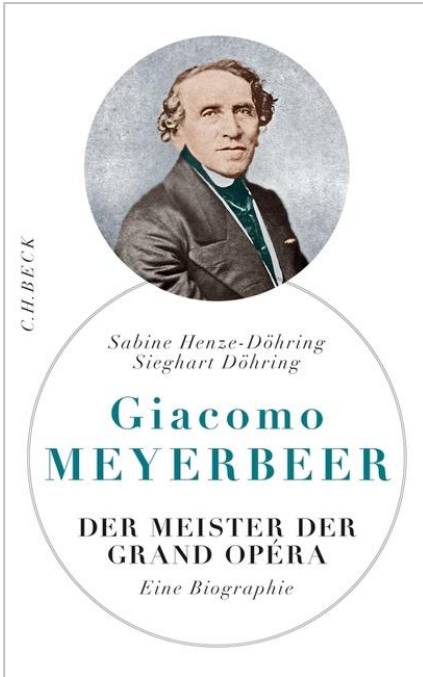


Unverkäufliche Leseprobe



**Sabine Henze-Döhring / Sieghart Döhring
Giacomo Meyerbeer
Der Meister der Grand Opéra**

272 Seiten mit 23 Abbildungen. Gebunden
ISBN: 978-3-406-66003-0

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/13078532>

Jugendzeit – Lehrzeit – Reisezeit

Am 5. September 1791 kam in Tasdorf, einer Poststation auf der Route von Berlin nach Frankfurt an der Oder, ein Junge zur Welt: Meyer Beer. Wer hätte ahnen können, dass aus diesem Kind einmal Giacomo Meyerbeer werden würde, einer der bedeutendsten Opernkomponisten seiner Zeit? Der kleine Meyer war der erstgeborene Sohn Amalie und Jacob Herz Beers. Ob Amalie auf dem Weg in ihre Heimatstadt niederkam oder von Berlin aus nach Frankfurt reiste, dem Geburtsort ihres Mannes, ist eine offene Frage. Der Tag der Geburt dieses Kindes war jedenfalls ein sehr glücklicher im Leben des Paares, das am 4. September 1788 in Berlin geheiratet hatte. Jacob Herz war ein Sohn Naphtali Herz Beers, eines sogenannten Schutzjuden, Amalie die älteste Tochter des vermögenden Berliner Geschäftsmannes, Postfuhrunternehmers und Pächters der preußischen Staatslotterie Liepmann Meyer Wulff, Ältester der Berliner Judenschaft. Die Eheleute lebten zunächst in Frankfurt an der Oder, doch als 1789 auf Jacob Herz Beer das Generalprivileg seines Schwiegervaters übertragen wurde, ließ er sich mit seiner Frau in Berlin nieder und leitete seinen unternehmerischen Aufstieg als Kaufmann, Bankier und Besitzer einer in der Heilige-Geist-Straße 4 betriebenen Zuckerraffinerie ein. Es sollte nicht lange dauern, bis Beer sein Unternehmen erweiterte und schließlich zu den wohlhabendsten Bürgern der Stadt zählte. Amalie Beer hingegen wurde als Berliner Salonnière eine Institution. Dem Habitus aufgeklärter jüdischer Familien entsprechend, verbanden sich mit unternehmerischem Erfolg und gesellschaftlicher Anerkennung Bildung und künstlerische Interessen. Daher scheuten Amalie und Jacob Herz Beer, denen im Laufe der Jahre noch drei weitere Söhne geschenkt wurden, keine Anstrengung, für ihre vier Kinder hervorragende Lehrer zu engagieren.

