistesgrößen und Mächtigen der Zeit, andererseits warteten die Eltern ungeduldig auf Ergebnisse, die ihre Hoffnungen auf die künstlerische Karriere des begabten Sohnes auch in Berlin sichtbar und fruchtbar werden lassen sollten. Meyerbeer war aus der Sicht der Eltern der Schlussstein des sorgfältig aufgestellten Kunstgebäudes, in dem sie das Berliner Geistesleben der Zeit mit seinen Größen aus Wissenschaft, Kunst und Theater fruchtbringend zusammenführten. Meyerbeer entzog sich dieser Pflicht beständig. Bereits 1812 weigerte sich Meyerbeer, sein Erstlingswerk *Jephtas Gelübde* in Berlin herauszubringen, und zeigte sich verstimmt, als er erfuhr, dass die Mutter voreilig ihren Einfluss in dieser Sache geltend und damit eine Aufführung unmöglich gemacht hatte.¹³ Selbst anlässlich der nach einigem Zögern von Meyerbeer freigegebenen Aufführung von *Emma di Resburgo* in deutscher Übersetzung als *Emma von Roxburgh* in Berlin¹⁴ zeigte sich die Mutter wenig sensibel für die Absichten des Sohnes, als sie ihm nahelegte, doch einige Nummern umzuarbeiten, „[...] damit die Deutschen sehen dass Du auch deutsch schreiben kannst!“¹⁵ Dass diese Betrachtungsweise, die Oper verliere sich in seichter Italianità, ohnehin einseitig war und letztlich an der Werkidee selbst vorbeigeht, ist ein Faktum, das im Folgenden noch zu besprechen sein wird.

Ein wichtiger Einschnitt in Meyerbeers Entwicklung und dem Verhältnis zum Elternhaus wird Ende 1814 sichtbar. Meyerbeer hielt sich noch in Wien auf und wollte nach Paris aufbrechen, als er die Aufforderung erhält, nach Berlin zurückzukehren. Der intensive Briefwechsel mit dem Vater in diesem Zeitraum zeigt, wie mühsam der junge Komponist seine künstlerische Freiheit gegenüber den Wünschen des Elternhauses behaupten muss:

¹³ Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 129 f.

¹⁴ Übersetzung von Johann Christoph Carl May. Eine weitere Übersetzung (von Joseph von Seyfried) lag der Aufführung des Werkes als *Emma di Leicester oder Die Stimme des Gewissens* im Theater an der Wien zugrunde.

¹⁵ Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 416.

Du weist von Jahren her, dass ich Paris als den ersten und hauptsächlichen Punkt für meine dramatisch-musikalische Bildung betrachtet habe, kennst meine leidenschaftliche Vorliebe für die französische Opernbühne und weißt, wie sehr ich mich dahin gesehnt habe.¹⁶

Offensichtlich erschien dem Vater die Befreiung Preußens von der Napoleonischen Herrschaft als der geeignete Zeitpunkt, seinen Sohn zu einem der Protagonisten des Berliner Kunstlebens zu machen. Von seinem Erzieher und Vertrauten Aaron Wolfsohn wusste Meyerbeer, dass ein zweiter Kapellmeister am Berliner Hoftheater gesucht werde und er dort Chancen hätte, doch er durchschaut rechtzeitig die Gefahr der Provinzialität, die ihm keine Entwicklungsmöglichkeiten gelassen hätte, zumal der Erste Musikdirektor des Nationaltheaters, Bernhard Anselm Weber, sein Lehrer in früheren Zeiten gewesen war: „Wahrscheinlich fürchtet er ebenso sehr daß ein großes Talent an diesem Platz komet und eignen Willen mitbringen werde als er hofft daß ich ein kleines Talent sein, und seinem Willen folgen werde.“¹⁷

Daher kann Meyerbeer seinen Entschluss gegenüber dem Vater nur bekräftigen:

Allein Du weißt es daß ich dazu [zum Abschluß der Studien] von jeher für ganz unerlässlich die gründliche Kenntniß des französisch[en] und italiänischen Theaters [...] rechnete, und deßhalb kann ich mich unter keiner Bedingung entschließen eher nach Berlin zurückzukommen als bis ich diese beiden Reisen gemacht. Ich finde das meiner musikalischen Überzeugung nach unumgänglich not wendig, und würde daher [...] meine Reise in diesem Augenblick um keinen Preiß der Welt [...] aufhalten [...]“¹⁸.

Betrachtet man diese Umstände im Ganzen aus der Perspektive von Meyerbeers musikalischer Ausbildung und Entwicklung, wird deutlich, dass dessen Werke zwischen *Jephtas Gelübde* und den letzten italienischen Opern unter dem Kalkül einer zielgerichteten und breitgefächerten Aneignung eines umfangreichen Stilrepertoires entstanden sind, ohne sich damit der einen oder anderen Partei „anzudienen“. Dieses Repertoire ist ein work in progress im Ganzen, der Prozess der Prägung eines individuellen Opernstils ist erst mit *Il Crociato in Egitto* abgeschlossen. Dies muss man sich vor Augen halten, wenn man sein Schaffen zwischen 1811 und 1825 verstehen und einordnen will.

¹⁶ Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 10), S. 248.

¹⁷ Ebd., Bd. 1, S. 249.

¹⁸ Ebd.

