

jeweils die zweite Hälfte durch einen neuen Text ersetzt, dem einzelne Worte des alten Textes eingefügt sind. In III,1 war die Änderung nötig, da Haym diese Arie nicht mehr Hedwig sondern Unulf zuteilt und die ursprüngliche zweite Texthälfte Unulfs Rolle nicht entspricht; I,1 dagegen hätte auch in der alten Form erhalten bleiben können. Die beiden Arien I,1 und III,1 zeigen in dem neuen Teil eine stärkere Bindung an die Handlung. Diese Tendenz Hayms, die Arien konkret auf die Handlung zu beziehen, anstatt in ihnen nur die durch das Rezitativ vorbereitete Darstellung eines Affektes in allgemein gültigen Gleichnissen zu geben, macht sich auch in einigen der sieben von ihm neu hinzugefügten Arien geltend. So zeigt die Eingangsarie Rodelindes nicht nur deren seelischen Zustand, sondern sie gibt zugleich über die Situation zu Anfang des Dramas Aufschluß. Die Arien I,5, II,3 und II,4 geben die gleichen Gedanken wieder wie die entsprechenden Stücke bei Salvi (I,6; II,3; III,10), nur weit weniger abstrakt und deutlich auf die Handlung bezogen. Im Gegensatz dazu sind allerdings die übrigen drei Arien Hayms (II,6; III,5; III,9) so allgemein gehalten, daß sie leicht auszuwechseln und anderwärts einzubauen sind.

Überschauen wir die ganze Entwicklung, so müssen wir sagen, daß Haym erstaunlich wenig Eigenes zu Händels *Rodelinde*-Libretto beigetragen hat. Wie bereits erwähnt, hat er nur 7 der 30 Arien neu dazugeschrieben, und sein Anteil am Rezitativ beträgt im Ganzen nur 40 Verse auf 575. Wenn die Autorschaft dennoch ihm und nicht Salvi zuerkannt wird, so geschieht dies offenbar weniger auf Grund des von ihm so spärlich beigezeichneten Textes als vielmehr, weil er das langatmige Libretto Salvis auf das für Händels Bühne erforderliche Maß zusammengestrichen hat. Damit, daß er Händel den *Rodelinde*-Text in dieser gekürzten Form vorgelegt hat, erschöpft sich allerdings Hayms Verdienst, denn die oft gerühmte Dramatik der Handlung und die ihr zugrunde liegende ethische Idee sind nicht Haym zuzuschreiben sondern dem wahren Dramatiker, der — wenn auch mit Mißerfolg — als erster den Stoff für die Bühne formte: Pierre Corneille. Die Spuren seines Geistes sind es, die dem *Rodelinde*-Libretto selbst noch nach mehrfacher Überarbeitung jenes Leben geben, das Händel anregen konnte, eine seiner vollkommensten Opern daraus zu schaffen.

Meyerbeers Ergänzungsarbeit an Webers nachgelassener Oper „Die drei Pintos“¹

VON HEINZ BECKER, BERLIN

Nach dem Tode Carl Maria von Webers behauptete sich hartnäckig das Gerücht, Weber habe die vollständige Partitur einer komischen Oper, betitelt „*Die drei Pintos*“, hinterlassen. Dieses Gerücht wurde veranlaßt durch eine Äußerung des Geheimrats Lichtenstein in Berlin, er habe 1823 während Webers Berliner Aufenthalt die Partitur der drei Pintos „*fast vollendet*“ gesehen, sie sei aber bis auf wenige

¹ Soweit bei den Zitaten eine Quellenangabe fehlt, handelt es sich um unveröffentlichte Dokumente aus dem Meyerbeer-Archiv des Instituts für Musikforschung Berlin. Der vollständige Abdruck der hier erwähnten und im Auszug wiedergegebenen Originale erfolgt in dem vom Verf. vorbereiteten Briefwechsel G. Meyerbeers.

Skizzen, die sich im Besitz der Gattin Webers befänden, in England verloren gegangen. Caroline von Weber trug sich indes bald nach dem Tode ihres Gatten mit dem Gedanken, einen Komponisten für die Vollendung dieser Skizzen zu interessieren. Erst viel später gelang es F. W. Jähns, an Hand der hinterlassenen Tagebücher und Briefe den wahren Sachverhalt festzustellen und zu beweisen, daß diese Oper tatsächlich niemals von Weber vollendet wurde². Erhalten geblieben waren insgesamt 1769 Takte Musik, die sich ziemlich durcheinandergeschrieben vorfanden und den Bearbeiter vor keine leichte Aufgabe stellten³. Für Caroline war die Vollendung der Oper nicht nur ein Akt der Pietät dem Verewigten gegenüber, sondern sie wünschte mit Hilfe der Einnahmen, die ihr aus den Aufführungen zufließen sollten, ihren eigenen Unterhalt, vor allem auch die Ausbildung ihrer beiden Söhne Max und Alexander zu sichern. Die Skizzen wurden deshalb dem Mitschüler und langjährigen Freunde Webers, Giacomo Meyerbeer, ausgehändigt. Welche Verbindlichkeiten dieser dabei den Erben gegenüber einging, ist bis heute ungeklärt. Bekannt ist lediglich, daß er die Weberschen Handschriften, die später gegen Kopien ausgetauscht wurden, 25 Jahre lang in den Händen behielt und daß es in den späteren Jahren zwischen ihm und den Erben deswegen zu Verdrießlichkeiten gekommen ist. Max Maria v. Weber erwähnt in seiner Weberbiographie die Vollendungsgeschichte der *Pintos* nur am Rande, und Jähns, der ebenfalls genauer darüber informiert gewesen ist, übergeht die Angelegenheit mit wenigen Worten. Auch in späteren Arbeiten finden sich, soweit von der *Pinto*-Affäre überhaupt Notiz genommen wird, in dieser Hinsicht nur oberflächliche Bemerkungen über Meyerbeer⁴. Erwin Kroll⁵ glaubt, Meyerbeer sei über der Vollendung schließlich verzweifelt; Julius Kapp⁶ ist der Annahme, Meyerbeer habe sich zu der Bearbeitung nicht entschließen können; Hans Schnoor⁷ bezweifelt, daß Meyerbeer einen Vollendungsversuch überhaupt ernsthaft unternommen hat, und Ludwig Hartmann⁸ behauptet, Meyerbeer habe 1847 (!) die Skizzen „zögernd“ zurückgestellt und die Ergänzungsarbeit abgelehnt. Wie der Verfasser zu dieser Annahme gelangte, ist ebenso wenig eruierbar wie seine Behauptung, der Ablehnungsbrief Meyerbeers liege zu seiner Zeit noch im Archiv der Enkelin, Marion v. Weber, vor⁹. Es wird weiter unten noch zu beweisen sein, daß diese Angabe nicht richtig sein kann, da Meyerbeer erst im Jahre 1852 von den Ergänzungsarbeiten an den *Pintos* zurückgetreten ist. Vielleicht hat sich auch Hartmann lediglich im Datum geirrt.

