

Hanjo Kesting

Die Wunde Meyerbeer

Zum 150. Todestag des Komponisten

Das bekannteste Musikstück, das Giacomo Meyerbeer hinterlassen hat, ist die Arie des Vasco da Gama aus der Oper *Die Afrikanerin*: »Land so wunderbar« (Cielo e mar). Alle berühmten Tenöre hatten es in ihrem Repertoire, wie Enrico Caruso, der es 1907 auf Schallplatte aufgenommen hatte und dabei seine unvergleichliche Kunst, lyrisch angesetzte hohe Töne anschwellen zu lassen, demonstrierte. Carusos Ruhm liegt fast 100 Jahre zurück, aber noch weiter entfernt ist der Ruhm des Komponisten Meyerbeer. Im 19. Jahrhundert der meistgespielte und erfolgreichste aller Opernkomponisten, sind seine Werke heute fast vollständig von den Spielplänen der Opernhäuser verschwunden, und auch sein übriges Werk spielt im Musikleben nur noch eine marginale Rolle.

Von heute aus fällt es schwer, sich Meyerbeers epochale Bedeutung und seine einzigartigen Erfolge überhaupt in Erinnerung zu rufen. Er machte Paris, seine wichtigste Wirkungsstätte, nach 1830 zum Mittelpunkt der Opernwelt, ja zur musikalischen Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. Und er entwickelte die repräsentative Form der Epoche, die Große Oper, mit seinen vier Hauptwerken, die allesamt in Paris uraufgeführt wurden: *Robert der Teufel*, *Die Hugenotten*, *Der Prophet* und *Die Afrikanerin*. Heinrich Heine hat Meyerbeers Rolle 1839 in einem Brief an den Komponisten umrissen: »... um Ihren Namen dreht sich die ganze Geschichte der Musik seit 10 Jahren, und bei jedem Musiker, den man jetzt zu besprechen hat, wird man unwillkürlich auf die Frage geraten, in welchem Verhältnis er zu der Meyerbeerschen Musik gestellt ist oder sich gestellt hat.«

Die anderen Komponisten der Zeit starteten wie gebannt auf Meyerbeers Pari-

ser Erfolge: Hector Berlioz, der selber nie mit einem Werk an der Pariser Opéra zum Zuge kam; Giuseppe Verdi, dessen *Don Carlos* bei der Pariser Uraufführung 1867 nicht verleugnen konnte, wie genau der Komponist die Partitur der *Hugenotten* studiert hatte; oder Richard Wagner, der Paris 1861 mit dem *Tannhäuser* erobern wollte, was in einem Theaterskandal sondergleichen fehlgeschlug und von Wagners Anhängern sogleich durch eine angebliche Intrige Meyerbeers erklärt wurde. So wurde Meyerbeer in die Rolle des Bösewichtes gedrängt, zumal er in mehrfacher Hinsicht Angriffsflächen bot: durch seinen Erfolg, seinen Reichtum, sein Judentum. Eduard Hanslick, der Wiener Kritiker, schrieb anlässlich von Meyerbeers 100. Geburtstag: »Man hat den Mann, welcher persönlich neidlos, bescheiden und grenzenlos wohlthätig war, seinen Ruhm nach Kräften vergällt. [Ludwig] Börnes Ausspruch, dass Undankbarkeit gegen die eigenen Landsleute im Charakter der Deutschen liege, findet ein starkes Echo in den Erfahrungen Meyerbeers. Die deutsche Journalistik hat Meyerbeer unausgesetzt mit gehässigem Eifer verfolgt. Je wärmer die Franzosen ihn, den Fremden, anerkannten und feierten, desto tiefer glaubte die deutsche Kritik ihn herabzerren zu müssen.«