Insgesamt lässt sich Meyerbeers Frühwerk in vier Phasen gliedern, die seine Lehr-, Wander- und frühe Schaffenszeit umfassen (vgl. dazu die Tabellen 1 und 2 im Anhang). Das beeindruckende geographische Koordinatensystem, in dem sich Meyerbeer, ausgehend von Berlin, bewegt – Darmstadt, München, Neapel einerseits, Wien, Paris und London andererseits – umschreibt zugleich wesentliche Eckpunkte des zeitgenössischen europäischen Kulturlebens allgemein. Unterricht im engeren Sinne hatte er, abgesehen von den Elementarstudien in Klavier und Theorie bei Franz Lauska und Carl Friedrich Zelter, nur bei Bernhard Anselm Weber und Georg Joseph Vogler in einem Zeitraum von etwa fünf Jahren, wobei er sich erst seit seiner Zeit bei Vogler in Darmstadt vollständig auf die Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten konzentrieren konnte. Inwiefern ihn das Berliner Musikleben allgemein und das Schaffen Bernhard Anselm Webers im besonderen beeinflusste, lässt sich schwer abschätzen. Die Uraufführung von Webers Oper *Deodata* im Jahre 1810 erlebte Meyerbeer noch in Berlin. Mutmaßungen über einen Einfluss dieses und anderer Werke des Berliner Kapellmeisters sind zwar spekulativ, doch hinsichtlich einer mit spezifischem Kolorit versehenen Genrezeichnung innerhalb der Oper nicht auszuschließen. Rainer Zimmermann weist darauf hin, dass in Webers Bühnenmusik zu Werners Drama *Die Weihe der Kraft* der Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ verwendet wird, und auch der dreistimmige Frauenchor „Höre deiner Töchter Chöre“ Wiederhall in *Les Huguenots* findet,¹⁹ doch eher dürften Webers Interesse für Christoph Willibald Gluck und die Zeichnung des Ossian-Kolorits in Webers Lyrischem Duorama *Sulmalle* (1802) Meyerbeer erste Eindrücke der für ihn so bedeutenden Opernästhetik Glucks und seiner Nachfolger innerhalb der französischen Revolutionsoper, vor allem etwa Jean-François Lesueurs, vermittelt haben.

Meyerbeers Zeit bei Vogler ist in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen. Hauptsächlich sollte er der Schulung der Disziplin des Kontrapunkts dienen, für die Vogler als Kapazität galt. Bernhard Anselm Weber war selbst Schüler Voglers gewesen und führt mit seiner Empfehlung Meyerbeers konsequent eine Tradition fort, die allerdings nicht unumstritten war. Es ist hier nicht der Ort, Wirkung und Bedeutung Georg Joseph Voglers allgemein zu würdigen,²⁰ vor allem da er seine Zeitgenossen zu extremer Polarisierung zwang – die Bandbreite reichte von einer totalen Ablehnung Voglers als Scharlatan bis hin zu rückhaltlosem Anerkennen seiner Fähigkeiten als Lehrer und Anreger –, doch bleibt festzuhalten, dass Meyerbeers Verhältnis zu dem väterlichen Lehrer – Vogler war bereits über sechzig, als Meyerbeer zu ihm kam –

¹⁹ Rainer Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie nach Dokumenten*, Berlin 1991, S. 29.

²⁰ Siehe dazu Frank Heidlberger, *Unus est Deus, unus est Voglerus – Vogler als Lehrer Giacomo Meyerbeers, in: Musikleben und „Musikwissenschaft“ in Würzburg um 1800*, hg. von Ulrich Konrad, Tutzing 1998, S. 95–120, sowie den Tagungsband der Vogler-Konferenz Heidelberg 1999: Thomas Betzwieser u. a. (Hg.), *Abbé Vogler – Ein Mannheimer im europäischen Kontext*, Frankfurt am Main 2003.

weit über das eines Theorielehrers zu seinem Schüler hinausreichte. Man tut Vogler sicher Unrecht, wenn man seine Begeisterung für Meyerbeer auf rein wirtschaftliche Gründe zurückführte, denn zweifellos profitierte Vogler auch rein materiell von seinem Berliner Schüler; vielmehr ist jedoch zu beachten, dass Vogler Meyerbeers außergewöhnliche Fähigkeiten erkannte und nach seinen Möglichkeiten förderte. Wie bereits acht Jahre zuvor bei Carl Maria von Weber wusste Vogler auch bei Meyerbeer analytische Fähigkeiten zu wecken, die es erlaubten, musikalische Phänomene in ihrer ästhetischen Wirkung und technischen Handhabung zu beurteilen und künstlerisch umzusetzen.