Genauere Hinweise gibt Max Jähns in seiner Biographie von Friedr. Wilh. Jähns (Dresden 1906). Die Darstellung setzt, soweit sie sich auf die *Pintos* bezieht, mit dem Jahr 1833 ein, wobei klar ersichtlich wird, daß Meyerbeer zu diesem Zeitpunkt schon die Skizzen Webers in Händen hatte. Joseph d'Ortigue behauptet in einem

² Friedr. W. Jähns, C. M. v. Weber in seinen Werken, Berlin 1871, S. 424 f.

³ Vgl. Jähns, S. 417 f.

⁴ A. Neißer weist in seiner kleinen Biographie über Gustav Mahler (Reclams Musikerbiographien Bd. 35, S. 70) darauf hin, daß August Göllerich die Vorgeschichte der „Drei-Pinto“-Bearbeitungen zusammengestellt habe. Leider konnte diese Arbeit nicht nachgewiesen werden. In „August Göllerich, Lebensbild (1927)“ ist sie nicht aufgeführt und findet sich auch in der Weberbibliographie nicht erwähnt. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um eine Manuskript gebliebene Arbeit, die Neißer einsehen konnte.

⁵ E. Kroll, C. M. v. Weber, Potsdam 1934, S. 142.

⁶ J. Kapp, Weber, Stuttgart 1922, S. 264.

⁷ H. Schnoor, Weber, Gestalt und Schöpfung, Dresden 1953, S. 422.

⁸ L. Hartmann, Die drei Pintos, in „Die Musik“, 1905/06, H. 17, S. 303 f.

⁹ Das Weberarchiv in Dresden wurde im Kriege ausgebombt.

Aufsatz über G. Meyerbeer sogar, es sei Webers eigener Wunsch gewesen, daß Meyerbeer diese Oper vollende¹⁰. Wie aus einem Brief an Karl Winkler (Th. Hell) hervorgeht, klagte Meyerbeer schon 1827 über den gänzlich unfertigen Zustand der Skizzen, muß demnach also schon damals in deren Besitz gewesen sein¹¹. Daß Meyerbeer jedoch nicht der Initiator des Ergänzungsversuches gewesen ist, läßt sich durch Indizien beweisen. Diese Beweisführung ist um so notwendiger, als wir durch Heinrich Heine wissen, daß Meyerbeers Gegner, namentlich G. Spontini, später die Unwahrheit verbreiteten, Meyerbeer „besitze auch Webers hinterlassene Manuskripte, die er der Witwe abgeschwätzt, und woraus er gewiß später schöpfen werde“¹².

In einem Notizbuch Meyerbeers findet sich die leider undatierte Eintragung „An Heinrich, ob ich die Pintos machen will“. Offensichtlich wollte er also vor der Zusage, die Oper zu ergänzen, mit seinem Bruder Heinrich Beer die Angelegenheit eingehend besprechen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang ein Brief, den Caroline v. Weber im Jahre 1836 an Meyerbeers Mutter, Amalie Beer, schrieb:

„... Die frohe Nachricht, welche uns der gute Winkler diesen Sommer mit aus Paris brachte; die Gewißheit durch die Güte Ihres Herrn Sohnes nun Webers letztes Werk der Welt gegeben zu sehen, noch ausgeschmückt durch das herrliche Talent dieses allbewunderten Meisters, hatte mein Herz mit Dank und Freude erfüllt und mir für meinen Frieden einen heitern Blick in die Zukunft eröffnet. Ihrem Sohn sollten es ja die Knaben zu danken haben wenn sie das, was sie jetzt fleißig gelernt, einst als nützliche Menschen, ohne Nahrungssorgen praktisch auszuüben vermögen; von Ihm sollten für sie die Segnung einer heiteren Jugend, eines ruhigen Mannesalters ausgehen; urtheilen Sie theure Freundin mit welchem Dankgefühl die Mutter das Opfer Ihres Sohnes erkannte!! Ja hätte Er einen Augenblick meine Freude sehen können, er würde hierin Belohnung gefunden haben...“

Der herzliche und dankbare Ton dieses Schreibens zeugt unbedingt davon, daß die Witwe Webers die Aufforderung zur Vollendung der Oper an Meyerbeer hatte ergehen lassen, und daß nicht dieser sich um die Ergänzung bemüht oder ihr die Skizzen gar „abgeschwätzt“ hatte. Das ist um so bemerkenswerter, als Meyerbeer im Jahre 1827 trotz seiner Erfolge noch keineswegs eine internationale Berühmtheit war. Allerdings hatte er schon damals einen großen Einfluß an der Pariser Oper, ein Umstand, der Caroline für ihre Angelegenheit äußerst wichtig erschien, wie noch später zu beweisen sein wird.

Als Meyerbeer die Fragmente der Weberschen Komposition in den Händen hielt, wußte er offenbar wenig damit anzufangen und ließ sie zunächst liegen. So kam, als die Sache nicht voranging, Caroline auf den Gedanken, die Skizzen von F. W. Jähns, der sich schon 1833 zur Vollendung der Komposition angeboten hatte, in einer übersichtlichen Partitur zusammenstellen zu lassen, in der Hoffnung, daß Meyerbeer nunmehr energisch an die Arbeit gehen würde.

Jähns unterzog sich dieser Aufgabe mit bekannter wissenschaftlicher Gründlichkeit und schickte Meyerbeer am 22. Oktober 1837 die Spartierungen zu. Die Partitur war von ihm so weit vorgearbeitet worden, daß Meyerbeer schließlich nur die Lücken

¹⁰ Die Arbeit d'Ortigue erschien in der „Revue de Paris“ und liegt mir nur in einem undatierten Sonderdruck vor. Der Passus hat folgenden Wortlaut: „L'auteur de Freyschütz légua à son ami un ouvrage inachevé, les Trois Pintos, opéra en trois actes, avec prière de le terminer.“

¹¹ Der Brief soll nach L. Hartmann um 1901 in den Dresdener Neuesten Nachrichten abgedruckt sein. Da diese von der Sächsischen Landesbibliothek nicht verliehen werden, konnte der genaue Wortlaut nicht nachgeprüft werden. Nach Neibers Angabe (s. o.) hat Caroline v. Weber die Skizzen schon 1826 an Meyerbeer übergeben.

