

Aus der Vorgeschichte der Grand Opéra - Giacomo Meyerbeers Les Huguenots und die deutsche patriotische Musik der Napoleonischen Befreiungskriege

Autor(en): **Steiner, Stefanie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de
musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **23 (2003)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835108>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Aus der Vorgeschichte der Grand Opéra – Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* und die deutsche patriotische Musik der Napoleonischen Befreiungskriege

Stefanie Steiner (Tübingen / Karlsruhe)

Als am 29. Februar des Jahres 1836 Giacomo Meyerbeers Oper *Les Huguenots* nach einem Libretto von Eugène Scribe auf der Bühne der Pariser Opéra zur Uraufführung kam, galten die Charakteristika der französischen Grand Opéra als voll ausgeprägt:¹ Als Sujet dienten tatsächliche historische Ereignisse (dieses «neue Geschichtsinteresse – genauer: das Interesse an Geschichte als Unterhaltung» beim Publikum sieht Ludwig Finscher sogar als «eigentliche Basis» der Grand Opéra²), und den Ausgangspunkt der dramatischen Handlung bildet ein unlösbarer, letztlich fataler Konflikt zwischen mehreren verfeindeten Parteien oder Protagonisten. In dem sich mit erheblichem Aufwand entfaltenden Spektakel, mit dessen meist fünfstufiger Gliederung eine aktions- und kontrastreiche Szenenfolge einher geht, münden die einzelnen Szenen oft in grosse Tableaux; bereits die Libretti³ sehen den häufigen Wechsel der Perspektive sowie zahlreiche Kontraste vor, zum Beispiel zwischen Massen- und Einzelszenen. Vor allem ein «Konflikt zwischen den Ängsten und Hoffnungen einzelner Individuen und der [in der Partie des Chores verkörperten] unaufhaltsamen Dynamik von unkontrollierten Massenprozessen [mache] den zentralen dramaturgischen Konflikt der Grand Opéra»⁴ aus. Die Bühnenausstattung wird nach Möglichkeit ebenso aufwendig wie historisch detailgetreu gearbeitet und mit überwältigenden Effekten und technischen Sensationen verbunden – der nachgestellte Ausbruch des Vesuvs in Daniel-François-Esprit Aubers *La Muette de Portici* (1828) oder Meyerbeers Schlittschuhballett in *Le prophète* (1849) bieten hierfür nur die

1 Nach dem Eintrag «Grand Opéra» von Anselm Gerhard in: *MGG*, 2. neu bearbeitete Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel/Basel u.a. 1995, Sp. 1579 ff.

2 Ludwig Finscher, «Aubers *La muette de Portici* und die Anfänge der Grand-opéra», in: *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, hrsg. v. Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 87–105, hier: S. 88.

3 Karin Pendle, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century* (= *Studies in musicology series 6*), Ann Arbor 1979.

4 Gerhard, «Grand Opéra», Sp. 1582.

kuriosesten Beispiele.⁵ Ohnehin dominiert in der Grand Opéra das *optische* Element, nach dem Motto: nicht *erzählen*, sondern *zeigen*.⁶

Zu Libretto und Musik tritt also als dritte, mindestens ebenso entscheidende Komponente die Bühneninszenierung mit ihren eigenen dramatischen Zuspitzungen und Kulminationen: «In the master plan of grand opera a climax in the action normally meant an all-hands evolution which came to a peak both scenically and musically».⁷ Ähnlich wie der Chor, so ist nun auch das in der französischen Oper stets gegenwärtige Ballett nicht mehr an seine ausschliesslich optische Funktion gebunden, sondern wird zum integralen Bestandteil der Handlung, wenn sich etwa in der Friedhofsszene aus Meyerbeers *Robert le Diable* (1831) die Geister der toten Nonnen aus ihren Gräbern erheben und den Protagonisten zu verführen trachten, oder wenn in Aubers *Gustav III.* (1833) der dramatische Kulminationspunkt der Handlung in einen getanzten Maskenball fällt. In den meist akribisch genau nach historischem Vorbild gestalteten Bühnenbildern⁸ spiegeln sich die 1827 von Victor Hugo im Vorwort zu seinem Versdrama *Cromwell* theoretisch postulierten Kategorien *couleur locale* und *couleur du temps* wider:⁹ Daran orientierte Werke sollten dem Geist einer vergangenen Epoche oder eines anderen Ortes nachempfunden sein, dies jedoch nicht nur durch nachträglich aufgesetzte pittoreske Attribute, sondern gleichsam von innen heraus. Auch die aristotelischen Einheiten von Raum, Zeit und Handlung lehnte Hugo zugunsten einer neuen, disparaten Dramentheorie ab, die vornehmlich auf Kontrastwirkungen (*Éclat*) abzielt und das Erhabene neben das

5 Finscher, «Aubers *La muette de Portici*», S. 87.

6 Für eine annähernde Rekonstruktion der zeitgenössischen szenischen Umsetzung der Grand Opéra auf der Bühne stehen mit den erstmals in der Operngeschichte gedruckten Livrets wertvolle Quellen zur Verfügung, vgl. dazu Carl-Friedrich Baumann, «Livrets als bühnentechnische Quelle», in: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Sieghart Döhring und Jürgen Schläder, München 1995, S. 9–29.

7 William L. Crosten, *French Grand Opera. An Art and a Business*, New York 1948, S. 121.

8 Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart und Weimar 1992, S. 147: Gerhard spricht treffend von einem «Fetischismus des vermeintlich «Authentischen»».

9 Zur *couleur locale* und *couleur du temps* vgl. grundsätzlich den Sammelband: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Heinz Becker (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), Regensburg 1976, darin besonders den Beitrag von Heinz Becker, «Die «Couleur locale» als Stilkategorie der Oper», S. 23–45. Zu Victor Hugos Drama vgl. den Eintrag «Cromwell», in: *Kindlers neues Literatur-Lexikon* 8, hrsg. v. Walter Jens, München 1996, S. 151 ff., sowie für die Übertragung der von Hugo formulierten Kategorien auf Meyerbeers *Les Huguenots*: Michael Walter, *Hugenotten-Studien* (= Europäische Hochschulschriften: Reihe XXXVI / Musikwissenschaften 24), Frankfurt am Main u.a. 1987, S. 97 ff.

Groteske sowie das Schöne neben das Hässliche stellt. Um der ambitionierten Forderung nach grösstmöglicher Authentizität gerecht zu werden, trieben Bühnenbildner und Librettisten, aber auch Komponisten – wie Meyerbeer – historische oder lokale Milieu-Studien, um die Werke historisch «korrekt» im Sinne der geforderten *couleur du temps* zu gestalten.

In der Musikgeschichtsschreibung unbestritten ist mittlerweile der Einfluss verschiedener Traditionsstränge im Vorfeld und unmittelbaren Umfeld der neu entstehenden Grand Opéra: Zahlreiche Stilelemente verdankt diese den gross besetzten Hymnen und Kantaten aus der Zeit der französischen Revolution; auch die Wurzeln des Genres in der französischen Rettungs- und Schreckensoper des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind bekannt¹⁰. Mit dem überaus grossen Einfluss des Pariser Boulevardtheaters¹¹, in dem neben spektakulären akrobatischen Reitkunststücken schon mehrere Jahre vor Aubers *Muette de Portici* ein nachgestellter Vulkanausbruch zu besichtigen war¹², hat sich ausführlich Karin Pendle beschäftigt.

Nicht untersucht wurde bislang jedoch der (auf den ersten Blick nur wenig nahe liegende) Einfluss von Musik aus dem deutschen Sprachraum, deren Entstehung und Aufführung mit den Napoleonischen Befreiungskriegen (1813–1816) in Zusammenhang steht, wie zum Beispiel patriotische Kantaten oder auch Schauspielmusik zu Stücken mit explizit vaterländischer Tendenz. Im allgemeinen nationalpatriotischen Überschwang nach dem Sieg der Koalition über die Truppen Napoleons in der Leipziger Völkerschlacht am 18. Oktober 1813 schrieben auch heute noch namhafte Komponisten patriotische Kantaten wie *Das befreyte Deutschland* (Louis Spohr), *Kampf und Sieg* (Carl Maria von Weber) oder *Der glorreiche Augenblick* (Ludwig

10 Vgl. Rainer Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie nach Dokumenten*, Berlin 1998, S. 118.

11 Vgl. Karin Pendle, «The Boulevard Theaters and Continuity in French Opera of the 19th Century», in: *Music in Paris in the Eighteen-Thirties – La musique à Paris dans les années mil huit cent trente* (= Musical life in 19th-century France – La vie musicale en France au XIXe siècle 4), hrsg. v. Peter Bloom, Stuyvesant/NY 1987, S. 509–535. Die Verfasserin hat aufgezeigt, wie die spektakulären Bühneneffekte des Pariser Boulevardtheaters von der Grand Opéra adaptiert wurden und allmählich so weit in ihr aufgingen, dass man sie schliesslich mit der Grand Opéra gleichsetzte: «By the mid-1830s, French Grand Opera had absorbed all of the most progressive and characteristic features of boulevard entertainments and had assimilated them with such skill and on such scale that they had come to be identified less with the popular theaters than with the Opéra itself.» (S. 526).