Voglers kontrapunktische Theorien basieren auf dieser analytischen Methode und prägten Meyerbeer in einem besonders produktiven Sinne. Die Stimmführung nach Voglers Regeln, die vom zeitgenössischen Fachpublikum meist als Kuriosa jenseits der ‚klassischen‘ Lehre abgetan wurden, erwies sich als bedeutend für einige von Meyerbeers Kompositionen aus seiner Unterrichtszeit. Einige Berühmtheit erlangte der „Chor der vier Elemente“ aus dem Oratorium *Gott und die Natur* (1811), nicht zuletzt durch eine ausführliche Besprechung in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in der Carl Maria von Weber die besondere Wirkung der vier selbständig verlaufenden Melodielinien mit ihrer jeweiligen Begleitung zur Darstellung von Erde, Wasser, Luft und Feuer als „kontrapunktisches Meisterstück“ bewertete.²¹ Von diesen frühen Versuchen bis hin zu Meyerbeers kunstvollen Ensemblesätzen mit ihren Überlagerungen musikalischer und dramatischer Schichten ist es zwar noch ein weiter Weg, doch ein ideelles Fundament war in dieser Hinsicht durch Voglers Theorien gelegt. Auch die Kanontechnik, die in Meyerbeers frühen Opern auffällig oft vorhanden ist, dürfte auf Anregungen Voglers zur kontrapunktischen Durcharbeitung mehrstimmiger Sätze zurückgehen, wenngleich sie aus der Perspektive dramatischer Relevanz auf Traditionen der italienischen Opera buffa zurückgeführt werden können, die Meyerbeer ebenso zur Kenntnis genommen hat.

Ferner ist zu vermuten, dass Meyerbeer bei Vogler Glucksche Opern und Händelsche Oratorien studierte, mit denen sich Vogler nachweislich besonders intensiv beschäftigte. Auch die Verwendung außergewöhnlicher Besetzungs- und Instrumentationstechniken war Vogler nicht fremd, in diesem Punkt ist in einigen seiner Werke sogar eine kühne Experimentierfreudigkeit zu erkennen, die Techniken der romantischen Oper in nuce vorausnimmt. In seiner Oper *Samori* sowie in der deutschen Fassung von *Castor und Pollux* findet sich eine Orchestrierung, die dramatische Stimmungen und Handlungsmomente nicht nur koloristisch, sondern charakteristisch

²¹ Frank Heidlberger, *Meyerbeer und Weber. Zur künstlerischen Wechselbeziehung aus der Sicht der frühen Werke*, in: John (Hg.), *Bericht der Wissenschaftlichen Konferenz Meyerbeer* (wie Anm. 3), S. 26–48.

gestaltet.²² Die hymnenartige Verwendung von Blechblasinstrumenten bei herausragenden Schwur- und Anrufungsszenen stellt zudem einen wichtigen Bezug zur aktuellen französischen Oper wie auch zu den entwickelten Formen der späten Opera seria her.²³

Das Studium der Opern Voglers, die Meyerbeer in Darmstadt kennenlernte, eröffnete Meyerbeer erstmals einen tieferen Einblick in die Möglichkeiten differenzierter Singstimmenbehandlung. Diese Thematik sollte ihn, das zeigen die Dokumente der Entstehung seiner Opern im Ganzen, zeitlebens beschäftigen. Vogler knüpfte in dieser Beziehung sowohl an die charakteristische Ausdrucksweise Glucks als auch an die ausgeprägte Virtuosität des zeitgenössischen italienischen Gesanges an. Für beide Anknüpfungspunkte finden sich zahlreiche Beispiele bereits in Meyerbeers erster Oper *Jephtas Gelübde*, die in enger Zusammenarbeit mit Vogler 1811/12 entstanden war. Ein Beispiel aus dem Finale des II. Aktes mag dies veranschaulichen. Hier kulminiert die Handlung in Jephtas Verkündigung: seine Tochter sei verloren, da der Schwur Jephtas die Opferung jenes Menschen verlange, der ihm nach seiner Rückkehr zuerst begegnete.

Die aufstrebende Melodielinie wird ohne Begleitung deklamiert und bringt damit Jephtas Erregung angesichts seiner zu opfernden Tochter zum Ausdruck. Auf die Erregung folgt die Resignation: Die Singstimme springt nach einer Zäsur in die tiefe Lage. Der weite Sprung *cis*¹-G verstärkt die immanente dramatische Spannung ebenso wie die Angabe „mit verloschener Stimme“ und der harmoniefremde phrygische Sekundschritt *G-Fis* bei „dem Tode (geweiht)“.²⁴

Auf der anderen Seite stehen ausgedehnte Koloraturen, die oft in den Dialog mit einem konzertierenden Soloinstrument treten. So etwa in der großen Arie der Sulima im III. Akt (Nr. 12), mit der Meyerbeer seiner Primadonna, der Sopranistin Helene Harlas, in München Gelegenheit zum Brillieren verschaffte. Hierin zeigt sich eine Tradition, die Meyerbeer auch und besonders in den italienischen Folgewerken pflegte. Meyerbeer sah die Berücksichtigung individueller Fähigkeiten seiner jeweiligen Sänger keineswegs als Verrat an der künstlerischen Wahrheit an, sondern wusste, dass diese Rücksicht und mit ihr die Sicherstellung einer herausragenden Leistung

²² Vgl. dazu Joachim Veit, „Es ist ganz göttliche Musik“. Zu Georg Joseph Voglers Oper *Samori*, in: *Musikleben und „Musikwissenschaft“ in Würzburg um 1800, Symposiumsbericht Würzburg 1997*, hg. von Ulrich Konrad, Tutzing 1998, S. 49–69.

²³ Zu *Castor und Pollux* im stilistischen und historischen Kontext vgl. Frank Heidlberger, „Ausdruck ist die Seele der Musik“ – Georg Joseph Voglers Oper „*Castor und Pollux*“ im historischen Kontext, in: Betzwieser (Hg.), *Abbé Vogler* (wie Anm. 20), S. 247–269.