Während der jüngere Bruder und spätere Firmenerbe Wilhelm das Joachimsthalsche Gymnasium besuchte, erhielt Meyer – einige seiner Schulhefte aus den Jahren 1805 bis 1807 sind im Nachlass überliefert – ausschließlich Privatunterricht. In Latein und Griechisch wurde er zum Beispiel seit 1806 fünf Stunden pro Woche von dem später so berühmten



Abb. 1
Meyer Beer im Alter
von 11 Jahren,
Ölgemälde von Friedrich
Georg Weitsch (1802)

Altertumsforscher August Boeckh unterwies, der neben seiner Lehrtätigkeit am Seminar für gelehrte Schulen auch Privatunterricht gab. Förmlich als Hauslehrer trat 1807 Aaron Wolfssohn in Meyers Leben, ein vom Geist der Aufklärung geprägter Pädagoge und Schriftsteller, der bereits in den 1790er Jahren in Berlin – ganz im Sinne Jacob Herz Beers – die jüdische Reformbewegung gestärkt hatte. Wolfssohn erzog Meyer zu einer säkularisierten, an gesellschaftlicher wie kultureller Assimilation orientierten Lebensführung und verantwortete seine geistige Gesamtbildung. Meyers erster Klavierlehrer war Franz Lauska, ein angesehener Pianist und Klavierpädagoge, der sich – als Hofpianist aus München kommend – in Berlin niederließ, nachdem er dort 1798 erfolgreich konzertiert hatte. Lauska stand auch in Berlin dem Hofe nahe, unterrichtete preußische Prinzen und Prinzessinnen und wirkte darüber hinaus als Komponist. Bereits im Alter von nur zehn Jahren legte sein junger Schüler Meyer mit einem öffentlichen Auftritt als Pianist Ehre ein: Am 14. Oktober 1801 wirkte er in einem Konzert des Dresdener Violoncellisten Martin Calmus in Berlin mit und erregte mit seinem «vortrefflichen Klavierspiel» Bewunderung, da er «die schweresten Pas-

sagen und andere Solosätze mit seiner Fertigkeit bezwingt und einen, in solchen Jahren noch seltnern feinen Vortrag hat».¹ Von nun an trat er regelmäßig in öffentlichen Konzerten auf, oft mit einem Klavierkonzert Mozarts, einer «schweren Sonate» oder in welcher Funktion als Pianist auch immer; mal trug er «an diesem Abend den Preis davon», zumeist – so die renommierte *Allgemeine Musikalische Zeitung* – spielte er mit «gewohnter Fertigkeit und Eleganz». In dieser Zeit auch lernte er den späteren preußischen König Friedrich Wilhelm IV. kennen, damals noch ein Kind von nicht einmal 10 Jahren, dem er ebenfalls vorspielte: «Nachher gab Meier Beer von seiner Geschicklichkeit auf dem Forte Piano bewunderungswürdige Proben».²

1805 traten Meyer und sein Bruder Heinrich in die seit 1800 von Carl Friedrich Zelter geleitete Berliner Singakademie ein. Dem inoffiziell 1791, offiziell am 5. November 1793 gegründeten Chor – im damaligen Proben-saal der Akademie der Künste wurden vorzugsweise Motetten Bachs, Oratorien Händels und vor allem Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* einstudiert – gehörten zu dieser Zeit 227 Mitglieder an. Der Verein bildete einen Anziehungspunkt für die geistige Elite Berlins. Zelter, von 1805 bis 1807 neben Lauska auch Meyers privater Musiklehrer, führte den Chor zu überregionalem Ansehen. Amalie Beer erkannte indes rasch, dass der Unterricht – Zelter übte mit Meyer das Aussetzen von Chorälen – unzureichend und damit in musikpädagogischer Hinsicht ein Fehlgriff war: «verlohrne» zwei Jahre.³ So entschloss man sich auf Empfehlung des Berliner Musikdirektors Bernhard Anselm Weber, der von den Beers als Zelters Nachfolger engagiert worden war, den begabten Sohn für zwei Jahre dem bekannten Musikpädagogen und Komponisten Georg Joseph Vogler in Darmstadt anzuvertrauen. Zu dieser Zeit hatte Meyer – wie später die Kinder Fanny und Felix der prominenten Berliner Familie Mendelssohn Bartholdy – erste Gelegenheitskompositionen anlässlich von Privatfeiern zustande gebracht, zum Beispiel eine Kantate zur Geburtstagsfeier seines Großvaters. Nicht anders als die Beers hatten auch Lea und Abraham Mendelssohn Carl Friedrich Zelter zum Musiklehrer ihrer Kinder gewählt, die ebenfalls in jungen Jahren Mitglieder der Singakademie wurden. Amalie Beer und Lea Mendelssohn Bartholdy pflegten gesellschaftlichen Kontakt. Die Beers waren inzwischen in die Spandauer Straße 72 umgezogen, wo sie über repräsentative Räumlichkeiten inklusive eines großen Konzertsaals verfügten. Ende Mai 1811 – Meyer war schon in Darmstadt – wurde dort für den übergelücklichen Vater mit 60 Sängern