12 Vgl. zu der Mischung verschiedener disparater Elemente in der Grand Opéra z.B.: William Crosten, *French Grand Opera*, S. 6: «Obviously, grand opera includes a great many things. Its authors unhesitatingly took whatever they wanted from any available source; but what is more important, they never failed to select the materials and methods best suited to their expressive aims.»

van Beethoven). Auch Opernkomponisten aus dem Vorfeld der französischen Grand Opéra blieben von dem patriotischen Taumel nicht unbeeinflusst, wie etwa Gaspare Spontini, der 1818 einen *Preussischen Volksgesang: Borussia* für Chor und Orchester verfasste.¹³ Dieses Genre der patriotischen Kantate – zur Zeit der Napoleonischen Befreiungskriege in reicher Zahl bedient – stellt in der Forschung noch immer eine «terra incognita» dar¹⁴, was wohl in erster Linie daran liegen mag, dass die nationalpatriotischen, sich kämpferisch gebenden Libretti vieler Werke heute eher verschämte Peinlichkeit hervorrufen und die von opulentem Schlagwerk begleiteten Schlachtmusiken mit ihren lärmenden C-Dur-Apotheosen im Vergleich zu autonomen Instrumentalwerken oftmals eindimensional, wenn nicht gar «simpel» wirken.

Doch darf man nicht ausser Acht lassen, dass gerade in solchen patriotischen Kompositionen, in denen (im Konzertsaal oder bei Freiluftaufführungen) die visuelle Ebene einer *szenischen* Umsetzung des dramatischen Handlungsablaufs ausgeklammert war, eben die Konzentration auf die Musik selbst ungeahnte Möglichkeiten der Profilierung von Kompositionstechniken bot, die die Bühneninszenierung ersetzen sollten (und zwar über rein illustrative Tonmalerei weit hinaus). Im Gegensatz zum ebenfalls funktionalen Genre der Schauspielmusik, in der die Musik meist der auf der Bühne gezeigten Handlung untergeordnet ist, diese jedoch zusätzlich illustrieren soll, zielen die patriotischen Kantaten darauf ab, den gesamten Handlungsverlauf mit rein *musikimmanenten* Mitteln «abzubilden» und für den Hörer möglichst verständlich zu machen – eine Anforderung, die oftmals äusserst originelle Lösungen nach sich zog. Und bei genauerem Hinsehen erweisen sich im Vergleich zwischen patriotischer Musik und Werken der Grand Opéra viele der vermeintlich Bahn brechenden Neuerungen der letzteren trotz der zeitlichen Distanz als eng mit den in der Musik aus der Zeit der Napoleonischen Kriege praktizierten musikdramaturgischen Lösungen verwandt.

Dass die folgende Untersuchung von Gemeinsamkeiten (I) sich nicht auf die patriotische Kantate beschränken kann, sondern auch beispielsweise Bühnenmusik zu Dramen mit vaterländischer Tendenz mit einschliessen muss, liegt in dem ungewöhnlich hybriden Gattungsbegriff der Musik aus der fraglichen Zeit begründet: Da «patriotische Musik» sich weniger durch eine Zuordnung zu einzelnen Gattungen definierte, sondern vielmehr – gattungsübergreifend – durch den funktionalen Zweck einer gemeinsamen

13 Angaben nach dem Artikel «Gaspare Spontini» von Dennis Libby in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 18, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, S. 24.

14 Vgl. hierzu Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns «Schöpfung» bis zu Beethovens «Neunter»*, Kassel/Basel u.a. 2001.

Ausführung der Werke¹⁵ (im Konzertsaal, bei Freiluftaufführungen oder auch im Rahmen eines Schauspiels), ist hier keine eindeutige Abgrenzung zu treffen. Die in (II) näher erörterte Musik des Berliner Kapellmeisters Bernhard Anselm Weber (1764–1821) zu Zacharias Werners Stück *Die Weihe der Kraft* (1806) nimmt in Bezug auf den jungen Meyerbeer eine Schlüsselrolle ein, da sie nicht nur – wie später dessen *Les Huguenots* – den Luther-Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* nutzt, sondern auch im Sinne einer patriotischen Äusserung verstanden wurde. Bernhard Anselm Weber vermittelte darüber hinaus als Kompositionslehrer dem jungen Meyerbeer während seiner Berliner Zeit wertvolle Kenntnisse über dramaturgisch wirksame Verfahren der Bühnenmusik (III) – ein Wissen, mit dem Meyerbeer dann zur Zeit der Befreiungskriege in eigenen patriotischen Werken experimentierte (IV) und das später ganz entscheidend auf seine Grand Opéras einwirken sollte.

I

Beim Vergleich fällt zunächst auf, dass nicht erst die Grand Opéra zu historischen Sujets greift, sondern auch patriotische Kantaten und Schlachtmusiken:¹⁶ Obwohl hier die dargestellten Ereignisse vom aktuellen Tagesgeschehen der Kampfhandlungen abgeleitet waren und nicht in weit entfernter Vergangenheit lagen, wurde doch bei der musikalischen Umsetzung der einzelnen Schlachten auf grösste Genauigkeit (auch hinsichtlich verwendeter Fanfaren und Signalrufe) geachtet. Die später gegen die Grand Opéra vorgebrachte Kritik, sie verwende zu disparate Mittel und sei zu uneinheitlich¹⁷, liest man

15 Diese integrierende Wirkung einer solchen Musik wird wohl am besten beschrieben in der AMZ-Rezension der Uraufführung von Peter von Winters *Schlacht-Sinfonie mit Chören*: «Ein wohlbekannter Siegesmarsch tritt immer näher; er steigt zum *fortissimo*, die Chöre fallen jubelnd ein: Triumph! [...] Lautes Freudengeschrey erhob sich von allen Seiten des Saales, begleitete lange die feurige Musik, die immer im Triumphgesange fortströmte, und verlor sich erst, nachdem die Töne schon lange geschwiegen hatten. Er war ein Augenblick, der alle Anwesende mit Begeisterung und froher Ahnung erfüllte.» AMZ XVI/4 (26. Januar 1814), Sp. 75 f.

16 Eine generelle – wenn auch gerade für den deutschsprachigen Bereich sehr lückenhafte – Auflistung von Schlachtmusiken nimmt vor: Ben Arnold, *Music and War: A Research and Information Guide*, Garland 1993 (Abschnitt Frühromantik auf S. 51–88). S. 52: «Battle music [...] became the public craze in post-revolutionary Europe and America.» Vgl. zum Thema auch Karin Schulin, *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815* (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 3), Tutzing 1986.

17 Vgl. dazu S. 188 ff.

ganz ähnlich auch schon zu patriotischen Kantaten¹⁸ (wie natürlich auch zu Schauspielmusik, die ja ohnehin von der Stimmung des jeweils zugrunde liegenden Texts abhängig war). Auch der Vorwurf einer zu grossen Einfachheit oder gar Banalität wurde mehrfach erhoben, freilich auch – positiv umgewertet – als ‹leichte Verständlichkeit›; so lobt etwa der Rezensent der Ende 1813 in München uraufgeführten *Schlacht-Sinfonie* des Münchner Kapellmeisters Peter von Winter in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* gerade deren leichte Fasslichkeit: Das Werk sei ‹ein sprechendes, Jedermann verständliches Tongemälde, sinnreich in dem Entwurfe, gross und durchgedacht in seiner Durchführung. Fünf verschieden vertheilte Orchester, auf welchen sich gegen 300 Tonkünstler befanden, hatten sich vereint, dieses seltene Kunstproduct mit Würde auszuführen›.¹⁹ Ein gewisser Hang zur Opulenz hinsichtlich der Besetzung und ein hoher Aufwand beim Versuch, die Raumdisposition ideal auszunutzen (fünf Orchester), machen hier das Fehlen der szenischen Darstellung mehr als wett.

Geteilte Orchester oder Chöre nutzt nicht erst die Grand Opéra – zahllose Belege für dieses dramaturgisch höchst effektvolle Kompositionsmittel finden sich bereits in patriotischen Kantaten um 1814, etwa in Louis Spohrs Kantate *Das befreyte Deutschland*, in der der Chor in einen ‹Chor des französischen Heeres› sowie einen ‹Chor des russischen Heeres› geteilt ist (Abb. 1). Beide Teilchöre werden zunächst getrennt vorgestellt und später überlagert (und zwar geschieht dies ganz ähnlich wie später etwa im *Choeur de la Dispute* aus dem dritten Akt von Meyerbeers *Hugenotten*, vgl. Abb. 2). Bereits in der Uraufführungsrezension von Spohrs *Befreytem Deutschland* wird die überwältigende Wirkung der Szene beschrieben:

18 In der Rezension von Spohrs Kantate *Das befreyte Deutschland* konstatiert der anonyme Rezensent auch die stilistische Disparatheit der Komposition: ‹Kirche, Oper, Concert, Kammer: alles muss seinen Theil hergeben zu der Mischung.› Vgl. *AMZ* XVII/46 (15. November 1815), Sp. 769.