²⁴ Diese Stelle ist ausführlicher besprochen und mit Notenbeispiel versehen in: Frank Heidlberger, „*Jephtas Gelübde*“: Charakteristische Form und musikalische Gestalt in Meyerbeers Frühwerk, in: Döhring/Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (wie Anm. 2), S. 1–26, hier S. 15.

der Protagonisten auf der Bühne Voraussetzung für den individuellen Erfolg seiner Werke waren.

Für die erwähnte Helene Harlas und deren Lebensgefährten, den Klarinettenisten Heinrich Baermann, schrieb Meyerbeer gleich nach seiner Ankunft in Italien 1816 eine Kantate, die das konzertierende Prinzip von Singstimme und Soloinstrument in den Vordergrund stellt, eingebettet in das Kolorit einer Schäferidylle. Die Soloklarinette umschreibt hier den rufenden Schäfer, an dessen Signal Teolinda ihren Geliebten erkennt. In Nr. 4 dieser Kantate wird das Zusammenspiel von Klarinette und Singstimme virtuos exponiert. Auf die Rufe der Klarinette folgt Teolindas erwartungsvolles Aufhorchen. Das Echospiel steigert sich und mündet in einer virtuos-verspielten Duopassage. Meyerbeer nützt hier die außerordentliche Dynamik des von Baermann gespielten Instruments (am Beginn) ebenso aus wie die stimmliche und rhythmische Gestaltungskraft der Solistin.

Notenbeispiel 1 zeigt den Beginn der Nr. 4: die Klarinette lässt den Ton aus dem Nichts extrem anschwellen. Die Halbtonbewegung *g-as* mündet auf der Septime des Bläserakkordes auf *b*, der das Signal für den Rezitativeinsatz der Singstimme gibt. Auf virtuose Girlanden des Soloinstruments (im Notenbeispiel verkürzt wiedergegeben) folgt das Es-Dur-Thema in der Klarinette, dessen Schlussphase im Notenbeispiel dargestellt ist. Das folgende Rezitativ ist als enggliedriges Wechselspiel von Singstimme und antwortendem Soloinstrument angelegt. Baermanns kantabler Spielweise des Instruments kommen die Angaben „die Stimme nachahmend“ und „das Clarinett parodiert die Stimme“ entgegen. Erneut wird von der dynamischen Spannweite des Instruments und der Singstimme Gebrauch gemacht. Nach dem ‚Zusammenfinden‘ beider Stimmen, die sich in Terzparallelen ergehen, mündet die Klarinette in einen Triller, der eine ausgedehnte notierte Kadenz einleitet.

Meyerbeer führt mit diesem Beispiel nicht nur vordergründige Instrumentaleffekte vor, die den beiden Solisten angepasst sind, sondern er trifft auch den charakteristischen Ton dieser Schäferidylle und damit eine der zeitgenössischen Oper typischen Gestaltung ländlich-alpiner Kolorits. Beide Gestaltungselemente – konzertierendes Soloinstrument als klangliches Zeichen und pastorale Stimmung als dramatischer Ausdruck – entwickeln sich zu Topoi, auf die der Komponist später wiederholt zurückgreift. Meyerbeer benutzt dazu opernverwandte Kleinformen, die ihm als Experimentierfeld für derartige Wirkungen dienen: Neben der erwähnten dramatischen Kantate ist dies etwa auch das Oratorium *Gott und die Natur* (1811) sowie die Verarbeitung des *Ranz des vaches d'Appenzell* als klavierbegleitete Duoszene auf einen Text von Eugène Scribe (1828), die Alpenkolorit und Schäferidylle erneut exponiert.

pppp *Cadenza ad. lib.*

Clarinetto principale in B *cresc.* *ff* *dolce*

Teolinda ah ch'egli desso io o-do

Bläser/Pauke *p* *cresc.*

Orch.

6 *[dolce]* *f*

Streicher

17 *con tenerezza* *(die Stimme nachahmend)*

ci vie-ne ci ciene per me

Ob/Fg/Hr *p* *cresc.* *pp* *Streicher*

21

tr
ppp
(das Clarinett parodiert die Stimme)
f
dunque gli mia - ma dunque gli mia - ma
ppp

26

mia - ma
sfz *p*

30

tr
6
6
6
6
6
6

Notenbeispiel 1: *Gli Amori di Teolinda*, Nr. 4, Anfang (Auszug)

Meyerbeer war in seiner frühen italienischen Zeit in erster Linie Lernender. Als Komponist hielt er sich – von Gelegenheitswerken wie der erwähnten Kantate abgesehen – bewusst zurück, um sich zunächst an den Werken der einheimischen Komponisten zu schulen. Erst in der dritten und vierten Phase erschloss sich Meyerbeer durch die Zusammenarbeit mit den führenden italienischen Librettisten der Zeit, Gaetano Rossi und Felice Romani, jene Stoffe und Genres, an denen sich seine musikdramatischen Ideen entzünden konnten. Wie gezeigt, wies Meyerbeers Feder bereits in *Jephtas Gelübde* und in der Kantate *Gli Amori die Teolinda* eine ausgeprägte und sichere Singstimmenbehandlung auf. Nun galt es, größere musikdramatische Einheiten zu bilden, die sowohl der speziellen dramatischen Situation als auch dem Handlungsgefüge und der Situationspsychologie musikalisch gerecht werden konnten. Jüngere Untersuchungen auf dem Gebiet der formalen und stilistischen Entwicklung in Meyerbeers Frühwerk haben gezeigt, dass für Meyerbeer das Genre der halbernten Opern, des *melodramma semiserio* bzw. der *opera semiseria* zu einem wichtigen Experimentierfeld wurde, das ihm die freie Kombination italienischer, französischer, traditioneller und aktueller Gestaltungskonzepte ermöglichte. Demnach erscheint *Romilda e Costanza* als typische Vertreterin einer historischen Umbruchsituation innerhalb der Entwicklung des italienischen melodramma, ein Umbruch, der, so Markus Engelhardt, für Meyerbeer selbst einen „Aufbruch“ markiere.²⁵