¹² Heinrich Heines Sämtliche Werke. hrsg. von Ernst Elster, Bd. VI, S. 194.

auszufüllen brauchte. Wo die Instrumentierung Webers zweifelhaft erschien, trug Jähns die Noten mit roter Tinte in die Partitur ein, damit Meyerbeer über diese Stellen nach eigenem Ermessen hinwegkomponieren konnte. Außerdem fügte er noch eine Anzahl von schriftlichen Bemerkungen bei, die Meyerbeer über jede zweifelhafte Stelle genauestens informierten. Als die Mutter Meyerbeers, Amalie Beer, diese Partitur sah, äußerte sie zu Caroline, „*ihr Sohn werde nun gern ans Werk gehen*“¹³. Daraus erhellt aber, daß Meyerbeer bis dahin offensichtlich ungen dieser Arbeit gegenüberstand. Caroline mußte folglich ihre Gründe gehabt haben, wenn sie das Werk in seinen Händen ließ. Meyerbeer hatte 1831 mit seiner Oper *Robert der Teufel* einen durchschlagenden Erfolg in Paris gehabt und war zu einer europäischen Persönlichkeit geworden. Wenn sein Name auf der Partitur der *Pintos* erschien, war ihre Annahme bei allen großen Bühnen gesichert. Ein unbedeutender oder wenig bekannter Name hingegen hätte dem Werk nicht nur wenig Nutzen, sondern unter Umständen sogar großen Schaden bringen können. Als Fr. W. Jähns sich 1833 mit der Bitte an Caroline wandte, die Oper vollenden zu dürfen, antwortete sie ihm, daß diese Oper zu vollenden eine höchst gefährliche und undankbare Aufgabe sei, bei der ein junger Komponist sich keinen Ruhm erwerben könne. „*... Denn gefällt sie, so bleibt in den Augen der Menge dem Weber das Verdienst, und gefällt sie nicht, so trügen gewiß nur Sie die Schuld. Darum lassen Sie es sich lieb sein, daß der Himmel es so gefügt und daß Sie nicht durch so einen Gewaltstreich auf die heißen Bretter geschleudert werden!*...“¹⁴.

Hier wird der Beweis erbracht, daß sie damals noch keinerlei Interesse daran hatte, das Werk, zu dessen Vollendung Meyerbeer sich Winkler gegenüber schriftlich verpflichtet hatte, aus seinen Händen zurückzufordern. Ein Brief Meyerbeers an seine Frau aus dem Jahre 1840 gibt die Erklärung, welche Pläne Caroline mit dieser Oper verfolgte und welche Gründe sie in Wahrheit hatte, die *Pintos* von seiner Hand vollendet zu sehen:

„*... Daß die Wittve von Carl Maria von Weber hier ist weißt Du schon. Ich habe ihr gesagt, daß ich den ganzen Winter krank war und nicht arbeiten konnte, daß ich auf Stieglitz¹⁵ Befehl bis zum September nicht arbeiten dürfte und dann noch einen Akt meiner großen Oper¹⁶ zu vollenden habe: also erst künftigen Winter beginnen könne, für die Webersche Oper zu arbeiten. Sie hat das mit der größten Liebe aufgenommen, und gesagt daß sie sich gar nichts daraus mache länger zu warten, ihr einziger Wunsch ist nur, daß ich nicht darauf bestehe es zuerst in Deutschland zu geben. Sie wünscht sehnlich daß es Paris sei...*“¹⁷.

Der Wunsch Carolines, die Oper in Paris aufgeführt zu sehen, hatte einen sehr realen Hintergrund. In Frankreich bestand damals schon der Autorenschutz, der sich bis dreißig Jahre nach dem Tode eines Opernkomponisten in Form des Nießbrauchs der Tantiemen auch auf die Erben übertrug, sofern die Oper zuerst in Paris uraufgeführt worden war.

Wie ernsthaft Meyerbeer die Angelegenheit nahm, erweist die Tatsache, daß er sich gleichzeitig eine ganze Reihe Weberscher Kompositionen von den Erben leihweise erbat, um die Ergänzungen möglichst stilgerecht vornehmen zu können. 1837 hielt

¹³ Max Jähns, Friedr. Wilh. Jähns und Max Jähns, Dresden 1906, S. 145.

¹⁴ Max Jähns, a. a. O., S. 123.

¹⁵ Behandelnder Arzt Meyerbeers.

¹⁶ Gemeint ist die Oper „Der Prophet“.

¹⁷ Brief v. 2. V. 1840 an Minna Meyerbeer.

er die gedruckten, sowie einen großen Teil der Manuskripte gebliebenen Weberschen Kompositionen in Händen. Damit hatte Caroline ihre größten Schätze aus der Hand gegeben, und sie erwartete nun die unverzügliche Arbeitsaufnahme. Auch von seiner Familie wurde Meyerbeer gedrängt, ohne Aufschub an die Arbeit zu gehen. Man erhoffte sich von der Aufführung der Weberoper eine Versöhnung der „deutschhümelnden“ Kritik, die mit Meyerbeers Werken sehr scharf zu Gericht ging. Insbesondere Meyerbeers Bruder, der als Astronom bekannt gewordene Wilhelm Beer, wies ihn sehr nachdrücklich auf diesen Vorteil hin. Er erkannte auch die große Gefahr, die für seinen Bruder erwüchse, falls die Gegenseite von der Arbeitsverzögerung erführe. „*Du hast jetzt garnichts zu tun also mache Dich daran*“ ruft er ihm in einem Brief vom 10. VII. 1838 zu. Es erscheint besonders bemerkenswert, daß Meyerbeer diesen Spekulationen, die ihm von der Familie suggeriert wurden, nicht nachgab, obwohl auch ihm diese Gedankengänge eine Zeitlang nicht fremd waren. Offensichtlich war aber Wilhelm Beer nicht sehr genau über Meyerbeers damalige Verpflichtungen unterrichtet, wenn er glaubte, dieser habe nichts zu tun.

In Paris drängte Eugène Scribe auf die Fertigstellung des „*Propheten*“ und der „*Afrikanerin*“, zu deren Komposition sich Meyerbeer schon 1837, also wenige Zeit nach der *Hugenotten*premiere, verpflichtet hatte. Scribe hatte durch Gerüchte erfahren, daß Meyerbeer noch ein weiteres Textbuch in Händen hielt, an dessen baldiger Fertigstellung für die Académie royale er arbeite. Meyerbeer mußte also vorerst wieder die berechnete Unduldsamkeit seines Pariser Mitarbeiters beschwichtigen:

„... & je lui [Scribe] donne ma parole d'honneur que les bruits dont il me parle sont faux, que je n'ai pas composé une seule note pour le grand opéra en dehors du prophète & les quelques morceaux que j'avais fait de l'Africaine...“¹⁸.

Damit wird aber deutlich, welche Projekte ihn damals wirklich beschäftigten. Seit der *Hugenotten*premiere im Jahre 1836 waren inzwischen fünf Jahre verstrichen, ohne daß er ein neues Werk für Paris zustande gebracht hätte. Am „*Propheten*“ und der „*Afrikanerin*“ komponierte er gleichzeitig. Eine Mitteilung an seinen Pariser Sekretär und Freund Louis Gouin gibt uns endlich die Erklärung, weshalb er die Ergänzung dieser Skizzen immer wieder hinausschob:

„... Il faut que vous sachiez que j'aurai terminé sous peu le petit opéra comique dont feu Weber avait laissé des esquisses pour le premier acte. Cet ouvrage aurait même été terminé depuis deux mois sans les désagréables occupations que j'ai ici. Maintenant je veux me mettre à l'Africaine dont depuis longtemps comme vous savez j'ai fait un acte...“¹⁹.