19 *AMZ* XVI/4 (26. Januar 1814), Sp. 75 f. In einem Konzertbericht aus Leipzig (*AMZ* XVIII/35 (28. August 1816), Sp. 606) wird Winters *Schlacht-Sinfonie* gar Beethovens *Wellingtons Sieg* vorgezogen: ‹Hrn. von Winters Schlachtsymphonie mit Gesängen [...] ist weit populärer und einfacher, als die beethovensche; wird von einem gemischten Auditorio leichter verstanden, und muss, ohngeachtet sie jener in anderer Hinsicht nachsteht, ihre Wirkung überall, wie hier thun.› Zur *Schlacht-Sinfonie* Peter von Winters vgl. auch: Stefanie Steiner, ‹Am Kreuzungspunkt der Gattungen – Zur Vorgeschichte von Beethovens *Neunter Sinfonie*›, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die internationale Musikwissenschaftliche Tagung Hannover 2001*, hrsg. v. Arnfried Edler und Sabine Meine (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 12), Augsburg 2002, S. 317–321.

11. Allegro spiritoso. $\frac{2}{4}$ *HEER*

Flöte
 Violine
 Viola
 Fagott
 Chor der russischen Heere schon Heeres angriffe von Deutschen

Abb. 1

Louis Spohr, Kantate *Das befreite Deutschland*, Chöre des französischen und russischen Heeres (Autograph in D-B, Mus. ms. autogr. Spohr 2, Bd. 2, S. 53 f.)

Abb. 2

N° 20.
CHOEUR DE LA DISPUTE.

Allegro con spirito. Métr. $\text{♩} = 92$.

Violons. *molto cres. accendo.*

Altos. *molto cres. accendo.*

Petite Flûte.

2 Grandes Flûtes.

Hautbois.

Clarinettes en La. *p cresc.*

Bassons. *p cresc.*

2 Cors en La. *p cresc.*

1 Cor en mi ♯. *p cresc.*

1 Cor en ré.

2 Trompettes en La. *1^{er} Solo, cresc.*

2 Trompettes en Ré. *p*

3 Trombones et Ophécéide. *1^{er} et 2^e Tromb. 3^e et Ophi.*

Timbales en mi La. *(La Grande Caisse et les Cymbales comptent.) cresc.*

RAOUL et les 2 témoins Tenors.

SÉBASTIEN et MARCEL et les 2 témoins Basses.

Femmes catholiques.

Femmes protestantes.

Etudiants catholiques.

Soldats protestants. *Allegro con spirito.*

Violoncelles. *cresc.*

Contre-basses. *f et détache.*

M. 9. 2174

Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, Choeur de la Dispute aus dem dritten Akt (Faksimile aus der Reihe *Early Romantic Opera*, Garland Publishers, New York/London 1980, Bd. 2, S. 565)

«Das grosse Wechselchor der Franzosen, Russen und Deutschen; wo sich anfangs das Chor der fliehenden Franzosen immer weiter entfernt, worauf sich das Chor der Russen, anfangs auch in der Entfernung, alle Stimmen *unisono* und blos mit Militairinstrumenten begleitet, leise, aber immer stärker und endlich im stärksten *fortissimo*, mit dem ganzen Orchester, nebst Trompeten und Pauken und Posaunen, hören lässt. Diese fremde, rohe und wilde Musik, die einen sehr charakteristischen, nationalen Ausdruck hat, steigerte die Empfindung des Zuhörers wirklich bis zu Furcht und Schaudern».²⁰

Der Schlachtverlauf wird also mit rein musikimmanenten Mitteln (geteiltes Orchester, Steigerung der Dynamik) verdeutlicht. Peter von Winter teilt den Chor in seiner patriotischen Kantate *Germania* (1815) gar in «Bürger», «Krieger» und «Landvolk» (Abb. 3 siehe nächste Seite).²¹ Auch hier singen zunächst die einzelnen Gruppen, bevor sie zu einem grossen «Allgemeinen Chor» vereinigt werden. Die genaue Bezeichnung dieser einzelnen Chöre zeigt zudem, dass – im Gegensatz zu William L. Crostens These, der Chor habe erst seit Aubers *Muette de Portici* (1828) seine abstrakte, anonyme Rolle verloren und dramaturgischen Eigenwert als klar definierte, handelnde Menge gewonnen²² – der Chor bereits in der patriotischen Kantate der Napoleonischen Befreiungskriege zum eigenständig handelnden Akteur wurde, zum unabhängigen Protagonisten, der die Handlung beeinflussen, voranbringen und zum dramatischen Höhepunkt treiben konnte.²³

Als ein weiteres, vermeintlich «neues» Verfahren hat Anselm Gerhard im Artikel «Grand Opéra» in der Neuauflage der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* die dramaturgisch effektvolle Überlagerung verschiedener Chöre herausgestellt:

20 AMZ XVII/46 (15. November 1815), Sp. 768.

21 Vgl. den lobenden Bericht aus München der AMZ XVII/4 (25. Januar 1815), Sp. 63: «Im vierten Conc. wurde die lange besprochene *Germania*, Friedenscantate des Hrn. Ritter v. Winter aufgeführt. Sie gehört, nach dem allgemeinen Urtheil, zu den besten seiner Arbeiten, oder ist vielmehr die beste seiner Arbeiten.»

22 Crosten, *French Grand Opera*, S. 119: «Not until *La Muette* cleared the way did it [the chorus] attain the rank of protagonist» – «with fishermen, beggars, tradesmen [...] the chorus lost its former abstraction and became a vital element of color and life on the stage.»

23 Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer*, S. 124: «Der Chor erhielt zunehmend dramaturgische Funktion und beanspruchte nun viel mehr Raum. Die Folge war eine Kontrastdramaturgie, in der sich Massenszenen, orchestrale Ausbrüche und Soloszenen mit rührenden Romanzen oder virtuosen Arien abwechselten.»

«Im dritten Akt dieser Oper [gemeint sind *Die Hugenotten*] findet sich darüber hinaus ein prominentes Beispiel für eine Technik, die vor allem in den folgenden Jahrzehnten immer wieder in den der Grand Opéra zugeordneten Werken bemüht wird – zwei gegensätzliche Sätze (hier der martialische Kampfgesang der hugenottischen Soldaten und das Ave Maria der katholischen Brautjungfern [vgl. Abb. 4 Seite 167]) werden zunächst getrennt exponiert und dann auf einer dritten Stufe simultan «überblendet».²⁴

In der Tat exponiert Meyerbeer zunächst zwei kontrastierende Teilchöre, eine Litanei katholischer Frauen und das berühmte Kampflied «Rataplan» der Hugenotten, um die beiden Gruppen dann schliesslich simultan zu überlagern. Eine ähnliche Schichtung verschiedener musikalischer Abläufe findet man auch im fünften und letzten Akt der *Hugenotten*, wenn Raoul und Valentine vor der Kirche von Marcel getraut werden und als weitere Handlungsebene aus dem Inneren der Kirche von den dorthin geflüchteten protestantischen Frauen und Kindern der Luther-Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* intoniert wird (Abb. 5). Doch bereits in patriotischen Werken und in Schauspielmusik war die simultane Überlagerung mehrerer musikalischer Schichten ein beliebter Kunstgriff: Gleichzeitig ablaufende Handlungsstränge in Chor und Orchester enthält zum Beispiel Carl Maria von Webers Kantate *Kampf und Sieg* – hier spielt das Orchester einen «feindlichen Marsch» der Franzosen, während gleichzeitig ein Männerchor von deutschen Kriegern zu einem «Gebet» anhebt, dessen Text aus Theodor Körners vaterländischen Gedichten entnommen ist (Abb. 6, siehe Seite 170). Und die *AMZ* berichtet am 13. Dezember 1809 aus Bamberg von der Aufführung eines *Dirna* betitelten Schauspiels des Grafen von Soden mit einer Bühnenmusik von E.T.A. Hoffmann – in dessen Schlusszene nähert sich im Bühnenhintergrund der Kaiser in der Ferne auf einem Elefanten, während vorne ein Trauerchor für *Dirna* gesungen wird: «Der Satz ist für ein doppeltes Orchester bearbeitet. Zu dem Chor der Priester im Vierviertel-Tact, tritt ganz leise jener Marsch im Unisono und Zweyviertel-Tact, mit Trommel, Becken etc. ein».²⁵

24 Gerhard, «Grand Opéra», Sp. 1581.

25 *AMZ* XII/11 (13. Dezember 1809), Sp. 173, dort fälschlich einem «L. Hoffmann» zugeschrieben. Das Stück erlebte seine Premiere am 11. Oktober 1809, vgl. E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Singspiele* (= E.T.A. Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* 9), Berlin und Weimar 1988, S. 794. Übrigens wird auch schon in Gaspare Spontinis *Fernand Cortez* (1809/1817) das Friedensduett von Amazily und Cortez im zweiten Akt durch einen gleichzeitig ablaufenden «Kriegerischen Marsch der Mexikaner in der Ferne» kontrastiert. Vgl. Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, Kassel/Basel u.a. 1991, S. 30: Wenn die Militärkapelle auf der Bühne versammelt ist, «fällt das Orchester aus dem Graben im Fortissimo in ihren Klang ein: ein unwiderstehlicher Effekt, aber auch ein ästhetischer Widerhall der von Schlachtenmusiken erfüllten Zeit der Napoleonischen Kriege». Der von der musikali-

Abb. 5

The image shows a page of a musical score for Giacomo Meyerbeer's *Les Huguenots*, Act 5. The top section features vocal parts with lyrics: "pas en face du mar... re", "Dieu nous dou... ne le courage en nous dou...nant l'a...", and "Dieu nous dou... ne le courage en nous dou...nant l'a...". The bottom section is titled "Mouvement du Choral. Métr: $\text{♩} = 54$." and includes parts for C¹ (en Mi b.), C² (en Si #.), and V. The lyrics for the choral part are: "mour", "(Marcel bénit les amans tous trois se prosternent)", "mour", "P ah!", "(dans l'Eglise)", "Sei - gneur rem - part et seul sou - tien du fai - ble qui t'im", "PP Sei - gneur rem - part et seul sou - tien du fai - ble qui t'im", and "Vlle et C.B.". A descriptive note on the right side of the choral part reads: "Ici le chant est interrompu brusquement, par un grand bruit. On entend enfoncer les portes dans l'intérieur du temple. A travers les vitres on voit briller des torches et le fer des lances. Les meurtriers viennent de pénétrer dans l'église." The page number "M. S. 2154." is visible at the bottom center.

Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, fünfter Akt: Trauung von Raoul und Valentine vor der Kirche und Luther-Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* (Faksimile, wie Abb. 2, S. 849)

schen Presse beifällig zur Kenntnis genommene Auftritt von 12 lebenden Pferden im *Cortez* (vgl. AMZ XII/14 (3. Januar 1810), Sp. 215 f.) weist schon auf die späteren Bühnenspektakel der Grand Opéra voraus.

Abb. 6

Fl.
Ob.
Fag.
Hr.
Tamb. mil. und Timp.
Ten.
Bassi

(Während dieses feindlichen Marsches singen die Krieger das Gebet aus Theodor Körners Gedichten.)

Wie
Wie
auch die Hölle braust Gott deine star-ke Faust
auch die Hölle braust Gott deine star-ke Faust
stürzt das Ge-bäu-de der Lü-ge! Führ'
stürzt das Ge-bäu-de der Lü-ge! Führ'

Carl Maria von Weber, Kantate *Kampf und Sieg*, «Feindlicher Marsch» der Franzosen und Kriegerchor der Deutschen mit Theodor Körners «Gebet» (Partitur Berlin 1870, S. 20 f.)

Ein beliebtes Mittel, das stark illustrative Wirkung entfaltet, ist sowohl in Bühnenmusik als auch in patriotischen Kompositionen ein dynamisch ausgestaltetes Näherkommen oder Sich-Entfernen. So konnte zum Beispiel ein im Libretto von patriotischen Kantaten geschildertes näher rückendes Heer (das der Hörer im Konzertsaal nicht *sehen* konnte) durch eine Zunahme der Dynamik gleichsam vor dem inneren Auge der Zuhörer «aufmarschieren», etwa in Carl Maria von Webers Kantate *Kampf und Sieg* (Abb. 7, siehe Seite 172). In Szenenanweisungen zu seinen Dramen *Die Braut von Messina* und *Die Jungfrau von Orleans* schrieb Friedrich Schiller explizit ein solches kompositorisches Verfahren vor, und Bernhard Anselm Weber setzte die Anweisungen des Dichters in seinen Schauspielmusiken zu beiden Stücken anlässlich der Festaufführungen zu Schillers Ehren (Anfang Mai 1804 in Berlin) getreulich um:²⁶ So enthält die Musik zur *Braut von Messina* einen Trauermarsch aus der Ferne und eine Kirchenszene (Regieanweisung Schillers: «In diesem Augenblick läßt sich ein Chorgesang hören»), und in der *Jungfrau von Orleans* findet sich ein «großangelegter Krönungsmarsch, der, wiederum aus der Ferne kommend, den Einzug in die Kathedrale von Reims begleitet, bis *der Zug in die Kirche hinein ist.*» B. A. Weber folgt der Anweisung durch einen rhythmisch markanten Marsch mit punktierten Werten, der *sempre piano* beginnt und sich zum *fortissimo* steigert.

Der (meist unsichtbare) Chor hinter der Szene, der – wie etwa im letzten Akt der *Hugenotten* – in einer Kirche spielende Handlungsabläufe begleitet (Abb. 8, siehe Seite 173), ist ebenfalls keine ureigene Erfindung Meyerbeers; auch mehrere Werke B. A. Webers nutzen bei ähnlichen Kirchenszenen einen in den Kulissen verborgenen Chor, der aus weiter Entfernung geistliche Musik intoniert, so etwa die Schauspielmusik zu *Deodata* oder die Vertonung von Schillers Ballade *Der Gang nach dem Eisenhammer* (vgl. Abb. 9, Seite 174). Die Einbeziehung von Stilelementen aus der Kirchenmusik, um eine sakrale Atmosphäre zu erzeugen, war ohnehin gängige Praxis in patriotischen Kantaten, wie auch das fast obligatorische grosse *Te Deum* am Ende solcher Werke.²⁷ Eine Kombination von «religiöser Aura und militärischem Gepränge» sucht Anselm Gerhard jedoch erst als «Fluchtpunkt fast aller Ouvertüren Meyerbeers» zu lokalisieren und dieses Charakteristikum in den betreffenden Werken aus dem Bestreben zu erklären, «die verstörende Erscheinungsform der politischen Umwälzungen und militärischen Gewaltaktionen mit der Erinnerung an irgendein religiöses oder göttliches

26 Vgl. Karim Hassan, *Bernhard Anselm Weber (1764–1821). Ein Musiker für das Theater*, Frankfurt am Main, Berlin u.a. 1997 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe XXXVI / Musikwissenschaften 172), S. 324 ff.

27 Vgl. dazu Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal*, S. 42 ff., 199 und 230.

Abb. 7

Fl.
Ob.
Klar.
Fag.
Hr.
Vi. 1
Vi. 2
Va.
Ten.
Bassi
Vcl.

Sieg's-ge - sang,
Kriegs-ge - sang.)

Sieg's-ge - sang,
Kriegs-ge - sang.)

pp

Fag.
Hr.
Vi. 1
Vi. 2
Va.
Ten.
Bassi
Vcl.

Es
Es

cresc.

a. 2.

Basso

Vi. 1
Vi. 2
Va.
Ten.
Bassi
Vcl.

nagt der Feind mit wil - der Wuth, wähet uns noch nicht ge - rü - stet. Hal wie es ihm nach unserm Blut, nach

nagt der Feind mit wil - der Wuth, wähet uns noch nicht ge - rü - stet. Hal wie es ihm nach unserm Blut, nach

Basso

Carl Maria von Weber, Kantate *Kampf und Sieg*, Näherkommen durch Zunahme der Dynamik (Partitur Berlin 1870, S. 16 f.)

Abb. 8

844
Mouvement du Choral. Mtro: $\text{♩} = 46$.
Poco Andante.

(avec sourdines.)
poco cres.
pp
(avec sourdines.)
poco cres.
pp
divisés (avec sourdines.)
poco cres.
pp
Clar en si b.
2
pp
B^{no}
pp
2 Cors en sib
2
pp
2 Cors en Mi b.
2
pp
2 Tromp en Mi b.
2
pp
Trombones. (Voyez le supplément N^o.)
pp
Timbales.
pp
d'hui (un tiers de soir.) (comme de très loin) écoutez! l'innocence et la foi, sont en prière là!
Sri-gneur rem-part et seul sou-tien du fai-ble
Dieu (deux tiers de soir.) rem-part et seul sou-tien du fai-ble
Dieu Dieu rem-part et seul sou-tien du fai-ble
avec sourdines
pp
Mouvement du Choral.
Poco Andante.
pp

M. S. 2174

Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, Frauenchor in der Kirche aus dem fünften Akt (Faksimile, wie Abb. 2, S. 844)

20 **Coro.** In der Entfernung sehr leise.

Soprano.
 Alto. Sanctus, Sanctus, Dominus De-us Ze-ba-oth! Ple-ni sunt Coe-li et ter-ra ma-jes-ta-tis;
 Tenor.
 Basso. Sanctus,

glo-ri-ae
 glo-ri-ae tu-ae.

| | |
|---|---|
| Drauf als der Priester fromm sich neigt Und, zum Altar gewandt, Den Gott, dem gegenwärtigen zeigt In hoherhahner Hand, | Da kündigt es der Sacristan Mit hellem Glücklein klingend an, Und alles kniet und schlägt die Brüste, Sich fromm bekreuzend vor dem Christe. |
|---|---|

pp

Bernhard Anselm Weber, Vertonung von Schillers *Der Gang nach dem Eisenhammer*, Sanctus-Einschub (Partitur Leipzig, o.J., S. 20)

Prinzip zusammenzuzwingen, dessen offensichtliche Abwesenheit in der unbegreiflichen neuesten Geschichte nur als Verlust wahrgenommen werden konnte».²⁸ Dies verkennt freilich, dass gerade in der patriotischen Kantate das Verbinden kriegerischer und religiöser Elemente gang und gäbe war, etwa in Standardtopoi wie dem «Gebet vor der Schlacht» oder der «Schwerterweihe».