Kindheit und Jugend Meyerbeers fallen in die Zeit bürgerlicher Emanzipation in Deutschland mit ihren nur zögerlichen Ansätzen zur gesellschaftlichen Gleichstellung der Juden. Die Familie Beer stammte aus Frankfurt. Der Vater Jacob Herz Beer, ein wohlhabender Fabrikant, zog 1789 nach Berlin, wo er Amalie Liebmann heiratete, die Tochter eines Bankiers, der in dem Ruf stand, der reichste Mann Berlins zu sein. Meyerbeers Eltern führten ein großes Haus:

hohe Staatsbeamte, Wissenschaftler und Künstler, sogar Mitglieder der Hofgesellschaft gingen hier ein und aus. Es war die Blütezeit der Weimarer Klassik und der Berliner Romantik, aber auch eine Zeit politischer Umwälzungen. Meyerbeer war 13 Jahre alt, als Bonaparte sich zum Kaiser machte, und 24 bei dessen Sturz; er erlebte den Niedergang der Revolution in Frankreich, die napoleonischen Kriege, die sogenannten Befreiungskriege und die danach jäh einsetzende Restauration. Umbrüche, die von der jüdischen Bevölkerung mit großen Hoffnungen, aber auch ständig wacher Sorge beobachtet wurden. Man geht nicht fehl, wenn man Meyerbeers Neigung zu taktischem Wohlverhalten, seine lebenslange Ängstlichkeit und Vorsicht – noch auf der Höhe seiner Erfolge nannte Heinrich Heine ihn ein »ängstliches Genie« – auf das jüdische Trauma zurückführt. An seinen Bruder Michael schrieb der Komponist 1818: »Vergiss nicht, was ich bei der Wahl meines Berufsstandes vergaß, das eiserne Wort *Richesse* (Judenhass). Von Individuum zu Individuum kann dies Wort für eine Zeitlang in Vergessenheit geraten (immer auch nicht) bei einem *versammelten* Publikum nie, denn es bedarf nur eines der sich daran erinnert um der ganzen Masse ihr Naturell zurückzurufen.«

Meyerbeers musikalische Begabung trat früh in Erscheinung, schon als Kind verblüffte er durch sein virtuosos Klavierspiel. Er studierte bei dem Liedkomponisten

*Die Vollendung der
»Großen Oper«*

und Goethe-Freund Carl Friedrich Zelter und dem führenden Kompositionslehrer der Zeit, dem Abbé Vogler, der auch der Lehrer Carl Marie von Webers war. Mit Weber, der ihn »einen der ersten, wenn nicht vielleicht den ersten Klavierspieler unserer Zeit« nannte, blieb er bis zu dessen frühem Tod freundschaftlich verbunden. Aber er wählte nicht die Laufbahn des Virtuosen, sondern die des Komponisten, ließ sich den Wind der europäischen Metropolen um die Nase we-

hen und entwickelte seinen reifen Stil als Synthese von deutscher Gelehrsamkeit und italienischem Belcanto. Seine ersten Erfolge als Opernkomponist waren so bemerkenswert, dass man sich auch in Berlin und Paris für ihn zu interessieren begann. Meyerbeer entschied sich für Paris, wo gerade Rossini mit *Wilhelm Tell* und Auber mit der *Stummen von Portici* triumphale Erfolge gefeiert hatten. Es war die Geburtsstunde der Gattung, die man fortan »Große Oper« nannte. Meyerbeer wurde nach dem frühen Rückzug Rossinis von der Opernbühne ihr eigentlicher Großmeister. Er komponiert für Paris *Robert le Diable*, Uraufführung am 21. November 1831 – ein Datum der Musikgeschichte. Der führende französische Musikkritiker Fétis schreibt: »Die Partitur von »Robert der Teufel« ist nicht nur ein Meisterwerk, es ist eine bemerkenswerte Schöpfung in der Geschichte der Kunst. Es stellt Meyerbeer unbezweifelbar an die Spitze der deutschen Schule.«

Der Erfolg von *Robert der Teufel* war sensationell, nicht nur in Paris. In den nächsten drei Jahren wurde die Oper von 77 Bühnen in ganz Europa nachgespielt. Und Meyerbeer übertraf diesen Erfolg noch mit seiner nächsten Oper *Die Hugenotten*, uraufgeführt im Februar 1836. Sie wurde zur meistgespielten Oper des 19. Jahrhunderts; allein an der Pariser Opéra fanden mehr als 1.000 Aufführungen statt. Ein Werk über ein großes Thema der französischen Geschichte, das Massaker der Bartholomäusnacht, über den Glaubenskampf zwischen Protestanten und Katholiken, auf die Pariser Opernbühne gebracht von einem deutschen Komponisten jüdischer Herkunft, eingeleitet von dem Lutherchoral »Eine feste Burg ist unser Gott«.