Gouin machte Meyerbeer daraufhin den Vorschlag, die *Pintos* möglichst schnell zu beenden und noch vor dem *Propheten* in Paris zur Aufführung zu bringen. Mit der Ablehnung dieses Vorschlages gibt Meyerbeer seinem Intimus und uns Aufschluß über seine damaligen Pläne:

„... Quant à la idée que vous me proposez de donner l'opéra de Weber que je termine à l'opéra comique avant le Prophète, cela ne saurait se faire: c'est une trop petite chose pour que j'y débute à Paris après un si long silence. Mieux voudrait s'il fallait arriver à cet

¹⁸ Brief vom 18. III. 1841 an Gouin.

¹⁹ Brief vom 31. VIII. 1841 an Gouin.

*extrémité arranger l’Affricaine pour l’opéra comique car ce poème avec des changements habiles se prêtait à cela. Tâtez sur cela aussi le pouls de Scribe sans lui dire que cette idée vient directement de moi . . .*²⁰.

Damit ist einwandfrei erwiesen, daß Meyerbeer damals noch keineswegs an der Arbeit verzweifelte, sondern sich durch äußere Umstände immer wieder von der Vollendung der Skizzen abhalten ließ. Es bestand bei ihm sogar der feste Plan, die „Pintos“ für die Pariser Opéra-Comique zu schreiben. Schon 1834 findet sich in einem Brief an den Direktor dieser Oper, Crosnier, der bezeichnende Passus:

*... Pour que je puisse terminer l’ouvrage à l’époque que vous désirez il est indispensable que vous me remettiez le 1er acte du Poème de Mr. Scribe que vous me destinez & (c. a. d. la Nonne etc.) avant mon départ c. a. d. au 1er Novembre 1834, & le reste avant la fin de l’année courante, me réservant de me décider quand j’aurais lu le poème achevé si c’est cet ouvrage . . . dont je ferai la musique, ou bien les 3 Pinto, ouvrage également en 3 actes dont la musique du 1er acte a été ébauché par mon ami feu Weber . . .*²¹.

Daß Meyerbeer die „Pintos“ gegen die „Afrikanerin“ zurücksetzte, ist keineswegs ein Akt gegen Weber oder dessen Familie, sondern entsprang der klugen und richtigen Überlegung, daß er in Paris nur mit einem großartigen Werke seine erreichte Stellung behaupten konnte. Dafür aber waren ihm die „Pintos“ eine zu „petite chose“. Meyerbeer kannte die Pariser Verhältnisse sehr genau, und wir müssen ihm glauben, daß es letztlich auch der Weberoper zum Vorteile diene, wenn er diese nicht zu einem ungünstigen Zeitpunkt in Paris auf die Bühne bringen wollte. Daß er dabei seine eigene Position gleichermaßen im Auge hatte, wird ihm billig niemand verübeln können. Er stellte später, als Gouin ihm den Vorschlag unterbreitete, seine „Afrikanerin“ vor dem „Propheten“ aufzuführen, dieses Werk mit genau denselben Argumenten zurück, da es ihm darauf ankam, nach einer so langen Pause nur mit einem Werke ersten Ranges, im Sinne der damaligen Zeit, zu debütieren. Hier dokumentiert sich Meyerbeers künstlerische Anschauung, die aber nur den Geist der Restauration widerspiegelt, indem die Begriffe groß und kolossal gleichgesetzt werden.

Ein sehr bezeichnender Charakterzug Meyerbeers wird aber an diesem Beispiel deutlich: seine Ängstlichkeit und Zaghaftigkeit. Meyerbeer hatte niemals den Mut, etwas zu wagen, und war stets bemüht, alle Faktoren eines möglichen Mißerfolges von vornherein auszuschalten. Alexander von Humboldt nennt ihn einmal in einem Brief an Friedrich Wilhelm IV. seinen überaus zaghaften Freund. Sein Bruder Wilhelm nannte ihn öfters „den großen Schwarzseher“ und nahm keinen Anstoß, ihm mündlich wie brieflich gründlich die Wahrheit zu sagen:

... Du fragst in dem Brife an Mutter nachdem Du alle désagrémens aufgezählt ‚Womit habe ich das verdient?’ darauf antworte ich: ‚Weil Du Dein größter eigner Feind bist.’ Versäumst Du es ja [nicht] Dich mit allen Leuten die Du brauchst couteau tiré zu stellen. War es nicht so als ich nach Paris kam. Wurde nicht ein Teil dieser Personen nach ein Paar Dinners unsere guten Freunde. Den Pantin mußtest Du auf’s Empfindlichste beleidigt haben, denn er fühlte sich aufs Tiefste gekränkt. Halévy ist zwar ein Intrigant, allein wenn er es nicht wäre hattest Du ihn nicht so herabstoßerig behandelt daß er Dein Feind werden mußte[?] Hast Du nicht so oft es sich thun ließ Dein Talent vergraben. Als Klavier Spieler wolltest Du nie spielen, als Componist nie componiren, alles vor lauter Schwarzseherei d. h. Sucht an seinem eignen

²⁰ Brief vom 23. V. [1842?] an Gouin.

²¹ Brief v. 29. IX. 1834 an Crosnier.

Fleische zu wählen. Sind nicht zwischen den Crociato und Robert 10 Jahre der Blüte Deines Lebens vergangen. Läufst Du nicht seit den Huguenotten schon wieder einige Jahre herum ohne eine Note zu componiren. Und dabei kannst Du keine Zeit finden, die Aufträge von Prinzess Wilh. u. dem Kronprinzen auszuführen die 2 Minuten gedauert hätten. Machst Du Dir nicht so die höchsten Personen zu Feinden die Dir wohl schaden können . . . da Dir an Deutschland so viel gelegen, gab es denn gar keine Mittel, sich mit Deutschland besser zu stellen? Da Du Faust nicht componiren willst, so hast Du jetzt die schönste Gelegenheit dazu in der Weberschen Oper. Wodurch gewann C. M. v. Weber in Deutschland alle Rezensenten? weil er sich in allen Orten aufhielt und ihre Bekanntschaft machte. In Dresden wollen sie das neue Theater damit eröffnen, und daß Du dabei auf Händen getragen wirst, ist gewiß; eben so wenn Du sie nachher in Leipzig einstudirst, und so gewinnt man die Prozesse für sich. Bei Deiner letzten Anwesenheit in Berlin warst Du eines Morgens von einem speech den ich Dir über das fernere Aufschieben der Composition der Weberschen Oper hielt so ergriffen, daß Du die Hand in die Höhe hobst und sagtest „Nun so gebe ich denn mein heiliges Ehrenwort, daß ich so wie das Debut von Candia beendet, ohne Verzug dies vornehme und hintereinander fertig mache . . .“²².