Erstaunlich modern mutet ein satztechnisches Verfahren an, das Louis Spohr 1813 in *Das befreyte Deutschland* anwendet, wenn er den Verlauf der Kampfhandlungen in einer rein orchestralen Battaglia darstellt, diese aber durch Rezitativeinschübe für den Hörer im Konzertsaal gleichsam «kommentieren» lässt (Abb. 10, siehe Seite 176): Die *ff*-Dynamik wird plötzlich zurückgenommen, «die Frau» [eine typologisierte Rollenbezeichnung] erklärt für den Rest des Sängersensembles und die Zuhörer im Saal: «Jetzt kämpfen sie!» Daraufhin setzt sofort wieder die Schlacht im *ff* ein. Einen solchen Rezitativeinschub, der musikalische Verläufe verbal verdeutlichen soll, findet man später auch in Meyerbeers *Hugenotten*, wenn Valentine sich nähernde Schritte für Raoul (und den Zuschauer) mit den Worten «entendez-vous ces pas?» kommentiert (Abb. 11, siehe Seite 177). Frank Heidelberger konstatierte eine solche von Meyerbeer häufig an dramatischen Nahtstellen realisierte Verlagerung des Blickwinkels von der allgemeinen Szenerie auf das Schicksal eines Einzelnen durch ein sukzessives «Umblenden» des orchestralen Satzes bereits in Meyerbeers früher Oper *Jephtas Gelübde* (1813).²⁹

Das Ausnutzen der von Victor Hugo postulierten *couleur locale* hat in patriotischer Musik im Gebrauch von «Nationalmelodien» zumindest eine Vorform: Nationalmelodien wurden zur musikalischen Charakterisierung einzelner Völker herangezogen, ein Verfahren, das Carl Maria von Weber in seinen 1816 niedergeschriebenen Ausführungen zur Kantate *Kampf und Sieg* ausführlich kommentiert hat.³⁰ Der Versuch, den Charakter verschiedener Völker durch melodische Verläufe zu erfassen, verwirklicht nicht nur die sich im frühen 19. Jahrhundert etablierende Kategorie des Charakteristischen in der Musik, sondern zielt in der Tat bereits in dieselbe Richtung wie die von

28 Vgl. Gerhard, «Religiöse Aura und militärisches Gepränge: Meyerbeers Ouvertüren und das Problem der rein instrumentalen Form», in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hrsg. v. Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16), S. 229.

29 Frank Heidelberger, «*Jephtas Gelübde*: Charakteristische Form und musikalische Gestalt in Meyerbeers Frühwerk», in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, S. 1–26, hier: S. 24.

30 Weber spricht von «Melodien, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren sind, die einzelnen Völker so treffend und schnell verständlich als möglich zu bezeichnen». Carl Maria von Weber, «Meine Ansichten bei der Komposition der Wohlbrückschen Kantate *Kampf und Sieg*», in: *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Karl Laux, Leipzig 1975, S. 94.

Allegro vivace.

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Clar. (in A)
Cr. (in D)
Fag.
Clarini (in D)
Timp.
Tromboni
Sopr. »Die Frau«
VI. 1
VI. 2
Va.
Basso

Tutti Allegro vivace.

Louis Spohr, Kantate *Das befreyte Deutschland*, orchestrale Battaglia mit Rezitativeinschüben (Autograph in D-B, Mus. ms. autogr. Spohr 2, Bd. 1, S. 137 f.)

Abb. 11

The image shows a page of a musical score for Giacomo Meyerbeer's *Les Huguenots*, Act 4, Scene 1, 'Commentaire' by Valentine. The score is arranged in two systems. The top system features vocal lines with lyrics: 'xi - ble ils vous tue - raient... fuy - ez non j'at - ten - drai leurs'. The bottom system is an orchestral score for various instruments including Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, and Oboe, with dynamic markings like *ff* and *ffmo*. The tempo is marked 'All. con spirito. metr. $\text{♩} = 126$ '. The page number 'M. S. 2154' is visible at the bottom.

Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, vierter Akt, erste Szene, «Kommentar» Valentines (Faksimile, wie Abb. 2, S. 633)

Victor Hugo postulierte *colour locale*. Abbé Georg Vogler, nach Bernhard Anselm Weber Kompositionslehrer des jungen Meyerbeer, sammelte bei zahlreichen Reisen Nationalmelodien; doch waren viele dieser Nationalgesänge auch durch die Truppenbewegungen während der Befreiungskriege weithin populär geworden, wie aus einer anonymen Notiz in der *AMZ* hervorgeht: «Die russischen Nationallieder sind durch die russischen Heere und ihre Kriegsgefangenen in ganz Europa bekannt und beliebt geworden. Viele derselben verdienen es auch wegen ihrer ausgezeichneten Originalität».³¹

Akribisch genau wurden in den patriotischen Kompositionen – wie später in der Grand Opéra – historische Details rekonstruiert, also zum Beispiel Originalfanfaren aus der Militärmusik in die Werke mit einbezogen, etwa von Carl Maria von Weber, Peter von Winter und auch von Ludwig van Beethoven in seiner «Schlacht-Sinfonie» *Wellingtons Sieg*:³² Beethoven forderte hier in seinen der Partitur vorangestellten *Bemerkungen für die Aufführung* eine getrennte Aufstellung von einzelnen Teilen des Orchesters für den Beginn der ersten Abteilung, die die eigentliche Schlacht beschreiben soll. Zunächst marschieren, eingeleitet von originalen Militärfanfaren, die Engländer zu den Klängen von *Rule Britannia* in Es-Dur (in stetigem *crescendo*) auf, danach die Franzosen mit dem *Marlborough*-Marsch in C-Dur. Der in den Fanfaren weitergeführte tonale Konflikt wird erst im *Sturmmarsch* ganz am Ende der Schlacht zugunsten des siegreichen englischen Blechinstrumentariums in Es-Dur gelöst – *Marlborough* tritt schliesslich in einem *Andante* in fis-Moll den Rückzug an.³³

31 *AMZ* XII/20 (14. Februar 1810), Sp. 313 f.

32 Vgl. zu *Wellingtons Sieg* und seiner Entstehungsgeschichte (das Werk war ursprünglich für Panharmonikon, einen von Johann Nepomuk Mälzel konstruierten mechanischen Orchesterapparat komponiert worden): *Beethoven – Zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. v. Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, darin besonders die Beiträge: Thomas Röder, «Beethovens Sieg über die Schlachtenmusik. Opus 91 und die Tradition der Battaglia», S. 229–258 (hier auch ein historischer Abriss der Gattung Battaglia), sowie Hans-Werner Küthen, «*Wellingtons Sieg* oder *die Schlacht bei Vittoria*. Beethoven und das Epochenproblem Napoleon», S. 259–273, sowie das neue Vorwort von Brian Newbould zu der (nach dem Notentext des 1974 von H.-W. Küthen vorgelegten Bandes der *Beethoven-Gesamtausgabe*) 1985 herausgegebenen Eulenburg-Partitur: *Ludwig van Beethoven. Wellington's Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria für Orchester op. 91*, London, Mainz u.a. 1985. Beethoven selbst sah in *Wellingtons Sieg* kein «Tonstück von grossen Ansprüchen» (wie Gottfried Weber vermutete), sondern «nichts als [ein] gelegheitsstück», vgl. Küthen, «*Wellingtons Sieg*», S. 255.

33 Vorwort von Brian Newbould zu *Wellington's Sieg*.

II

Zu den vermeintlich «neuen» kompositionstechnischen Verfahren in den *Hugenotten* zählt auch die erinnerungsmotivische Verwendung des Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* von Martin Luther, den Meyerbeer nicht nur zur Charakterisierung der Rolle des Marcel³⁴ (und damit der gesamten protestantischen Partei und ihres Glaubens) verwendete, sondern auch im Sinne der von Victor Hugo beschriebenen *couleur locale* bzw. *couleur du temps*: Meyerbeer griff die Choralmelodie aus dem 16. Jahrhundert emblematisch auf, um diesen Zeitabschnitt in möglichst authentischer Form musikalisch wieder aufleben zu lassen. Wenn auch der Choral *Ein' feste Burg* nie von den historischen Hugenotten gesungen wurde³⁵, so verortete Meyerbeer doch die Oper mit dem Choralzitat in eben jener Epoche, auf die auch der äussere Rahmen der Handlung (das Massaker in der Bartholomäusnacht 1572) Bezug nimmt. Den vielen Kritikern einer solchen Verwendung von kirchenmusikalischen Stilelementen auf der Opernbühne (darunter Robert Schumann, demzufolge es «einen guten Protestanten» empören müsse, «sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen» zu hören³⁶) hielt Meyerbeer entgegen:

«Freilich wenn der Choral zur Opernarie gemacht würde [...], so wäre das wirklich ein Skandal. Allein wenn gerade im Gegenteil dieser Choral als Gegensatz der weltlichen Musik stets streng und kirchlich behandelt ist, wenn er als Anklang aus einer besseren Welt, als Symbol des Glaubens u. Hoffens immer nur als Anrufung bei drohender Gefahr oder in den Momenten der höchsten Erhebung ertönt und sich in einzelnen Anklängen zwar durch das ganze Stück zieht, aber immer nur im Munde derjenigen Person (der Diener Marcel), welche als Repräsentant eines einfachen, aber unerschütterlichen frommen Glaubens, ja als Märtyrer gezeichnet ist, so ist, dünkt mich, eine solche Behandlung eher Heiligung als Entweihung eines Kirchengesanges zu nennen».³⁷

34 Heinz Becker, «...der Marcel von Meyerbeer». Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der *Hugenotten*», in: *SIM-Jahrbuch 1979/80*, hrsg. v. Dagmar Droysen, Kassel 1981, S. 79–100. S. 87: Der Choral sei vom Komponisten immer «in der erhabenen Würde des Kirchenstils belassen» worden.