In *Margherita d'Anjou* entwickelt Meyerbeer bereits jene szenischen Großkomplexe, welche das Tableau der späteren Grand Opéra antizipieren. Dass innerhalb dieser großformalen Komplexe die dramaturgische Mehrschichtigkeit der Charaktere und Situationen wesentlich ist – und damit eine entsprechende Reflexion innerhalb des musikalischen Gefüges motiviert –, stellte Jacobshagen heraus: Er zeigt anhand der Introdution, dass die „vordergründige Heiterkeit des einleitenden Genrebildes mit Würfelspiel, Marketenderinnen und Trinkliedern [...] durch die Anwesenheit des auf Rache sinnenden Spions“ gebrochen werde und verweist dabei auf die ungewöhnliche Blechbläserbehandlung sowie auf die Nähe zu *Il Crociato in Egitto* hinsichtlich der „kontrastreich gegliederten Binnenstruktur“.²⁶ Im Kontext der italienischen Operngattungen der Zeit wirken diese Gestaltungsmerkmale, wenn nicht als fremde Elemente, so doch als Kennzeichen einer Materialbehandlung, die sich mit experimenteller Freizügigkeit neue Dimensionen charakteristischen Ausdrucks erschließt.

²⁵ Markus Engelhardt, *Giacomo Meyerbeers italienischer Opernerstling Romilda e Constanza*, in: Döhning/Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (wie Anm. 2), S. 27–40, hier S. 40.

²⁶ Arnold Jacobshagen, *Pixérécourt – Romanelli – Romani: Margherita d'Anjou und das Melodramma semiserio*, in: Döhning/Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (wie Anm. 2), S. 41–63, hier S. 56.

Ist *Romilda e Costanza* in erster Linie ein Erfolg mit lokaler Bedeutung, und trägt *Margherita d'Anjou* bereits die Züge der kompositorischen Reife, die geradewegs auf den *Crociato in Egitto* weisen, erscheint *Emma di Resburgo*, die auch zeitlich zwischen diesen beiden Opern angesiedelt ist, als ambivalentes Werk. Wie *Romilda* steht es in der Tradition der Rettungsoper, wie *Margherita* tragen Ensemble- und Tableaugestaltung sowie die Orchesterbehandlung Züge des zukunftsweisenden Experiments. Mit diesem Werk steht Meyerbeer an der Schwelle einer neuen historischen Phase, die den Künstler mit einem individuellen stilistischen Profil definiert. An dieser Oper entzündet sich ein ästhetischer Diskurs, der bereits Motive der späteren Meyerbeer-Kritik – jenen Vorwurf der eklektizistischen Aneignung verschiedener Vorbilder und Stile – vorwegnahm.²⁷ Dieser Diskurs lässt sich als Polarisierung zwischen der auf „dramatische Wahrheit“ pochenden romantisch-deutschen Schule und der Befürworter einer Italianità alla Rossini beschreiben. Doch es ist weniger diese allgemein bekannte Schwarz-Weiß-Malerei als vielmehr die Art der Argumentation der beiden Gruppen, die bemerkenswert ist. Trifft Meyerbeer vor allem die negative Kritik der ersteren Gruppe, eine Kritik, die sich in Wien schnell zur Polemik steigert und darin gipfelt, Meyerbeer jegliche Originalität abzusprechen, bleibt er eben auch bei den Anhängern Rossinis nur in der Rolle des Nachahmers. Beide Pole der Kritik treffen nicht den sachlichen Kern dessen, was Meyerbeer mit dieser Oper gestalterisch leistete, schon gar nicht Webers eingangs erwähnte Reserve gegenüber Meyerbeers vermeintlichem Abdriften in die „wälsche Kultur“. Diese Sichtweise ist einseitig und verstellt den Blick auf die „pluralistische Ästhetik“, die diesem Werk zugrunde liegt und die sich als „entschiedener Stilwille“ äußert, „der das vorhandene musikdramatische Vokabular auf neue Weise zum Sprechen zu bringen vermag“.²⁸

Dieses „Melodramma eroico“ greift auf zwei Stoffgebiete zurück, die in der Zeit der nachrevolutionären Neuorientierung der italienischen und französischen Oper kaum wegzudenken sind, zum einen auf das Motiv der Gattenliebe, auf die Frau, die bereit ist, sich für den zu Unrecht verurteilten Ehemann zu opfern, zum anderen die Welt Ossians, das düster-nordische Kolorit schottischer Schlösser und Friedhöfe, das Luigi Cherubini und Étienne Nicolas Méhul so treffend einzufangen verstanden.²⁹ Meyerbeers musikalische Umsetzung dieses Ambientes lässt in besonderem Maße

²⁷ Döhring, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers* (wie Anm. 6), S. 115.