Wenn auch Wilhelm Beers Worte im einzelnen hier nicht auf die Waagschale gelegt werden sollen, und wenn sie auch manche Übertreibungen enthalten, so berühren sie dennoch den Kern der Wahrheit und sind für die richtige Einschätzung von Meyerbeers Persönlichkeit ungemein aufschlußreich. Nicht zuletzt mag sich Meyerbeers Wesensart durch die überaus scharfen Angriffe auf sein künstlerisches Schaffen, in denen man vor Verleumdungen nicht zurückschreckte, ausgeprägt haben. In einem Briefe an seine Frau aus dem Jahre 1839 bezeichnet Meyerbeer diese Attacken selber als die Ursache seines Verhaltens:

„. . . Daß die häßlichen gemeinen und wüthenden Angriffe gegen meine Werke, mein Talent und meine Person, gegen die zu wehren, die zu ergründen ich nothwendig habe, mich betrüben, entmuthigen, das kann mir billigerweise niemand verdenken“²³.

Für Meyerbeers Saumseligkeit bei der Vollendung der *Pintopartitur* gewinnt man erst den richtigen Maßstab, wenn man sich klar macht, daß der Vertrag zur Oper „*Die Afrikanerin*“ 1837 unterzeichnet wurde, daß sie aber erst nach seinem Tode, im Jahre 1865 in Szene ging, daß die Partitur des „*Propheten*“ schon 1841 nahezu vollendet war, daß aber dennoch acht Jahre darüber vergingen, bevor sie Meyerbeer für die Aufführung freigab; wohlgemerkt, nicht weil der Komponist keine Bühne für sein Werk finden konnte, sondern weil ihm Léon Pillet, der Direktor der Pariser Oper, die geforderten Gesangskräfte nicht zur Verfügung stellte. Dennoch beschäftigte sich Meyerbeer auch weiterhin mit dem *Pintoprojekt* und erwog eine völlige Neubearbeitung des ihm sehr schwach scheinenden Librettos. Die Librettofrage ist offensichtlich ein Kardinalpunkt gewesen, weshalb Meyerbeer in der Komposition nicht vorankam, oder genauer gesagt, sie überhaupt nicht aufgriff. Wenn er Gouin gegenüber später von den *Pintos* als einer „*petite chose*“ sprach, so findet sich diese Auffassung in einem undatierten Briefe an seine Frau noch eingehender erläutert: „*Theures angebethetes Weib!*

Ich schreibe Dir diese Zeilen bloß um Dir anzuzeigen daß sich unsre Abreise noch um einige Tage verschoben wird. Daran ist zum großen Theil die Antwort des Hofraths Winkler aus Dresden (Theodor Hell) Schuld. Du weißt er ist der Vormund der weberschen Kinder, und

²² Wilhelm Beer an G. Meyerbeer, Brief v. 17. VII. 1838.

²³ Brief v. 3. XII. 1839 an Minna Meyerbeer.

zugleichzeit der Autor der 3 Pintos die ich schon so lange beendigen sollte. Ich habe mir, da die Sache doch nun einmaal geschehen muß ein Herz gefaßt und will freiwillig und g l e i c h an das Werk gehen, welches ich doch tôt ou tard machen müßte. Da aber Weber so . . . gar wenig Manuskript[e] hinterlassen hat, daß es kaum ²/₃ e i n e s Aktes ausmacht, mithin ⁹/₁₀ der Arbeit auf mich fällt, es also so gut wie eine neue Oper wird, so will ich wenigstens ein gutes Sujet haben und es zuerst in Paris oder wenigstens zugleichzeit in Paris und Dresden geben. Nun aber sind die 3 Pintos die ich erst hier mir von Winkler lesen ließ, das alberne dümmste Zeug der Welt. Ich muß also von einem französischen Dichter einen guten Stoff erlangen, der zugleichzeit so eingerichtet ist, daß Webers schon gemachte Musikstücke dahinein passen, und ferner von diesem Dichter und der Direktion der komischen Oper, wo das Werk gegeben werden soll, die Erlaubniß erlangen, daß es zugleichzeit in Dresden und Paris, oder vielleicht gar noch früher als in Paris, in Dresden ans Licht treten darf. Damit gehen wir nun um. I c h hatte schon einen Dichter und ein Werk welches diese Bedingungen erfüllte, allein Winkler ist mit dem Stoff nicht zufrieden . . .“²⁴.

Am 3. Januar 1842 hatte Meyerbeer wiederum eine Besprechung in der Librettofrage mit Winkler in Dresden, an der auch sein Bruder Wilhelm teilnahm. Letzterer schlug als Mitarbeiterin für die Umarbeitung Charlotte Birch-Pfeiffer vor und empfahl, als neuen Stoff Zschokkes „Blondin von Namur“ zu wählen²⁵. Da Caroline v. Weber sich über die neuerliche Verzögerung recht mißmutig zeigte, drängte ihr Meyerbeer die Summe von 1000 preußischen Talern auf, die sie vorerst abschlug, schließlich aber mit Rücksicht auf ihre Söhne annahm:

Ich bekenne hierdurch tausend Thaler preuss: Cour[s] von Herrn Hof-Kapellmeister Meyerbeer, als Vorschuß auf den Ertrag einer von ihm aus hinterlassenen Fragmenten meines seeligen Gemahls zu ergänzenden und theils neu zu componirenden Oper, die Pinto's genannt, empfangen zu haben wobei es zugleich unter uns ausgemacht ist, daß dieselben unter keiner Bedingung auf andere Weise als aus dem besagten dereinstigen Ertrage zurückzuerstatten sind.

Dresden, den 15 Feb. 1842

Caroline von Weber

[Nachschrift]

Wenn ich, meine theuren Söhne, gegen euren Wunsch, und Willen d i e s gütige Darlehn, des treuesten Freundes eures guten verstorbenen Vaters annehme, so geschah es einzig um seinen innig ausgesprochenen Wunsche genüge zu leisten, da sein edles Herz sich verpflichtet glaubte, indem die Vollendung der Oper sich verzögerte, dies Darlehn, als Mittel zur Vollendung eurer Ausbildung, in meine Hände legen zu müssen. — Nur die Überzeugung, durch Annahme dieses Vorschusses, den theuren Freund zu beruhigen konnte mich vermögen gegen euren Wunsch zu handeln. Lest Ihr diese Zeilen einst, wenn ich nicht mehr bin, dann werdet ihr das schönste Erbtheil, was euer guter Vater euch erwerben konnte, in der Theilnahme e d l e r Menschen finden, und der Mutter Segen wird euch, ihr g u t e n Kinder, durch's Leben geleiten²⁶.

Die folgende Zeit war für die Arbeiten an der Pinto-Partitur nicht günstig. Am 11. Juni 1842 war Meyerbeer von Friedrich Wilhelm IV. zum General-Musikdirektor ernannt worden. Es folgten Jahre anstrengendster Arbeit und Tätigkeit, die sich auf seine ohnehin schon schwankende Gesundheit sehr nachteilig auswirkten. Der königliche Auftrag, für die Wiedereröffnung des abgebrannten Opernhauses die Oper „Ein Feldlager in Schlesien“ zu schreiben, ließ das Projekt seines verewigten Freundes zwangsläufig wieder in den Hintergrund treten. Erst im Jahre 1844 erfolgte

²⁴ Undatierter Brief an M. Meyerbeer [1836?].

²⁵ Heinrich Zschokke (1771–1848), Schriftsteller.