und Instrumentalisten vor 100 Gästen eine Geburtstagskantate seines Ältesten mit einem Text von Aaron Wolfsohn aufgeführt. Lea bewunderte das Beer'sche Haus und freute sich mit der Mutter über den künstlerischen Erfolg ihres komponierenden Sohnes. Und doch – das sei vorweggenommen – hat die musikalische Gleichgestimmtheit der Beer'schen und Mendelssohn'schen Kinder nicht dazu geführt, dass aus ihnen Freunde wurden, wie man es bei Felix und Giacomo hätte erwarten können. Die berühmten Söhne blieben sich zeitlebens fremd. Während Meyerbeer, wie es seine Art war, über die Gründe schwieg und – so geht aus den Lebensdokumenten hervor – unspezifische Aversionen hegte, lehnte Felix, der Ende 1831 in Paris – kurz nach der Uraufführung – Giacomos Sensationserfolg mit *Robert le Diable* (*Robert der Teufel*) beigewohnt hatte, dessen Opernrichtung gänzlich ab. Allerdings polemisierte er auch gegen die sehr angesehenen, europaweit etablierten Komponisten Gioachino Rossini und Daniel-François-Esprit Auber. Wenige Monate vor dem *Robert*-Erlebnis hatte Mendelssohn «unbezwingliche Lust zu einer Oper» verspürt, doch sollte ihm die Vollendung eines solchen Werkes weder bald darauf noch später je gelingen.⁴ Während sich Felix und Giacomo also aus dem Wege gingen, blieb zwischen den Familien der gesellschaftliche Umgang gewahrt.

Im März 1810 brach Meyerbeer mit dem zweitgeborenen Bruder Heinrich und dem Hauslehrer Wolfsohn nach Darmstadt auf. Mutter Amalies erster Brief nach diesem Lebenschnitt kündigt von allseitigem Abschiedsschmerz. Der damals zehnjährige Bruder Michael, ihr Jüngster, soll heftig geweint, immerfort «meine Brüder» geschrien haben und nicht zu besänftigen gewesen sein. Bruder Wilhelm, auch er blieb in Berlin, berichtet vom Trauer tragenden Pudel.⁵ Bei allen Anforderungen und Erwartungen, die an die Söhne gestellt wurden, gab es offenbar keinen Mangel an zärtlicher Zuwendung, so dass mit Meyers Abschied aus Berlin eine sehr glückliche und unbeschwerte Kindheit zu Ende ging. In diesem Jahr auch zog Meyer Beer seinen Vor- und Nachnamen zum Künstler- und Familiennamen Meyerbeer zusammen (am 3. Januar 1822 behördlich genehmigt). Er nahm den Vornamen Jacob an, unterzeichnete 1819 die Eidesformel zum Erhalt des Berliner Bürgerrechts mit «Jacob Meyerbeer» und wurde mit Schreiben vom 19. Mai 1826 – wenige Tage vor seiner Hochzeit – befugt, diesen Vornamen weiterzuführen. Davon unabhängig nannte er sich im Ausland «Jacques» oder «Giacomo». Ein Brief an seinen Vater vom 26. September 1822 belegt, dass er in dieser

Zeit – wenn auch nicht konsequent – selbst Familienbriefe mit «Giacomo» unterzeichnete. Bereits während seines Italienaufenthalts in den Jahren 1816 bis 1824 setzte sich «Giacomo Meyerbeer» als Künstlername durch.