35 Vgl. dazu Heinz Becker, «...der Marcel von Meyerbeer», S. 86 f.

36 Ebd., S. 87.

37 Brief Meyerbeers vom 20. Oktober 1837 an Gottfried Weber, in: *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. v. Heinz und Gudrun Becker, Bd. 3, Berlin 1975, S. 72.

Meyerbeer beruft sich in seiner Rechtfertigung explizit auf ein früheres Werk, das ebenfalls den Choral *Ein' feste Burg* verwendet hatte:

«Ob es aber überhaupt ein noch nicht dagewesener Skandal sei, [...] einen wirklichen Choral in der Oper anzubringen, die Frage, dünkt mich, ist schon vor 25 Jahren beantwortet worden; denn so lange bereits ist es her, daß in dem lutherischen Berlin ›Die Weihe der Kraft‹ von Werner gegeben ward, wo Luther selbst der Held des Stückes war und seine religiösen Streitigkeiten mit Papst und Kaiser den Stoff des Dramas bilden und wo auch mehrere seiner Choräle in dem Stücke gesungen werden. Alles dieses erregte damals keinen Skandal, ward im Gegenteil vom Publikum unzählige Male mit Rührung und Erhebung gesehen».³⁸

Zu dem hier von Meyerbeer angeführten Drama *Die Weihe der Kraft* des Dichters Zacharias Werner über die historische Figur Martin Luther hatte 1806 Bernhard Anselm Weber (nur wenig später Meyerbeers Kompositionslehrer) eine Schauspielmusik verfasst, die gleich in mehrfacher Hinsicht als Schlüsselwerk für den jungen Meyerbeer gelten muss. Die aus einer Ouvertüre, einem Chor der Freiburger Bergleute, einem Nonnenchor, einem Studentenchor (nach der Melodie des *Gaudeamus igitur*), einem Lied, einem Duett sowie einem Trauerchor bestehende Bühnenmusik nutzt den Choral *Ein' feste Burg* nicht nur in ausharmonisierter Form in der Ouvertüre (Abb. 12), sondern auch mehrmals im weiteren Verlauf der direkt in die Handlung integrierten Nummern der Schauspielmusik. Durch den Luther-Choral wird das Drama ausserdem im Sinne der *couleur du temps* eindeutig in der Luther-Zeit verortet.³⁹

Wenngleich Weber nicht so weit geht, wie später Meyerbeer in den *Hugenotten* eine genau abgegrenzte Personengruppe (nämlich die bedrängten Hugenotten) «erinnerungsmotivisch» zu charakterisieren, so schafft er doch durch die Verwendung des protestantischen Chorals eine nationale Identifika-

38 Ebd.

39 Dass eine grössere Divergenz zwischen der Entstehungszeit von (Choral)melodien und der Handlungszeit eines Theaterstücks durchaus kritisch registriert wurde, belegt eine Rezension zu Webers Schauspielmusik für *Ein Tag des Schicksals* von Gubitz in Berlin (1814), in der ebenfalls der Choral *Ein' feste Burg* verwendet war, nun jedoch unbestreitbar in einer historisch «falschen» Zeit verortet: «Nur fiel ein wunderlicher Parachronismus auf: die unbezweifelt von Luther verfasste Melodie: Ein' feste Burg ist unser Gott – bildete hier einen Kapellengesang vom J. 1315, in welche Zeit die Handlung des Stückes fällt.» *AMZ XVI/9* (2. März 1814), Sp. 155. – Der deutsche Text des Chorals wurde übrigens (mit lateinischer Übersetzung) in der *AMZ XVI/12* (23. März 1814), Sp. 189 ff., abgedruckt, mit der im Vorwort angeführten Begründung, man dürfe sich von diesem Choral, «besonders bey der Ausführung durch vollstimmige Chöre, einen feyerlichen, tiefen Eindruck [...] versprechen» (Sp. [189]).

Abb. 12

Singung, Marcato.

The image shows a handwritten musical score for a choral piece. The title at the top is "Ein feste Burg ist unser Gott" in a decorative, cursive font. Below the title, the word "Singung" is written, followed by "Marcato." in italics. The score consists of ten staves, each labeled with an instrument: Violini, Viola, Claudi, Oboe & Corinette, Fagotte, Corni, Tromben, Trombone 1, 2, 3, and Bassen. The music is written in a clear, handwritten style with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Bernhard Anselm Weber, Bühnenmusik zu *Die Weihe der Kraft*, Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* (Partiturabschrift in D-B, Mus. ms. 22637, o.S.)

tionsmöglichkeit für sein Berliner Publikum in Abgrenzung zu den (katholischen) französischen Besitzern. Dies erklärt auch den enormen Erfolg der *Weihe der Kraft*, in der die Figur des Martin Luther und seine Glaubensgenossen äusserst positiv dargestellt sind, bei der Uraufführung am 11. Juni 1806, also während der Napoleonischen Besetzung Berlins: Das Stück wurde als patriotische Manifestation des deutschen Protestantismus im Gegensatz zu den Franzosen verstanden⁴⁰ – Karim Hassan spricht in diesem Zusammenhang

40 Vgl. dazu Hassan, *Bernhard Anselm Weber*, S. 341 f. Die Verwendung desselben Choralzitats bei Weber und Meyerbeer zeige, «in welchem Maße Webers kompositorisches Experimentieren mit dem Stilmittel der *couleur locale* tragfähig und kompositionsgeschichtlich relevant war». Vgl. auch S. 337: Die Bühnenmusik Webers zur *Weihe der Kraft* weise bereits «auf eine Verwendung in Meyerbeers *Les Huguenots* (1836) vorweg. Das Zitat authentischer Melodien [...] gehörte zu den Grundlagen koloristischer Techniken, mit denen der Komponist zu einem Zeitpunkt experimentierte, als es noch keineswegs als Stilmittel des Musiktheaters etabliert war».

gar von einem «quasi-religiösen Charakter» des Dramas durch die «Verbindung der Luther-Figur mit der Idee der Nation»⁴¹ sowie von einer mehr oder weniger latenten «patriotischen Zweckbindung».⁴²

Durch die Einbeziehung des originalen Luther-Chorals folgt B. A. Weber übrigens auch der vom Dichter Zacharias Werner in der *Vorbemerkung* zu seinem Dramentext postulierten Authentizität – auch Werner hatte bei der Gestaltung der Verse nach eigener Aussage (in der dritten Person) zu Originalzitate Luthers gegriffen:

«Die Tiefe und Herrlichkeit dieses seltenen Gemüths wollte der Dichter möglichst lebendig darstellen, daher benutzte er, so viel es irgend geschehen konnte, Luthers eigene kräftige Reden, als den treuesten Spiegel seines reinen Innern».⁴³

Das in der *Weihe der Kraft* erzeugte Zeitkolorit entsteht also zum einen durch die Luther'schen Originalzitate und zum anderen durch deren musikalische Ausgestaltung (der von Victor Hugo später geforderten Authentizität durch eine spezifische *couleur du temps* kommt *Die Weihe der Kraft* damit bereits sehr nahe.) Dass Weber auch mit weiteren Originalmelodien wie dem Studentenlied *Gaudeamus igitur* und dem Chor der Freiburger Bergleute *Glück auf! Glück auf! wir fördern es herauf* Lokalkolorit erzeugt und durch einen Marsch für zwei getrennt postierte Orchester den räumlichen Effekt von Nähe und Ferne vermittelt, weist ihn als einen versierten, mit derartigen Techniken vertrauten Theaterkomponisten aus – und dass er eben diese an seinen Schüler Giacomo Meyerbeer weitergab, kann als sicher gelten.⁴⁴

41 Ebd., S. 335 f.

42 Ebd., S. 342.

43 Zitiert aus der «Vorbemerkung» zum Libretto der Schauspielmusik; Textbuch in: D-B, Tw 200, S. 2.

44 Vgl. dazu etwa: Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer*, S. 29 ff.: Webers *Deodata* und vor allem *Die Weihe der Kraft* hätten Meyerbeer «künstlerisch nachhaltig beeindruckt, denn schon hier prägten sich ihm Modelle ein, die in seinem späteren Werk wirksam werden sollten», oder auch: Hassan, *Bernhard Anselm Weber*, S. 366: *Die Weihe der Kraft* habe «zu den bedeutenden künstlerischen Eindrücken gehört, die der spätere Opernkomponist aus Berlin mitnahm».