²⁶ Zu dieser Empfangsbestätigung ist noch ein an Wilhelm Beer gerichtetes Beischreiben vorhanden.

zwischen den Weberschen Erben und Meyerbeer der Abschluß eines bis 1846 befristeten Vertrages, in dem die beiderseitigen Verbindlichkeiten schriftlich festgelegt wurden. Aus dem Inhalt des Vertrages ist ersichtlich, daß diese Verbindlichkeiten im Grunde nur auf Meyerbeers Seite lagen und daß dieser Vertrag zweifellos der entgegenkommendste überhaupt gewesen ist, den Meyerbeer in seinem ganzen Leben abgeschlossen hat.

Charlotte Birch-Pfeiffer bearbeitete nach Meyerbeers Anweisungen das Opernbuch völlig neu, wobei der oben erwähnte Vorschlag Wilhelm Beers offensichtlich keine Berücksichtigung fand. Am 20. Mai 1845 hielt Meyerbeer das fast fertig umgearbeitete Opernbuch in den Händen, das jetzt den Titel trug „Die beiden Pintos“. Die Verfasserin trat in dem Beischreiben sämtliche Rechte des Buches an die Erben ab, behielt sich aber vor, daß sie an den Tantiemen, soweit sie den Librettisten betrafen, beteiligt würde²⁷. Die Kosten der Umarbeitung in Höhe von 40 Louisdors (= 200 Taler) trug Meyerbeer. Aus alledem erhellt aber, daß Meyerbeer sich noch immer mit dem festen Gedanken trug, das Werk Carl Maria v. Webers zu vollenden. Seine Tätigkeit als Generalmusikdirektor ließ ihm jedoch vorerst keine Zeit, irgendwelche größeren kompositorischen Arbeiten aufzugreifen. Selbst für Paris, wo man ebenfalls schon seit Jahren auf sein neues Werk wartete, konnte er vorläufig nichts tun. Hinzu kamen die ständigen Zwistigkeiten mit dem Intendanten von Küstner, die bis zur offenen Feindschaft ausarteten. Dennoch weilte Meyerbeer 1845 wieder in Paris und fand hier sogar den Mut — anders kann man es jetzt kaum bezeichnen —, mit Eugène Scribe und St. Georges einen Vertrag über eine neue Oper, betitelt „*Noëma ou le repentir*“ abzuschließen. Der Vertrag sah die Fertigstellung des Werkes bis spätestens zum 23. IV. 1850 vor²⁸. In Dresden war man über Meyerbeers Saumseligkeit sehr ungehalten, und K. Th. Winkler, der Vormund von Webers Kindern, erinnerte ihn sehr nachdrücklich an seine Verpflichtungen, was Meyerbeer sehr beunruhigte. Am 5. II. 1846 findet sich in seinem Tagebuch folgende bemerkenswerte Eintragung:

„... ich habe nun den plötzlichen Entschluß gefaßt, alles andere stehen & liegen zu lassen & augenblicklich an die Komposition der ‚Pintos‘ zu gehen“²⁹.

Die Eintragungen in der folgenden Zeit erbringen den Nachweis, daß Meyerbeer tatsächlich an den *Pintos* gearbeitet hat:

„Freitag, 24. [IV. 1846] Wilhelm teilte mir einen Brief von dem jungen Weber (Sohn [von] Carl Maria v. Weber), aus Dresden mit, worin ihn derselbe zu seiner Hochzeit einladet & mich nicht einmal grüßen läßt. Ein Beweis, wie mir die Familie wegen der Verzögerung der Komposition der ‚Pintos‘ zürnt, & doch bedürfte ich gerade jetzt sehr, daß sie mir noch ein Jahr mehr, als bedungen, Aufschub gestatteten, weil ich sonst nichts in diesem Jahre für Paris komponieren kann. Das erschütterte mich ganz entsetzlich.

Mittewoche 29. [IV. 1846] ... Abends ... mich zum ersten Male mit den *Pintos* beschäftigt, indem ich das Buch der Birch-Pfeiffer & auch zwei Stücke der Weberschen Musik durchlas.

Donnerstag, 30. [IV. 1846] ... Von 11 bis 1 die Skizzen der ‚Pintos‘ durchstudiert, um mich wieder damit bekannt zu machen ehe ich daran arbeite. ... Abends zum ersten Mal an dem ersten Chor der ‚Pintos‘ gearbeitet. Diese Skizzen sind nicht nur zu instrumentieren, sondern auch zu harmonisieren, figurieren. Es ist zum größten Teil von Weber nur die Singstimmen

²⁷ Quittung vom 14. V. 1845.

²⁸ Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses Werk mit dem unter Anmerkung 21 erwähnten Libretto „La nonne“ identisch ist.

²⁹ Zitiert nach einer Abschrift von Wilhelm Altmann. Die Originaltagebücher sind verschollen.

[sic] aufgeschrieben, höchst selten der Baß angegeben, noch viel seltener eine Instrumentalfigur angedeutet. Eine fürchterliche Arbeit: so wenig Data, & doch muß natürlich die höchste Gewissenhaftigkeit für das Vorhandene, nämlich die Singstimmen, angewendet werden, & ich würde für keinen Preis davon eine Note auslassen oder verändern.“