²⁸ Ebd.

²⁹ Hier sei die Handlung knapp zusammengefasst: I. Akt, Graf Edemondo befindet sich auf der Flucht. Er wird fälschlicherweise des Mordes an seinem Vater bezichtigt. Emma sucht ihren Gatten Edemondo; ihren Sohn gibt sie dem befreundeten Olfredo in Pflege. Norcesto ist neuer Herr auf Lanerk, der Burg Edemondos, und sucht nach diesem, um ihn der Bestrafung zuzuführen. Edemondo (als Hirte verkleidet) und Emma (als Barde verkleidet) treffen sich auf der Burg Olfredos. Auf einem Fest erscheint Norcester und erkennt die Ähnlichkeit zwischen dem Kind und dem flüchtigen Edemondo. Norcester will das Kind entführen, doch Emma verhindert dies, indem sie sich als Mutter des Kindes zu erkennen gibt.

seine treffsichere Klangfarbenbehandlung erkennen: Posaune und Pauken bilden oft eine Grundfarbe, das Bardenlied der verkleideten Emma im I. Akt weist mit seiner Harfenbegleitung unmittelbar auf das literarische Vorbild. Von noch größerer Bedeutung ist die Tatsache, dass es Meyerbeer gelingt, ein situationsgerechtes und charaktertypisches Klangkolorit (im Sinne der Orchestrierung und der harmonischen Klangfortschreitung) zu gestalten, dass nicht in vereinzelt Momenten, sondern als durchgehendes Grundprinzip deutlich wird. Ist die Verwendung der Flöte und der Oboe als Charakterfarben der Emma (sowie, im I. Akt, des Pastoralen) noch eher aus der Tradition zu deuten, weisen die Englischhorn- und Fagottduette zur Pointierung von Emmas Empfindungen im Angesicht der Vollstreckung des Todesurteils auf die markante Gestaltungstechnik der französischen Oper. Beruhen diese Mittel als Techniken per se noch stark auf Vorbildern der Klangdramaturgie der Gluck-Schule, wobei die Behandlung tiefer Holzbläser in Verbindung mit charakteristischen Akkordrücken (also Ganzton-Grundschriffe oder Terzfortschreitungen) den Einfluss von Meyerbeers Lehrer Vogler durchscheinen lassen, gelingt Meyerbeer durch die kontrastreich angelegte Kombination dieser Techniken mit einer ausgeprägten Singstimmenbehandlung eine großzügige dramatische Tableaubildung, vor allem im II. Akt. In dessen erster Szene, die das anklagende Volk, das Gericht und Emmas große ‚Abrechnung‘ mit dem Bösewicht Norcester zeigt, wechseln Soloepisoden, Dialogpartien und Chorkommentar in enger Verklammerung von individuellem Ausdruck und allgemeiner dramatischer Zeichnung des (re-) agierenden Kollektivs unter dem großen Bogen einer sich zuspitzenden Handlung miteinander ab. In der zweiten Szene des II. Aktes gewinnt zudem die flexible Gestaltung des klanglich-harmonischen Bereichs eine besondere Bedeutung innerhalb des von Brechungen und Kontrasten gezeichneten dramaturgischen Kontinuums (siehe Notenbeispiel 2).

Das Zulaufen auf die Peripetie beginnt mit der resignativen Erwartung des Vollzugs des Todesurteils (Cavatine der Emma, Trauermarsch). Die Signale zur Hinrichtung unterbrechen Emmas klagendes F-Dur mit Des-Dur-Akkordbrechungen. Dieses Des-Dur moduliert enharmonisch (über den Quintfall *cis-fis*) zum A-Dur bei Norcesters Einsatz. Norcester unterbricht die Hinrichtungszeremonie mit der Nachricht, Edemondo sei unschuldig. Die Offenbarung des Namens des wahren Mörders wird spannungsvoll verzögert: schneidende Akkordsignale des vollen Orchesters begleiten die Forderung des Chors nach der Nennung des wahren Mörders. Die statische Harmonik (A-Dur-

II. Akt, nach Edemondo wird weiter erfolglos gesucht. Er stellt sich erst, als das Volk und die Ritter versuchen, das Kind aus Rache zu töten. Edemondo wird zum Tode verurteilt, obwohl er unschuldig ist. Emma klagt daraufhin Norcester des Mordes an. Die Spannung steigt, Edemondo steht kurz vor seiner Hinrichtung, als Norcester die Wahrheit offenbart: Norcesters verstorbener Vater Duncalmo hatte den Mord verübt, was Norcester durch seine falsche Anklage verdunkeln wollte, um den Ruf des Vaters zu retten. Emma ist wieder mit Edemondo vereint.

Andantino quasi Allegretto

Emma

Per - te so - lo lie - ti fu - ro lieti
 fu - ro i gior - ni miei. Si - vo - lia - mo un - ti al cie - lo; morte
Gli Araldi danno il Segno di morte

Norcesto

ven - ga! V'ar - res - ta - te! E' in - no -
 cen - te! E - che! Fia ve - ro!