Meyerbeer hatte das Glück, schon für seine ersten Pariser Opern einen Textdichter zu finden, der seinen Wünschen und Fähigkeiten ideal entgegenkam, den weltgewandten und bühnenerfahrenen Eugène Scribe. Beide, Scribe wie Meyerbeer, waren

Meister ihres Metiers, souveräne Techniker, und so wie Meyerbeer die Kunst der italienischen Kantilene beherrschte und Partien von ausgeprägter Charakteristik zu schreiben wusste, so verstand Scribe sich darauf, die neue Form der Großen Oper mit wirkungssicher aufgebauten und effektiv kontrastierenden Szenen zu füllen. Berühmt wurde der vierte Akt der *Hugenotten* mit der mitreißenden, an dramatischer Schlagkraft nicht mehr überbotenen »Schwerterweihe«: der ersten monumentalen Tableau-Szene der Operngeschichte im Stil der Revolutionsbilder von David. Heine schrieb: »Was mich betrifft, so gestehe ich, dass nie bei einer Musik mein Herz so stürmisch pochte, wie bei dem vierten Akte der Hugenotten...«

Aber mit den *Hugenotten* begann auch die Geschichte der Meyerbeer-Kritik, vor allem in Deutschland. Ihr Sprachrohr war zunächst Robert Schumann, der in seiner Neuen Zeitung für Musik schrieb: »Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urteil bezeichnet, dass sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche spielten. Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, das wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Ärger.«

Schumanns Kritik, voll Idiosynkrasie und gehässigem Affekt, hat Meyerbeers Erfolg in Deutschland nicht verhindert, war aber von bedrohlicher Fern- und Tiefenwirkung, zumal sie später von Wagner und seinen Anhängern noch überboten wurde. Dass an Meyerbeer »alles Schein und Heuchelei« sei, wie Schumann schrieb, »Wirkung ohne Ursache«, wie Wagner es unübertrefflich boshaft formulierte, ist ein völlig unhaltbarer Vorwurf angesichts von Meyerbeers glänzender Orchestertechnik, kraftvoller und origineller Instrumentationskunst, der Noblesse seiner melodischen Erfindungen und einer dramatisch-konstruktiven Kraft, mit der er bis zum

Erscheinen der 22 Jahre jüngeren Verdi und Wagner alle seine Zeitgenossen übertrugte.

Vor allem aber sah sich Meyerbeer im Paris des Bürgerkönigtums und des Zweiten Kaiserreichs vor einer neuen gesellschaftlichen Situation. Er und sein Textdichter Scribe erkannten die historische Stunde: das Bedürfnis des saturierten Bürgertums nach *gloire* und Selbstverklärung, seine Sehnsucht nach vergangener revolutionärer Größe. Dem kamen sie in den beiden noch folgenden Opern *Der Prophet* von 1849 und *Die Afrikanerin* von 1865 entgegen mit der Wahl heroischer und historischer Stoffe, mit exotischen Charakteren und der Grandiosität der Form.

Die geschichtlichen Stoffe waren aber nicht bloß Vorwand für große Tableaus, die Massenszenen reflektierten zugleich ein neues Verständnis von Politik. Der Chor, in Wagners *Lohengrin* in rein akklamierender Funktion eingesetzt, in Verdis *Aida* als lautstarke Kulisse einer privaten Liebestragödie, wird bei Meyerbeer zum eigentlichen Protagonisten. Die daraus resultierende Ambivalenz von politischer Substanz und theatralischem Schaulust war auf der Opernbühne allerdings kaum aufzulösen. Gerade in diesem Zwiespalt enthält Meyerbeers Werk, wie das keines anderen Opernkomponisten, die Widersprüche seiner Zeit – so wie sie, in kritischer Travestie der Grand Opéra, eine Generation später Jacques Offenbach aufzeigte. Offenbach, dem deutschen Juden aus Köln, der in Paris Triumphe feierte, war übrigens in Deutschland eine ganz ähnliche Wirkungsgeschichte wie Meyerbeer beschieden.