III

Doch woher nahm Bernhard Anselm Weber selbst seine ausgeprägten Kenntnisse von dramaturgisch effektvollen Kompositionsmitteln? Nach ersten Studien in Mannheim bei Abbé Georg Vogler (1749–1814) hatte er – nach dessen Berufung zum Kapellmeister am Hof des schwedischen Königs Gustav Adolph III. in Stockholm – 26-jährig seine Karriere bei der Großmann'schen Theatertruppe in Hannover begonnen⁴⁵ und war im Oktober 1790 der Einladung seines ehemaligen Lehrers nach Stockholm gefolgt. Dort hielt sich Weber fast 10 Monate lang auf, in denen ihn vor allem das Erlebnis der Opern Christoph Willibald Glucks in der Stockholmer Hofoper nachhaltig beeindruckte:

«Mehr Pomp und Pracht, und Größe kann in der Welt auf keinem Theater herrschen als hier in dieser Oper [über eine Aufführung von Glucks *Orpheus und Eurydike*]. Ich schauderte, als die Scene von der Hölle kam, die Decorationen und das fürchterliche Höllenballett müssen meine Wangen blaß gemacht haben».⁴⁶

Bereits zu dieser Zeit äusserte B. A. Weber glühend patriotische Gedanken, darunter den Plan einer gross angelegten Komposition nach dem von Friedrich Gottlieb Klopstocks *Hermann-Dramen*⁴⁷ geprägten Sujet von Hermann dem Cherusker im Teutoburger Wald, dem «herrlichste[n] Gegenstand für einen Künstler, der so für sein Vaterland glühet, wie ich der so stolz auf sein Vaterland ist – wie Ich».⁴⁸

Ende 1792 trat Weber schliesslich das Amt als Kapellmeister am Berliner Nationaltheater an, das er bis zu seinem Tode ausüben sollte; ab 1796 hatte er dort die alleinige musikalische Leitung inne und arbeitete besonders fruchtbar mit August Wilhelm Iffland zusammen, der im selben Jahr die

45 Vgl. dazu Hassan, *Bernhard Anselm Weber*, S. 53–67.

46 Brief Webers aus Stockholm vom 20. Februar 1791, abgedruckt bei Max Unger, «Aus Bernhard Anselm Webers Jugendjahren», in: *Allgemeine Musikzeitung* Nr. 37 vom 15. September 1911, S. 882.

47 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Hermanns Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784) und *Hermanns Tod* (1787).

48 Brief Webers aus Bergen vom 25. November 1791, abgedruckt bei Unger, «Aus B. A. Webers Jugendjahren», in: *Allgemeine Musikzeitung* Nr. 38 vom 22. September 1911, S. 904. – Das dafür nötige Libretto stellte sich Weber vor «voll an Schlachtgetümmel, an gefangenen Römern, an blutenden Römern, an singenden Deutschen, an freien Deutschen, an Triumph und Freiheit und – an Sieg'sgeschrei und Freiheit soll's auch nicht fehlen.» Zu der geplanten Hermann-Vertonung sollte es allerdings erst im Jahre 1819 mit einer Bühnenmusik zu August von Kotzebues patriotischem Stück *Hermann und Thusnelde* kommen.

Intendanz des Hauses übernommen hatte. Seine Bühnenmusik suchte Weber vornehmlich nach dem Vorbild der Gluck'schen Reformoper zu gestalten, deren Rezeption «schon am Ende des 18. und verstärkt im 19. Jahrhundert im Zeichen der nationalen Vereinnahmung seines Werks [stand]». ⁴⁹ Auf einer im Jahre 1803 gemeinsam mit August von Kotzebue unternommenen Reise nach Paris hatte Weber Gelegenheit, auch Oper und Theater in Frankreich kennen zu lernen – in seinem Reisetagebuch listet er für die Tage vom 18. Oktober bis zum 29. November nicht weniger als 28 Opern- und Theaterbesuche auf, darunter Cherubinis *Anacréon*, *Les deux journées* und *Lodoïska*, Rousseaus *Le devin de village*, Catels *Sémiramis*, Glucks *Alceste*, Paers *Griselda* und Boieldieus *Calife de Bagdad*. ⁵⁰

Erfahrungen aus der eigenen theaterpraktischen Arbeit sowie stilistische Einflüsse aus der Gustavianischen Reformoper in Stockholm und dem Pariser Musikleben flossen schliesslich mit in die zahlreichen patriotischen Werke für verschiedene Veranstaltungsformen ein, die der «kosmopolitische Patriot» Weber nach der Napoleonischen Besetzung Berlins (Oktober 1806 bis Dezember 1808) und während der Befreiungskriege verfasste, beispielsweise in die *Patriotischen Gesänge mit Harmonie-Begleitung* ⁵¹, die Chöre zu August von Kotzebues Stück *Die hundertjährigen Eichen oder das Jahr 1814*, das explizit so bezeichnete «Festspiel» *Des Epimenides Erwachen* nach einer allegorischen Dichtung Goethes ⁵² sowie die gross besetzte, 14 Nummern umfassende Bühnenmusik zu Kotzebues *Hermann und Thusnelde* (1819), der «Rache- und Triumphchöre in großer Besetzung, prunkvolle Finali an den Aktschlüssen, aber auch Kontrastwirkungen [...] opernhafte Züge [verleihen], die auf die *Grand Opéra* Meyerbeerscher Prägung vorausweisen». ⁵³

49 Hassan, *Bernhard Anselm Weber*, S. 115: «Glucks Opern eigneten sich offensichtlich als Vorbild oder Stellvertreter einer deutschen Nationaloper [sowie] als Exponenten gegen eine veraltete italienische Oper.»

50 Ebd., S. 304 f.

51 Vgl. Abschrift in: D–B, Mus. ms. 22689. Die vier Gesänge tragen die Titel *Der brave Soldat*, *Des Knaben Abschied von der Mutter*, *Schlachtgesang*, *Landwehrmanns Lied*; alle Lieder sind für 2- bis 3stimmigen Männerchor mit Militärinstrumentarium strophisch und einfach gesetzt (meist C-Dur, keine ungewöhnliche Harmonik).

52 Webers *Epimenides*-«Festspiel» erscheint jedoch – trotz zahlreicher Effekte wie Musik hinter den Kulissen oder ungewöhnliche Lichtwirkungen – als die wohl schwächste Partitur des Komponisten; möglicherweise sprach Goethes kühner Entwurf mit allegorischen Genien und Dämonen den pragmatischen Theatermusiker Weber weniger an als ein Drama um *reale* Protagonisten. Da sich auch das Publikum mit der aus der Antike entlehnten Gestalt des Epimenides und den anderen allegorischen Figuren des Stücks kaum identifizieren konnte, war die Uraufführung am 30. März 1815 wenig erfolgreich. Vgl. die Partiturabschrift in D–B, Mus. ms. 22651 (2 Bde.).

53 Vgl. Hassan, *Bernhard Anselm Weber*, S. 265.

IV

Vom pragmatisch orientierten und patriotisch gesinnten Berliner Theatermusiker Bernhard Anselm Weber wurde also Giacomo Meyerbeer ab 1807 – nach ersten, freilich wenig ergiebigen Kompositionsstudien beim Leiter der Berliner Singakademie, Carl Friedrich Zelter – unterrichtet, und die Unterweisung bestand für den jungen Musiker im Wesentlichen darin, Schauspiel- und Opernaufführungen zu besuchen (vornehmlich der Werke Glucks). B. A. Weber war sicherlich «weder ein Komponist noch ein Pädagoge von Rang, aber er war ein Theaterroulinier, der wußte, wie die Stücke gemacht waren. Das half mehr als theoretische Unterweisungen».⁵⁴ Die ersten Grundlagen von Bühnenmusik allgemein, dramaturgischem Aufbau und szenischer Ausgestaltung, etwa mit Hilfe von Licht- oder Raumeffekten⁵⁵ lernte Meyerbeer bei Weber von Grund auf kennen, und zwar noch vor seiner bereits mehrfach erörterten späteren Studienzeit bei Abbé Vogler (1810–1812).⁵⁶ Als erste Frucht der «Lehre» bei Weber entstanden übrigens Variationen für Klavier über den Marsch aus der *Weihe der Kraft*, die Meyerbeer in Berlin und Leipzig mehrfach öffentlich vortrug.

Zu der theatermusikalischen Ausbildung des jungen Komponisten trat in der Folgezeit die Bekanntschaft mit der spätestens um 1813 in geradezu ausuferndem Masse gepflegten patriotischen (Vokal)musik. Aufgrund der beträchtlichen Verbreitung vor allem der patriotischen Kantaten in den Jahren zwischen 1813 und 1815 ist mehr als unwahrscheinlich, dass Meyerbeer mit den einschlägigen Werken *nicht* in Berührung kam: Ende 1813 stand Meyerbeer beispielsweise in München in freundschaftlicher Verbindung mit Peter von Winter, dessen *Schlacht-Sinfonie* eben zu jener Zeit dort ihre Uraufführung erlebte, und in Wien wirkte er bei der Uraufführung von Beethovens *Wellingtons Sieg* sogar selbst mit – an der grossen Trommel.⁵⁷ Zudem trug Meyerbeer mit einigen Werken auch selbst zum Genre bei, und es ist nicht

54 Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer*, S. 25 f.

55 So verwendete Weber zum Beispiel in der Musik zu Kotzebues *Deodata* Weber einen unsichtbaren Chor, der von der Empore herab singt, und in dem lyrischen Duodrama *Sulmalle* nach einer Dichtung von Karl Alexander Herklots Lichteffekte, um ein Gewitter (auch bei einer nicht-szenischen Aufführung) musikalisch umzusetzen, vgl. dazu Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal*, S. 176 ff.