Noch mehrmals geht aus den Eintragungen in den Tagebüchern hervor, daß Meyerbeer in dieser Zeit „im allgemeinen“ an den *Pintos* arbeitete, bis dann am 17. Mai 1846 der Vermerk erscheint “. . . Auf dem E[rard] Pianoforte fantasiert & etwas an dem ersten Introductionschor der ‚Pintos‘ gearbeitet“, was zweifellos so ausgelegt werden kann, daß Meyerbeer in diesen Tagen auch die Komposition an den *Pintos* aufgenommen hat. Dennoch war er nicht mit Lust und Liebe bei der Sache. Geheimnisvolle Drohbriefe, die ihm seit einiger Zeit zugeschickt wurden, machten ihn, den immer Kränkelnden, zu aller Arbeit unfähig. Er sah sehr bald, daß er auch den neuen Termin nicht würde einhalten können, zumal er in dieser Zeit durch Alexander v. Humboldt erfuhr, daß ein seit langem gehegter Wunsch seiner Mutter, die Inszenierung des Dramas „*Struensee*“ seines verstorbenen Bruders Michael Beer, in Bälde durch den König würde erfüllt werden. Ende des Monats veranlaßte daher Meyerbeer seine Frau, mit Caroline v. Weber wegen eines erneuten Aufschubs der Ergänzungsarbeiten zu verhandeln. Minna Meyerbeer erreichte eine neue Terminfestlegung für den 30. April 1848, wofür Meyerbeer den Erben eine abermalige Entschädigungssumme von 300 Talern zahlte. Genau eine Woche bevor Caroline v. Weber den Empfang des Geldes bestätigte, am 15. Juni 1847, erhielt Meyerbeers Mutter die offizielle Nachricht, daß Friedrich Wilhelm IV. von Hannover aus die Erlaubnis erteilt habe, den „*Struensee*“ Michael Beers an Stelle desjenigen von Heinrich Laube zur Aufführung zu bringen. Gleichzeitig wurde Meyerbeer beauftragt, zu diesem Werke die Musik zu schreiben. Die kurze Frist, die dieser Arbeit gesetzt war, und nicht zuletzt die Freude, seiner angebeteten Mutter und vor allem dem Andenken seines innig geliebten Bruders dienlich sein zu können, gaben Meyerbeer die volle Schaffenskraft wieder, so daß er in kürzester Zeit die Partitur zu *Struensee* fertigstellte. Man wird es ihm kaum verargen können, daß ihm das Werk seines Bruders näher stand als dasjenige seines Freundes, zumal er durch den königlichen Auftrag einem Zwang unterworfen war, dem er sich nicht leicht zu entziehen vermochte. Es konnte ihm jetzt nur angenehm sein, daß für die Vertragserfüllung mit den Erben Webers wieder etwas Zeit gewonnen war. Zudem bestand auch noch der andere Vertrag mit Scribe und St. Georges, der die Komposition der Oper „*Noëma*“ bis zum April 1850 vorsah. Zahlreiche Verpflichtungen sowie Krankheiten in der Familie verhinderten auch diesmal wieder die termingerechte Fertigstellung der Partitur. Wiederum zahlte Meyerbeer als Entschädigung die Summe von 300 Talern an die Erben und erreichte einen erneuten Terminaufschub bis zum 30. April 1849. Wenn Ludwig Hartmann (s. o.) behauptet, Meyerbeer habe 1847 die Skizzen den Erben zurückgestellt und die Weiterarbeit abgelehnt, so stehen diesen Ausführungen mehrere Briefe und Tagebuchnotizen entgegen. Noch im Mai und Juni des Jahres 1847 hatte Meyerbeer nachweislich an den *Pintos* komponiert. Am 14. Oktober schrieb er laut Tagebuch an Karl Winkler einen langen Brief, in dem er um Terminaufschub bis zum Mai 1849 bat. Schon am 20. Oktober 1847

erhielt er die von Caroline v. Weber unterzeichnete Einwilligung und Quittung über die 300 Taler zurück. Nirgendwo auch nur die Andeutung, daß er das Ergänzungs-vorhaben aufgeben hätte.

Auch der neue Termin lag für Meyerbeer äußerst ungünstig, wenn man sich erinnert, daß am 16. April 1849 die lang erwartete Premiere des „*Propheten*“ stattfand. Caroline v. Weber mochte ahnen, daß auch dieses Mal aus der Komposition nichts werden würde und forderte Anfang 1849 die Musikalien zurück³⁰. Für Meyerbeer war es peinlich, nach dem jahrzehntelangen Hin und Her die *Pintoskizzen* unvollendet wieder aus der Hand zu geben; zudem erreichte ihn dieser Brief inmitten seiner Probenarbeit zum „*Propheten*“, wo er weder Lust noch Zeit hatte, sich mit der Angelegenheit ernsthaft zu befassen. Dennoch bat er um weiteren Terminaufschub, in den Caroline v. Weber nur ungerne eingewilligt haben mag. Leider kennen wir nicht die Gründe, die Meyerbeer dieses Mal für sich geltend machte, da er sie seinem Freunde Karl Winkler gegenüber nur mündlich äußerte. Bemerkenswert ist der Umstand, daß er jetzt persönlich nach Dresden fuhr, ohne allerdings Caroline v. Weber anzutreffen, und die Entschädigungssumme um 100 Taler auf 400 Taler erhöhte³¹. Der Brief, den er wenige Tage später an seine Mutter nach Berlin schrieb, beweist jedenfalls, daß er wieder die besten Vorsätze für die Vollendung der Skizzen gefaßt hatte³².

Es ist noch ungeklärt, welche neuen Umstände auch jetzt wieder die Arbeitsaufnahme verhinderten. Meyerbeer behielt jedenfalls die Skizzen bis auf weiteres in Händen. 1851 wurde er wieder für mehrere Monate auf das Krankenlager geworfen³³. Auch Caroline von Weber erkrankte in dieser Zeit so schwer, daß ihre Angehörigen und auch sie selbst keinerlei Hoffnung mehr auf Genesung hatten. Kaskel drängte Meyerbeer, etwas zu unternehmen, da Caroline sich zudem in einer wirtschaftlichen Notlage befand. Leider fehlen bis jetzt sämtliche Gegenbriefe, aus denen man Meyerbeers weitere Dispositionen ersehen könnte. Eine baldige Aufnahme der Kompositionstätigkeit war bei seinem erschütterten Gesundheitszustand vorerst nicht mehr zu erwarten. Trotzdem versprach er, persönlich nach Dresden zu kommen, um die gänzlich verfallene Angelegenheit wieder in Ordnung zu bringen, obwohl Caroline des schlechten Wetters wegen nicht allzu viel Hoffnung in sein Kommen setzte, womit sie auch Recht behielt³⁴.

Tatsächlich drängte sie jetzt auf eine juristische Entscheidung, um die *Pinto*-Angelegenheit noch zu ihren Lebzeiten zum Abschluß zu bringen³⁵. Mit der Drohung eines Prozesses hatte sie Meyerbeer an seiner empfindlichsten Stelle getroffen, denn nichts war diesem verhaßter als Zank und Streit. Sofort lenkte er ein. Schon am 28. Januar, also nur vier Tage nach dem Brief Kaskels, in welchem Meyerbeer über die Beauftragung eines Rechtsanwalts unterrichtet wurde, erfolgte in beiderseitigem Einverständnis die Resilierung des Vertrages, wobei Meyerbeer eine nochmalige Abfindungssumme von 2000 Talern an Caroline zahlte³⁶.

³⁰ Brief v. 12. II. 1849. Vgl. Max Jähns, a. a. O. S. 234.

³¹ Brief Karl Winklers v. 18. VIII. 1849.

³² Meyerbeer an Amalie Beer, Gastein, 30. VIII. 1849.

³³ Meyerbeer an K. Kaskel, 2. XI. 1851 [Konzept].

³⁴ Brief v. 3. XII. 1851.

³⁵ K. Kaskel an Meyerbeer, Brief v. 24. I. 1852.

³⁶ Dresden, 28. I. 1852.

Einen Monat später, am 23. II. 1852, schloß Caroline ihre Augen für immer, ohne daß es ihr vergönnt gewesen war, die ihr so am Herzen liegende Partitur vollendet zu sehen. Wenn Max Jähns jedoch in seiner Biographie den Eindruck zu erwecken sucht, Meyerbeer habe durch sein unkorrektes Verhalten den Weberschen Erben einen erheblichen finanziellen Schaden zugefügt, so ist das nur z. T. richtig. Meyerbeer hat in der fraglichen Zeitspanne über 4000 Taler preußischer Währung an die Erben ausbezahlt und dabei immer wieder vor der Notwendigkeit gestanden, diesen das Geld förmlich aufzudrängen. Namentlich Max Maria v. Weber weigerte sich beharrlich, irgendwelche geldliche Unterstützung von Meyerbeer anzunehmen, sondern verlangte die vertraglich festgelegte Vollendung der Oper. Die Erben erhofften sich von der Aufführung der „Drei Pintos“ neben einem materiellen vor allem auch einen künstlerischen Erfolg, der der Pflege des Weberschen Gesamtschaffens förderlich wäre. Daß diese Hoffnung trügerisch war, beweist die Geschichte der Oper nach ihrer Vollendung durch Gustav Mahler. Die wahren Gründe für Meyerbeers Saumseligkeit zu finden, fällt nicht leicht. Vor allem wäre es ein Kardinalfehler, wollte man das *Pintoprojekt* aus dem Gesamtkomplex des Meyerbeerschen Schaffens herauslösen und gesondert behandeln, wie es geradezu absurd ist, Meyerbeer eine bewußte Gleichgültigkeit oder gar Schädigungsabsicht den Weberschen Erben gegenüber zu oktroyieren.