Meyerbeer starb am 2. Mai 1864 in Paris, vor 150 Jahren. Am Tag darauf wurde Wagner vom bayerischen König Ludwig II. nach München berufen – eine Pointe der Musikgeschichte von tragischer Ironie. 20 Jahre nach Meyerbeers Tod schrieb Hugo Wolf mit unverhohlenem Antisemitismus: »Was soll man dazu sagen, wenn ei-

nen ganzen Monat hindurch keine Wagner-Oper, hingegen dreimal in der Woche Meyerbeer gespielt wird? Sind wir in Palästina oder in einer deutschen Stadt?»

Mit Wagners Siegeszug begann neben dem Ruhm Meyerbeers auch seine musikhistorische Bedeutung zu verblassen. Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring sprechen in ihrer Meyerbeer-Biografie sogar von Wagners Abhängigkeitsverhältnis und deuten es als geistigen »Vatermord«. Seither gibt es die »Wunde Meyerbeer« in der Musikgeschichte, gerade der deutschen. Mag man über den Rang des Komponisten heute auch anders denken als seine Zeitgenossen, so ist diese

Erbschaft noch nicht abgetragen. Freilich braucht Meyerbeer unbedingt die Bühne, die szenische Vergegenwärtigung, den Einsatz großer Mittel – nicht um durch Effekte zu verblüffen, sondern um Ursache und Wirkung in ein nachprüfbares Verhältnis zu setzen. Er braucht mutige Theaterleiter, kluge Regisseure und nicht zuletzt Sänger, die seinen anspruchsvollen Partien gewachsen sind.

Literatur zum Thema:

Sabine Henze-Döhring/Sieghart Döhring: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. Eine Biographie.* C.H. Beck, München 2014, 272 S., 22,95 €.



Hanjo Kesting

ist Kulturredakteur dieser Zeitschrift. Zuletzt erschien bei Wallstein: *Grundschriften der europäischen Kultur. Erfahren, woher wir kommen.*

Ulrich Baron

Fiktionen und Mythen

Neue Bücher über Indien

Vielleicht haben die Berichte über die brutale Gruppenvergewaltigung und Ermordung einer Studentin in Delhi im Dezember 2012 vermocht, was den Nachrichten über pogromartige Ausschreitungen mit Tausenden Toten und über Selbstmorde ungezählter indischer Kleinstbauern in den Jahren zuvor nicht gelungen war. Vielleicht haben sie einen Wandel unseres Bildes von Indien bewirkt. Und dazu ist es Zeit: »Es ist nicht nur eine Inderin, die Opfer einer Vergewaltigung wird«, schreiben die Journalisten Georg Blume und Christoph Hein über »Indiens verdrängte Wahrheit«. Allein Indiens Premierminister Manmohan Singh, den die Autoren zu den »letzten Aufrichtigen in der indischen Politikerklas-

se« zählen, sei in seiner neunjährigen Regierungszeit für den Tod von 18 Millionen Frauen »mitverantwortlich« geworden: »Fast ebenso viele verhungerte Kinder hat seine Regierung auf dem Gewissen – denn Schutz gewährte sie ihnen nicht.« Neben dem Abfluss von »59 % des Getreides, das die Zentralregierung unter Führung Singhs für die Speisung der Armen bereit hält«, auf den Schwarzmarkt, spiele dabei vor allem die Diskriminierung der indischen Frauen eine maßgebliche Rolle. Dieser verdrängte Massenmord sei kein Genozid, sondern ein Genderzid: »Es sind vor allem die ungeborenen Mädchen in den Städten, die kastenlosen »unberührbaren«, neugeborenen Mädchen auf dem Land und die