Als Bernhard Anselm Weber den Kontakt der Beers zu seinem alten Lehrer Vogler, damals Hofkapellmeister Ludewigs I. Großherzog von Hessen, herstellte, war die große Zeit des damals Sechzigjährigen als Komponist Vergangenheit. Voglers Hauptinteresse galt einem kostspieligen Orgelpjekt, das ihn in erhebliche finanzielle Turbulenzen gebracht hatte. Die überlieferten Lebensdokumente lassen keinen anderen Schluss zu, als dass Amalie und Jacob Herz Beer schon nach wenigen Monaten des von Mitte April 1810 bis 8. März 1812 dauernden Unterrichts erkannten, «daß Vogler ihren Sohn nicht zuletzt aus pekuniärem Interesse an sich zu binden trachtete». ⁶ Für Meyerbeers Entwicklung weitaus wichtiger wurden seine damaligen Mitschüler – Carl Maria von Weber, Gottfried Weber und Johann Gänsbacher –, denen er freundschaftlich verbunden blieb. Ende 1810 gründeten die vier zusammen mit dem Juristen und späteren Ministerialbeamten Alexander von Dusch – völlig unabhängig von ihrem verehrten «Papa» Vogler – den «Harmonischen Verein». Dabei handelte es sich um eine Art Geheimbund, der – ganz im Sinne heutigen Marketings – auf der Grundlage entsprechender Statuten die Förderung der eigenen Musikrichtung und die Propagierung der Werke seiner Mitglieder in einschlägigen Publikationsorganen zum Ziel hatte. Die Freunde gaben sich bizarre Pseudonyme und vereinbarten absolute Vertraulichkeit. Carl Maria von Weber nannte Meyerbeer in dieser Zeit «meine einzige Stütze jetzt». ⁷

Wurden auch in Darmstadt die in Vogler gesetzten Erwartungen als Pädagoge nicht erfüllt, so ist sein Einfluss auf Meyerbeers Kompositionsweise gleichwohl bemerkenswert. Kontrastierende Motive «kontrapunktisch» miteinander zu verknüpfen, Melodien zu fragmentieren, vor allem aber das Interesse an Klangfarben und musikdramaturgisch orientierter Klanggestaltung: Dies alles waren und blieben Vorlieben – Vergleichbares lässt sich im Werk Carl Maria von Webers feststellen –, die auf Voglers kompositionstechnische und musikästhetische Maximen zurückgehen. Meyerbeers Werke aus dieser Zeit, das Oratorium *Gott und die Natur* und *Jephtas Gelübde*, seine erste Oper, die Vogler im Sommer 1812 – anlässlich einer Reise Meyerbeers nach München – noch durchsah, lassen allerdings Emanzipationstendenzen und Eigenständigkeit

des jungen Komponisten erkennen. Nicht anders verhält es sich mit dem von Vogler 1810 angeregten Singspiel nach einem Märchen aus der Sammlung *Tausendundeine Nacht*, das erst deutlich später als vorgesehen vollendet und unter dem Titel *Wirth und Gast oder aus Scherz Ernst* im Januar 1813 in Stuttgart uraufgeführt wurde (andere Titel *Die beyden Kalifen* 1814 in Wien beziehungsweise *Alimelek, Wirth und Gast, oder: aus Scherz Ernst* und *Alimelek oder Wirth und Gast* bei von Carl Maria von Weber geleiteten Aufführungen 1815 in Prag und 1820 in Dresden).

Die Ausbildung, die Meyerbeer in Berlin wie in Darmstadt als Musiker erlebte, hat merkliche Spuren in seinem Oratorium *Gott und die Natur* hinterlassen. Die Singakademie war gleichsam ein Hort dieses Genres. Das Passionsoratorium *Der Tod Jesu*, uraufgeführt am 26. März 1755 in der reformierten Ober-, Pfarr- und Domkirche von der überwiegend mit Dilettanten besetzten Instrumentalvereinigung «Musikübende Gesellschaft», war als Werk des ehrwürdigen Carl Heinrich Graun, Hofkapellmeister des Alten Fritz, gleichsam emblematisch für das Berliner Musikleben. In der Singakademie wurde es seit 1801 über Jahrzehnte hinweg jeweils am Karfreitag präsentiert. Im Mittelpunkt des Interesses standen dort allerdings Oratorien Händels und Haydns. Von Berliner Komponisten eigens geschaffene Oratorien waren eine Seltenheit. *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* von Carl Friedrich Zelter, in der Singakademie uraufgeführt am 29. März 1807, ist ein solches Beispiel, und das Gleiche gilt für Meyerbeers *Gott und die Natur* – komponiert auf einen Text von Aloys Wilhelm Schreiber und uraufgeführt am 8. Mai 1811 im Konzertsaal des Neuen Schauspielhauses.