Meyerbeers Lebensweg ist gekennzeichnet durch den Mangel an Entschlußkraft und einen ausgeprägten Pessimismus. An äußeren Lebensgütern so reich bedacht, war er innerlich ein schwacher und verzweifelter Mensch. Von Aberglauben beherrscht, der sich in einer geradezu krankhaften Vorsicht allen Dingen des Lebens gegenüber bemerkbar machte, und von Hypochondertum gelenkt, ließ er sich Zeit seines Lebens in eine abwartende, passive Haltung hineindrängen. In dem Bestreben, es jedem recht zu machen und niemanden zu verletzen, überspannte Meyerbeer seine Kräfte und ging Verpflichtungen ein, die er von vornherein niemals erfüllen konnte. Seine Familie kannte diese Schwäche nur zu gut und versuchte immer wieder, mahnend und lenkend einen Einfluß auf den Verlauf der Dinge zu gewinnen. So findet sich in einem an ihn gerichteten Brief seiner Frau der bezeichnende Satz: „... daher bitte ich Dich, Dich nicht wieder vom Augenblick beherrschen zu lassen, und Verbindlichkeiten zu übernehmen, die Du gar nicht erfüllen kannst, oder deren Erfüllung Dich von allen Seiten hemmt...“³⁷.

Die kleinste Nachlässigkeit im gesellschaftlichen Leben rief in ihm das Mißtrauen zu seiner Umgebung wach. Jede Störung seiner Absichten und Pläne lähmte seine Schaffenskraft und wirkte erstarrend auf sein Arbeitstempo. Meyerbeer verbrauchte seine Energien an Nichtigkeiten, weil er sich nicht stark genug fühlte, Feinde zu haben.

Bei der Akribie seiner Schaffensweise mußte er zwangsläufig zu der Erkenntnis gelangen, daß die Vollendung einer fremden Komposition durch einen primär schöpferisch veranlagten Musiker nahezu unmöglich ist. Daß er sich einen großen Teil der Weberschen Kompositionen aushändigen ließ, um den Stil seines Freundes genauestens studieren zu können, beweist nur, mit welchem Ernst er an die Arbeit heranging. Er wollte keine „Meyerbeer“-Oper, sondern eine „Weber“-Oper kom-

³⁷ Brief v. 11. XI. 1845.

ponieren und war bemüht, keine der schon vorhandenen Noten zu verändern oder gar wegzulassen. Es sollte den Kritikern, die Meyerbeer laufend der Stilkopie bezichtigen, zu denken geben, daß er gerade dort versagte, wo er sich um eine solche ernstlich bemühte. Weder an den äußeren Umständen noch an den unzulänglichen Skizzen ist Meyerbeer gescheitert, sondern es war das völlig anders geartete geistige Profil des „Nationalisten“ Weber, das einer Verständigung mit dem „Kosmopoliten“ Meyerbeer im Wege stand. Meyerbeer war eine viel zu eigengeprägte Persönlichkeit — und darin liegt seine künstlerische Potenz —, als daß er sich ihrer nach Wunsch hätte entledigen können. Daß er das erkannt und daraus seine Lehren gezogen hat, beweist eine charakteristische Stelle aus seinem eigenen Testament, die seine unvollendeten Arbeiten betrifft:

„§ 18. Ich will nicht, daß nach meinem Tode diese Ergüsse meiner Phantasie in die Hände eines lebenden Musikers gegeben werden, um entweder daraus ein neues Werk zu fabriciren oder meine unvollendeten Compositionen davon zu ergänzen und dann solche als von mir nachgelassene Werke herauszugeben, wie dies bei anderen verstorbenen Künstlern zum Nachtheil ihres Ruhmes nur zu oft geschehen ist. Meine Familie bedarf solcher Hilfsquellen nicht“³⁸.

Hofkonzerte zu Darmstadt 1780 bis 1790

VON FRIEDRICH NOACK, DARMSTADT

Das Hessische Staatsarchiv in Darmstadt besitzt ein handschriftliches Programm-
buch, in das der spätere Großherzog Ludwig der Erste als Erbprinz eigenhändig die
Vortragsfolgen der an seinem Hofe während eines Jahrzehnts dargebotenen musi-
kalischen Aufführungen eintrug¹. Diese Programme sind darum von allgemeinem
Interesse, weil sie ein getreues Abbild des damaligen Geschmacks an einer kleinen
Residenz in der Nähe des Rheines geben und weil die geographische Lage hier ein
Zusammenfließen von französischen und italienischen Einflüssen bedingt, die in star-
kem Maße der deutschen Musik gegenüberreten.

Die Glanzzeiten der Musik am Darmstädter Hofe waren damals längst vorüber. Carl
Wolfgang Briegel, der Kirchenmusik und Hofmusik zu erstaunlicher Höhe geführt
hatte, war 1712 gestorben, Christoph Graupner hatte dies rege Musikleben während
seiner Schaffensjahre von 1709 bis zu seiner Erblindung 1754 noch gesteigert, diese
Höhe war nach Graupners Tod 1760 in der Regierungszeit des Landgrafen Ludwig
VIII., der meist im Jagdschloß Kranichstein wohnte, aufrechterhalten worden. Aber
Ludwig IX., der in Pirmasens residierende Soldatenliebhaber, hatte nur Sinn für
Militärmusik, löste die Darmstädter Hofkapelle auf, und nur wenige selbst ge-
wordene Musiker blieben als Stamm, auf den später wieder zurückgegriffen werden
konnte. Diesem soldatischen Pirmasenser Hof stand der geistig und künstlerisch
angeregte Kreis gegenüber, den die Landgräfin Caroline in Darmstadt um sich
scharte, und der Erbprinz Ludwig, der als Landgraf der X., als Großherzog
der I. gezählt wurde, erbte diese künstlerische Veranlagung seiner Mutter. Er war
Violinschüler des ausgezeichneten Geigers und Kapellmeisters Enderle, spielte selbst
meist im Orchester mit und leitete in späterem Alter noch häufig die Opern- und

³⁸ G. Meyerbeer, Testament vom 30. V. 1863. Hier zitiert nach einer späteren Abschrift.

¹ Hausarchiv Abt. 8 Konv. 17. Fasc. 5.