Notenbeispiel 2: Emma di Resburgo, Auszüge aus II. Akt, 2. Szene

Thema
Il piacer a - leg - gi a - leg - gi in - tor - no

Variation 1
Voi donzel - le e voi pas - to - ri e voi pas - to - ri

Variation 2
il pia - cer a - leg - gi in tor - no e brilla gio - ja in og - ni cor

[Variation 3]
sacro a Ol - fre do è si bel gior - no tut - to spi - ri pa - ce a - mo - re

Notenbeispiel 3: *Emma di Resburgo*, I. Akt, Canzonetta con Variazione (Singstimmenmelodie, Anfangstakte von Thema und Variationen)

Akkorde) wird mit Norcesters Einsatz aufgebrochen und setzt eine musikalische Dynamik in Gang, die mit einstimmigen Blechbläser-Signalen und unerwarteten harmonischen Rückungen nach C-Dur drängt. Dieses C-Dur fungiert als harmonische Basis einer neuen Themenphrase, die ihrerseits das Gerüst für Norcesters Offenbarung darstellt.

Der beschriebene Abschnitt zeigt deutliche Ansätze zur ‚Klangregie‘: die Folge von Terzbeziehungen (*F-Des/cis-A-C*) führt zu einer dramaturgisch begründeten harmonischen ‚Umlendung‘ dieser entscheidenden dramatischen Situation: Emma, das Volk und Norcester werden schlaglichtartig mit kontrastierenden Klängen beleuchtet. Bühnengeschehen, dramatische Steigerung und musikalische Charakteristik bedingen sich gegenseitig auf verschiedenen Ebenen des Affekts. Das stilisierte ‚Auskomponieren‘ des Librettos weicht einem ‚Mitempfinden‘ von fast musikdramatischer Dimension. In dieser Voraussage einer der wesentlichen Gestaltungsformen der späteren Grand Opéra, der plastischen Zeichnung der bewegten Dramaturgie des Tableaus in der Musik mit klangtechnischen Mitteln, liegt die Bedeutung von *Emma di Resburgo*.

Dieses Urteil lässt sich für diese Oper zweifellos nicht generalisieren. Oft finden sich Abschnitte, die an Gestaltungs konventionen der zeitgenössischen italienischen Oper, vor allem Rossinis, orientiert sind. An die Stelle dramatisch motivierter Stimmungen treten solche, die durch den Stimmcharakter der Figur und Gestaltungsmöglichkeiten des Belcanto geprägt sind. Hierfür stehen etwa die Cavatine des Edemondo und die Canzonetta der Emma im I. Akt. Dort beharrt der Komponist auf regelmäßigen Themenperioden mit virtuosen Motiven, Floskeln und Skalen, die in Emmas Canzonette, dem Harfenlied, als sich steigernde Variationenreihe angelegt sind (Notenbeispiel 3). Auch macht Meyerbeer von der Kanontechnik als dem in seinen früheren Werken bereits angewandten Mittel zur Ensemblegestaltung Gebrauch, wie das Finale des

Andantino

The image shows a musical score for the finale of Act I of *Emma di Resburgo*. It is marked 'Andantino' and features three vocal parts: Emma, Norcester, and Edemondo, each with a bass line. The lyrics are: 'Di gio - ja, di pa - ce, la bel - la la bel - la spe - ran - za' and 'Gio - ja pa - ce bel - la spe - ran - za'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics like 'pp' and 'etc.'.

Notenbeispiel 4: *Emma di Resburgo*, Finale I, kanonische Einsätze der Singstimmen

I. Akt zeigt (Notenbeispiel 4). Diesem Satz liegt eine einfache, fließende Melodie zugrunde, welche die Stimmung durch Solopartien von Fagott und Flöte zeichnen „di gioia, di pace | la bella speranza“. Die Imitationsfolge der Singstimmen, die in Notenbeispiel 4 verkürzt dargestellt wird, fügt sich zu einem vollstimmigen polyphonen Gebilde zusammen, dessen Einzelphrasen subtile Komplementärmotive aufweisen.

Dieses Andantino kombiniert effektiv virtuos-figurierte Einzelstimmen und breiten Chor-Ensembleklang. Zusätzlich setzt Meyerbeer solistische Holzbläser ein, die für den Komponisten von seiner ersten Oper an eine bedeutende Rolle für die Gestaltung von Eröffnungsphrasen spielen, vor allem bei Nummern mit kontemplativem Grundcharakter oder, wie hier, einer freudig-erwartungsvollen Grundstimmung.

Eine Uraufführungskritik warf Meyerbeer vor, seine Schreibweise sei zu stark elaborient, was zu einer unnatürlichen Darstellungsform führe.³⁰ An Stellen wie der zuvor beschriebenen mag dies im Ansatz zutreffen, doch gewinnt man nie den Eindruck satztechnischer Willkür. Vielmehr entfalten sich hier Meyerbeers intensive Kontrapunktstudien zu voller Blüte. Der I. Akt von *Emma di Resburgo* verdeutlicht Meyerbeers Entwicklungsstand als jenen der Orientierung und der gewandten Ausnutzung neu errungener stilistischer Sicherheit, doch es wäre höchst inadäquat, diesen Stil als Gemisch „deutscher“ und „italienischer“ Elemente zu beschreiben, wie dies

³⁰ Döhring, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers* (wie Anm. 6).

in der Kritik zuweilen geschah. Dieses Urteil ignoriert die hier bereits vorhandene Gestaltungskraft des musikalischen Kontinuums aus dem unmittelbaren, nicht mehr stilisierten, dramatischen Geschehen.