Der Schriftsteller und Professor Aloys Wilhelm Schreiber – nach pädagogischem Wirken in Baden und Mainz seit 1805 Professor für Ästhetik, seit 1811 noch für Natur- und Staatsrecht an der Universität Heidelberg – hatte Meyerbeer im Februar 1811 einen Text vorgelegt, der auf *Genesis 1* zurück geht. Doch anders als in Haydns *Schöpfung* wird darin der biblische Text weder zitiert noch paraphrasiert. Bernhard Anselm Weber, der das Werk in Abwesenheit Meyerbeers in Berlin einstudierte und aufführte, war darüber äußerst irritiert: «Es ist mir erstens ganz unwahrscheinlich, daß Hrr. Professor Schreiber dieses Gedicht ein Oratorium genannt haben soll, es ist nicht die geringste Spur da, die diesen Namen rechtfertigte. Es eine Cantate nennen zu wollen, wäre zu wenig, ich verfiel daher auf den Titel *lyrische Rhapsodie*.»⁸ Schreiber beginnt nicht mit dem Chaos als Anfang der Schöpfung, sondern – entsprechend

seinem Grundansatz, Gott als Schöpfer der Einheit der Natur, vom Kleinsten bis zum Größten («von dem Würmchen in des Mooses Bette, von dem rauschenden Ozean»), zu zeichnen – mit dem Licht: Vorher herrschten «Todesdunkel» und «Schweigen», das «Nichts», aus dem sich die Erde kraft göttlicher Macht losreißt, um zur «Sonne», dem «Licht», aufzublicken. Zusammen mit dem Licht entstehen auch die Zeit («Da kommen die Stunden mit Rosen bekränzt») und die ganze übrige Schöpfung, insbesondere das Leben («Mit dem Lichte kam das Leben, kam der Odem in die Brust»), schließlich der Mensch. Die Macht und Schönheit der Schöpfung überwältigen ihn, so dass er in ihr Gott erkennt und anbetet («... steht der Mensch und schaut zum Himmel, und sein Staunen ist Gebet»). Die Verehrung Gottes, welcher der Mensch im Gebet Ausdruck verleiht, zeigt sich bei der Kreatur, den Blumen, im Streben zum Licht, das die Vergänglichkeit alles Irdischen, den Tod, überwindet. Die Bindung an Gott als die Macht des Lichtes verkündet der Kosmos durch seine Elemente. Schaut der Mensch in das von der Schöpfung durchdrungene Ich («in den eignen Busen»), widerfährt ihm Gottvertrauen über den Tod hinaus. Auch gegenüber «Zweiflern» und «Gottesleugnern» bleibt der himmlische Richter nicht stumm («Ungehört bleibt keine Klage, der im Himmel hält die Waage»). Am Schluss des Oratoriums erscheint Gott als Weltenrichter («Hörst du die Posaun' erklingen»). Mit dem Jüngsten Gericht kommt es zur Auferstehung *aller* Toten («Es lebt, was je gebohren war»); dann aber wird unterschieden zwischen Frommen («die schweben zum Himmel») und Frevlern (die «zum Abgrund» sinken). Der Herr als Schöpfer des Lichtes und der Zeit, deren Strom verrinnen muss, bleibt, so die Schlussentenz, «in Ewigkeit».

Verbindet die Oratorien *Die Schöpfung* und *Gott und die Natur* die Grundidee der Exponierung Gottes als Schöpfer der Welt, wie sie in den Naturereignissen sicht- und greifbar ist, so verbindet beide Oratorien darüber hinaus der Einfall, diese Naturereignisse sprachlich bildlich zu vergegenwärtigen, wobei der anonyme englische Autor des Haydn'schen Textes bekanntlich aus Miltons *Paradise Lost* schöpfte. Über Schreibers Quellen, so er denn welche bemühte, ist bis heute nichts bekannt. Meyerbeer vertonte den Text in denkbar kurzer Zeit zwischen dem 15. März und 22. April 1811.⁹ Lassen sich in der Komposition Spuren Voglers nachweisen, seine spezielle Auffassung der Fuge und Behandlung des Kontrapunkts oder instrumentatorische Verfahren? Als Voglers gelehriger Schüler erweist sich Meyerbeer im «Chor

der vier Elemente», insofern er für jedes einzelne Element ein charakterisierendes Thema erfindet und auf dem Höhepunkt des Satzes (Takt 140) alle miteinander kombiniert.¹⁰ Haydns *Schöpfung* lässt mit der Abfolge von Schöpfungsbericht auf der Grundlage der Bibel (Rezitativ), Ausgestaltung desselben (etwa in der Raphael-Schilderung mit der tonmalenden Wiedergabe der Naturereignisse) und Lobpreis Gottes (Chor mit Sopransolo Gabriels) ein dramaturgisches Modell erkennen, das auf dem vom Librettisten vorgegebenen Alternieren von Bibeltext in Prosa sowie Ausdeutung und Kontemplation auf der Basis von *Paradise Lost* und Psalmaphrasen in Versen beruht. Schreibers Text weist eine solche Struktur nicht auf, so dass in Meyerbeers Komposition kurze Rezitative, Arien und Chöre anders disponiert sind. Auffällig ist, dass im Verlauf des berichtenden Textes dreimal Aktionsträger in direkter Rede in Erscheinung treten: die «Blumen» und die «vier Elemente» jeweils in Chören, schließlich – weitaus weniger spektakulär – «Der Zweifler» und «Der Gottesleugner» im Duett. Die beiden Chöre nun vergegenwärtigen – analog der Raphael-Schilderung in der *Schöpfung* – äußerst plastisch Naturerscheinungen, wobei Meyerbeer im «Chor der Blumen» zu originellen Lösungen kommt, zum Beispiel wenn am Ende die vermeintlich vierte Wiederaufnahme der Anfangsphase «Still ist unser Leben» nach wenigen Takten abbricht und die Soloflöte mit einer Skalenfigur und Schlussfloskel bis zum dreigestrichenen g, pianissimo verhallend, den Weg zum Licht weist. In seiner ästhetischen Haltung konventioneller, doch sehr wirkungsvoll ist die Ankündigung des Jüngsten Gerichts («Hörst du die Posaun' erklingen»): «... und des Donners Stimme tönt, und des Erdballs Achse dröhnt, von dem Sturm geschlagen heult das dunkle Meer». Diese Textpassagen fasste Meyerbeer wie Haydn an entsprechenden Stellen in der *Schöpfung* in klassischer Manier tonmalerisch auf. Interessant und hervorhebenswert ist allerdings die bereits von Carl Maria von Weber lobend erwähnte Instrumentation. Es freue ihn, «dass der Componist nicht die Plattitude beging, Posaunen hören zu lassen».¹¹ Meyerbeer instrumentierte den üblichen Posaunen-Part mit Fagotten, zu dem nach «erklingen» (Takt 3) ein einzelner Ton der Klarinetten in tiefer Lage tritt, der dreimal isoliert wiederholt wird, während die Streicher pianissimo begleiten. Der Satz (Larghetto) mündet – dynamisch crescendo bis zum Forte geführt – ins wiederum naturmetaphorisch vertonte Allegro als apotheotischer Verkündigung der Auferstehung der Toten.