Mit diesem Werk im Ganzen ist indes Meyerbeers „Frühwerk“ im Zeichen einer ausgeprägten Musiksprache weitgehend abgeschlossen, nicht jedoch Meyerbeers Entwicklung als Komponist. Das „work in progress“, von dem eingangs die Rede war, ist noch längst nicht ad acta gelegt. Meyerbeer hatte sich bis zur *Emma* das kompositorische Handwerk durch Anwendung typisierter Modelle der italienischen Oper erarbeitet und dabei zu einer situationsgerechten und charakteristischen Gestaltungsform gefunden. Der Weg zu *Robert le diable* führte ihn mithin über eine Vielzahl primär italienischer Stationen, doch erst die Überwindung der italienischen Episode erschließt ihm jene Freiräume, die er zur Entfaltung einer stilbildenden künstlerischen Autonomie benötigt. Der Vorwurf des Eklektizismus, der gegen Meyerbeer immer wieder erhoben wurde, verkennt diesen Prozess vollständig, da er auf der willkürlichen Herauslösung und Betrachtung separater Elemente in seinen Opern beruht. Hinsichtlich Döhrings eingangs zitierter These des Perspektivenwechsels von Meyerbeers frühen Opern lässt sich schlussfolgern, dass der emotionale „impact“ in jenem Werkkorpus nicht nur in Ansätzen, sondern als wohlkalkulierte musikalische und instrumentationstechnische Dramaturgie verwirklicht wird. Auch wenn dies, vor allem hinsichtlich der Stringenz der eingesetzten Mittel im Verhältnis zur formalen Gliederung, am einzelnen Werk überprüft werden muss, kommt den Frühwerken Meyerbeers mehr Stellenwert zu als nur Forschungsobjekt der Musikwissenschaft zu sein.

Anhang

1. – 1805–1814	Lernphase im engeren Sinne: Berlin-Darmstadt-Wien; Unterricht in Berlin: G. F. Zelter, F. Lauska, ab 1807: B. A. Weber; Darmstadt 1810–1812: Vogler, Freundschaft mit C. M. v. Weber u. Gottfried Weber.
2. – 1814–1817	Zeit der Reisen, Eindrücke in Paris (Ende 1814–1815), London: Dez. 1815, ab Anfang 1816: Italien.
3. – 1817–1820	Erstes Auftreten als Opernkomponist, lokale Erfolge in Italien, erste Verbreitung seiner Opern (<i>Emma di Resburgo</i>) außerhalb Italiens (Wien, Dresden) Rückkopplungen nach Berlin.
4. – 1820–1827	Zunehmende internationale Profilierung, Eigenbehauptung gegenüber Rossini (<i>Margherita, Crociato</i>); 1825: Paris; 1827: Beginn der Zusammenarbeit mit Eugène Scribe.

Tabelle 1: Meyerbeers Frühwerk, Schaffensphasen in Stichworten

Name	Bemerkungen
<i>Gott und die Natur</i> Lyrische Kantate	UA Berlin, 8. Mai 1811 unter Bernhard Anselm Weber.
<i>Jephtas Gelübde</i> Oper in drei Akten	UA München, 23. Dezember 1812. Entstanden 1811/12 unter der Aufsicht Georg Joseph Voglers in Darmstadt, Würzburg und München.
<i>Wirth und Gast</i> <i>oder Aus Scherz Ernst</i> Lustspiel in zwei Akten	UA Stuttgart, 6. Januar 1813, umgearb. als <i>Die beiden Kalfen (Alimelek)</i> , UA Wien, 20. Oktober 1814.
<i>Gli Amori di Teolinda</i> Dramatische Kantate	UA Verona, 18. März 1816. Kantate für Sopran, Klarinette, Chor und Orchester, Libretto von Gaetano Rossi.
<i>Romilda e Costanza</i> Melodramma semiserio in due atti	UA Padua, Teatro nuovo, 19. Juli 1817. Libretto von Gaetano Rossi.
<i>Semiramide riconosciuta</i> Dramma per musica in due atti	UA Turin, Teatro Regio, März 1819, Libretto von Gaetano Rossi nach Pietro Metastasio.
<i>Emma di Resburgo</i> Melodramma eroico in due atti	UA Venedig, Teatro San Benedetto, 26. Juni 1819, Libretto von Gaetano Rossi. Aufführungen 1820 in Florenz, Berlin (als <i>Emma von Roxburgh</i>), Dresden (Carl Maria von Weber, auf italienisch), Wien (als <i>Emma von Leicester</i>), Frankfurt am Main; 1821 in Warschau.
<i>Margherita d'Anjou</i> Opera semiseria in due atti	UA Mailand, La Scala, 14. November 1820, Libretto von Felice Romani nach Guilbert de Pixérécourt. Umarbeitung in drei Akte von Thomas Sauvage, 11. März 1826, Paris, Théâtre Odéon.
<i>L'Esule di Granata</i> Opera seria in due atti	UA Mailand, La Scala, 12. März 1822. Libretto von Felice Romani.
<i>Il Crociato in Egitto</i> Opera seria in due atti	Venedig, La Fenice, UA 7. März 1824. Libretto von Gaetano Rossi. Umarbeitung für Paris, 25. September 1825, Théâtre Italien.

Tabelle 2: Wichtige Werke Meyerbeers bis *Il Crociato in Egitto*