Bereits an diesem frühen, dem ersten größeren, zudem an prominentem Berliner Ort aufgeführten Werk lässt sich erkennen, dass Meyerbeer am Ende seiner Lehrzeit aus zwei Quellen schöpfte: erstens aus dem von Vogler geschärften Sinn für originelle Instrumentierung und für charakteristische Motive oder Melodien, zweitens aus der sehr genauen Kenntnis der als klassisch aufgefassten Werke Haydns und – das lässt sich noch in den späteren Opern verfolgen – Wolfgang Amadeus Mozarts. Die intime Vertrautheit mit diesem Repertoire war das Ergebnis einer im Elternhaus von Jugend an überaus engagiert und überlegt geförderten Bildung. Sie war ohne Zweifel *auch*, allerdings nicht *nur* eine Frage des Geldes. Für Amalie und Jacob Herz Beer bedeuteten wissenschaftliche und künstlerische Bildung das Ferment einer Akkulturation, die gesellschaftliche Integration von Klassen und Religionsgruppen zu einem Gemeinwesen erstrebte. Dass das selbst in einer Stadt wie Berlin – einem Zentrum der Aufklärung – nicht einfach war, bekamen auch die Beerschen Kinder zu spüren. In der an sich freundlichen Rezension über das erwähnte erste öffentliche Konzert wird der kleine Meyer als «Judenknabe[n] von 9 Jahren» apostrophiert.¹² Wie die Beers darüber dachten, ist nicht bekannt. Hingegen ist Lea und Abraham Mendelssohn Bartholdys Reaktion auf einen Brief Carl Friedrich Zelters an Goethe publik geworden, in dem er seinen Besuch in Begleitung des 12-jährigen Felix mit dem Hinweis ankündigt: «Er ist zwar ein Judensohn[,] aber kein Jude. Der Vater hat mit bedeutender Aufopferung seine Söhne *etwas lernen* [im Original: «nicht beschneiden»] lassen und erzieht sie, wie sich[']s gehört; es wäre wirklich einmal *eppes Rores* [im Original: «Rohres»; etwas Rares][,] wenn aus einem Judensohne ein Künstler würde.»¹³ Als die Eltern unmittelbar nach Auslieferung des Goethe / Zelter-Briefwechsels im Dezember 1833 diese Briefstelle lasen, schrieben sie an Felix einen Brief, in dem der maliziöse Passus zitiert («er ist *zwar* ein Judensohn, aber kein Jude!») und der Kommentar angefügt wird: «Pfei der krassen, gemeinen Gesinnung!»¹⁴

Nachdem im Januar 1813 in Stuttgart seine Oper *Wirth und Gast oder aus Scherz Ernst* uraufgeführt worden war, wollte Meyerbeer seine Bildungsreise in Paris oder Italien fortsetzen. Berlin sah er, von einem Kurzbesuch im Sommer 1824 abgesehen, erst im November 1825 wieder, wenige Tage nach Tod und Beisetzung seines Vaters. Am gesellschaftlichen Leben seiner Eltern in diesen 15 Jahren, von der Spätphase der napoleonischen Herrschaft – der sogenannten Franzosenzeit – über die

um sich über die Gesangskunst unterweisen zu lassen. Meyerbeer befolgte seinen Rat und erreichte Venedig inmitten des Enthusiasmus, den das Erscheinen von Rossinis *Tancredi* (*Tancred*) ausgelöst hatte. Die italienische Musik, die ihm bis dahin unsympathisch gewesen war, übte auf sein Talent eine wahrhafte Veränderung aus. Der gelehrte Schüler Voglers öffnete sich gegenüber den Reizen der Melodie.»³⁰ Die Auseinandersetzung mit Gioachino Rossinis Musik – *Tancredi* hörte er in einer sehr schlechten Aufführung am 28. Dezember 1816 im Teatro Argentina in Rom – verlief indes keineswegs planvoll. So schreibt Carl Maria von Weber am 6. März 1817 an den gemeinsamen Freund Gottfried Weber: «von Meyerbeer habe ich kürzlich einen Brief aus Mailand erhalten in dem er viel schreibt, aber doch nichts bestimmtes über seinen LebensPlan und nichts deutliches über seine litterarischen Arbeiten die ihn seit ein paar Jahren beschäftigen. er hat ein paar neue Opern geschrieben in 1 Akt, 1 Französisch, 1 Deutsch [*Gefehlt und Getroffen*; s. Tagebuch vom 8. Februar 1831³¹]. das ganze Jahr 1817 ist seine *Adresse Ferma in posta Venezia*. dann denkt er wieder nach *Paris* zu gehen.»³² Es kam allerdings ganz anders: Meyerbeer ließ sich für einige Jahre in Italien nieder und begründete dort in überraschend kurzer Zeit seine Karriere als Opernkomponist.

[...]