56 Vgl. dazu beispielsweise Peter Nitsche, «Vielfalt und Charakteristik: Abbé Vogler als Lehrer Meyerbeers in der Instrumentation», in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, S. 183–200.

57 Meyerbeer traf angeblich mehrmals die rhythmisch vertrackten Einsätze nicht, was Beethoven sehr amüsiert haben soll – vgl. Röder, «Beethovens Sieg über die Schlachtenmusik», S. 252.

verwunderlich, dass er sich in seinen einschlägigen Kompositionen mit den in patriotischer Musik üblichen satztechnischen Verfahrensweisen vertraut zeigte. Im Jahre 1814 entstand eine mit *Des Teutschen Vaterland* überschriebene Kantate nach Ernst Moritz Arndt⁵⁸ sowie ein *Das Brandenburger Tor* betiteltes Singspiel (das übrigens erst 1991 in Berlin seine Uraufführung erlebte⁵⁹); ferner schrieb Meyerbeer 1829, also im unmittelbaren zeitlichen Vorfeld seiner Grand Opéras, einen *Bayerischen Schützenmarsch* (hinter dieser Bezeichnung verbirgt sich ebenfalls eine Kantate für Soli, Chor und Blasinstrumente nach Versen des bayerischen Landesherrn Ludwig I.). Für den Refrain verwendete Meyerbeer nach eigenen Aussagen «die Melodie eines original bayerischen Scharfschützen-Marsches», den er in Aschaffenburg gehört habe⁶⁰, setzte also auch schon in diesem Werk die Idee einer möglichst authentischen Ausgestaltung mit Attributen im Sinne der *couleur locale* um.

Auch in der am 23. Dezember 1812 im Münchner Hoftheater uraufgeführten Oper *Jephtas Gelübde* – entstanden während der Studienzeit bei Abbé Vogler – nutzt Meyerbeer ähnliche musikalische Mittel, wie sie in B. A. Webers Schauspielmusik und in den patriotischen Kantaten verwendet sind. So findet sich zum Beispiel an der Stelle eines Kriegerchors hinter der Szene die Aufführungsanweisung: «Anfänglich in weiterer Entfernung kömmt aber nach und nach immer näher».⁶¹ Auf die Bedeutung dieser Szene als eine Art «Vorschau» auf den späteren Meyerbeer hat Frank Heidlberger hingewiesen⁶², der auch eine ausführliche Regieanweisung im Libretto mitteilt, die ein klares Bild von dem auf der Bühne dargestellten Geschehen zeichnet:

58 AMZ XVI/20 (18. Mai 1814), Sp. 330: Die Uraufführung dieses Werks, laut AMZ «recht brav von Meyer-Beer in Musik gesetzt», fand am 15. Mai 1814 bei einer musikalischen Akademie im Schauspielsaale statt.

59 Vgl. Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer*, S. 66, 123 und 345 f., sowie *Giacomo Meyerbeer – Weltbürger der Musik: eine Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin zum 200. Geburtstag des Komponisten vom 31. Oktober 1991 bis zum 5. Januar 1992* [Katalog: Heinz und Gudrun Becker], Wiesbaden 1991, S. 60.

60 Meyerbeer in einem Brief aus Paris vom 30. August 1829, zitiert nach: *Giacomo Meyerbeer – Weltbürger der Musik*, S. 80.

61 Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer*, S. 55. Ebenso verwendet Spontini ein solches Verfahren im dritten Akt seiner Oper *Fernand Cortez*; vgl. dazu Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*, S. 29 f.

62 Vgl. Heidlberger, «*Jephtas Gelübde*», S. 16 f.: «Bereits der eröffnende «Chor der Krieger» ist nach den Gesetzmäßigkeiten dramatisch-szenischer Raumdisposition gestaltet, wie sie auch für den späteren Meyerbeer typisch ist.»

«Dieser Chor [der Chor der Krieger] wird hinter der Coullisse gesungen. Nach dessen Endigung kommen die zurückkehrenden Krieger mit erbeuteten Trophäen und Gefangenen über die Brücke gezogen, denen die Bundeslade von vier Priestern vorgetragen wird. – Ihnen entgegen kommen aus dem Vordergrunde Vorsteher mit Geschenken, die sie dem Jephtha überreichen wollen. Jungfrauen mit Tambourins, und Kinder mit Lorbeerzweigen, welche sie den Kriegern anbiethen. Zuletzt Jephtha. Das sämtliche Personal schließt einen weiten Halbkreis um ihn. Indem ihm die Vorsteher Geschenke überreichen wollen, eilt Sulima aus ihrem Hause zu Jephtha, der sie nicht sieht, und singt, indem sie die Thüre aufreißt die Worte / mein Vater / – Sowie sich Jephtha herumdreht, und Sulima erblickt, schleudert er sie mit Heftigkeit von sich. Das Person muß in diesem Augenblick eine Gruppe des Schreckens und des Erstaunens bilden».⁶³

Schon in diesem frühen Werk, in dem Erfahrungen aus dem Unterricht bei B. A. Weber, bei Abbé Vogler sowie Einflüsse aus den nationalpatriotischen Kompositionen zusammenfließen, sind deutlich einige der Elemente erkennbar, die später die Grand Opéra prägen werden: Raumdramaturgie (dynamisch gestaltetes Näherkommen) und Überschichten von mehreren Handlungsebenen, welche genau am Kulminationspunkt der Handlung in ein gross angelegtes Tableau münden (Éclat).

*

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass Giacomo Meyerbeer (noch vor seinen Studien bei Abbé Vogler) bereits in Berlin von Bernhard Anselm Weber die notwendigen Kenntnisse für eine hochdramatische Ausgestaltung von Musik zu Bühnenwerken vermittelt bekam. Frappierende Ähnlichkeiten zwischen Meyerbeers späteren Grand Opéras und der patriotischen Musik der Napoleonischen Befreiungskriege sowie Meyerbeers eigene Beiträge zu diesem Genre zeigen, dass der Komponist schon in frühen Jahren mit der einschlägigen musikalischen Idiomatik vertraut war – vor diesem Hintergrund erscheinen manche der vermeintlich neuen Effekte der Grand Opéra als nicht mehr ganz so «neuartig». Einschränkend muss in diesem Zusammenhang freilich bedacht werden, dass es sich – gerade bei den patriotischen Kantaten der Jahre 1813 bis 1816 – um ein äusserst kurzlebigen Genre handelte, um Gelegenheitswerke, die meist auch vom Libretto her zu eng an aktuelle historische Begebenheiten geknüpft waren, um auch aus einer gewissen

63 Der Eintrag ist nur im Textbuch D-Mbs, St. th. 63, überliefert, mitgeteilt von Heidelberger, «Jephtas Gelübde», S. 17. Die Oper verschwand übrigens bereits «nach der 2ten Vorstellung vom Repertoire», vgl. AMZ XV/25 (23. Juni 1813), Sp. 418.

zeitlichen Distanz heraus noch Interesse wecken zu können. Doch entfaltet die entsprechenden Kompositionen in direkter zeitlicher Nachfolge der Befreiungskriege nicht nur in den deutschen Landen grösste Breitenwirkung; diese weite Rezeption lässt sich etwa am Beispiel der Kantate *Germania* (1815) Peter von Winters ablesen, von der eine Partiturabschrift neben dem beigehefteten gedruckten deutschen Originallibretto auch eine gedruckte englische Übersetzung des Textes mit eindeutigen Aufführungsnachweisen im Londoner Drury Lane Theater im Jahr 1815 enthält.⁶⁴ In diese englische Librettoübersetzung wurden von unbekannter Hand auf dem Vorsatzblatt die einzelnen Nummern und die Namen der jeweils darin mitwirkenden Sänger eingetragen (vgl. Abb. 13) – vermerkt ist in einigen Nummern auch, vermutlich als Kuriosum, die Begleitung durch Harfen.

Letztlich sollte sich jedoch E.T.A. Hoffmanns bekanntes, in seiner Rezension der *Fünften Sinfonie* Beethovens formuliertes Verdikt erfüllen, dass «alle neuere *Batailles de trois Empereurs* etc. [...] als lächerliche Verirrungen, mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen» seien.⁶⁵ Die allgemeine Ablehnung einer funktionalen Musik, die nicht dem Ideal einer einheitlichen, möglichst zyklischen Durchgestaltung gehorcht, sondern unbekümmert disparate Stilelemente einschliesst, ist auch heute noch weit verbreitet.⁶⁶ In der Nachfolge der Richard Wagner'schen Polemik gegen Meyerbeers Opern als «Wirkung ohne Ursache» werden noch heute Vorbehalte gegen gross dimensionierte

64 Vgl. das der Partiturabschrift in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Signatur: M/C 179, beigegefügte Libretto. Ferner ist – aus dem früheren Besitz von Friedrich Chrysander – eine von Henry Rowley Bishop arrangierte und erweiterte Fassung von Winters *Schlacht-Sinfonie* für eine Aufführung am 18. Februar 1820 im Theatre Royal Covent Garden erhalten; diese Fassung endet mit einem grossen *God save the King*, vgl. das Manuskript in: D-Hs, M A/1770 (= RISM A/II, 81683).

65 E.T.A. Hoffmann, Rezension der *Fünften Sinfonie* Ludwig van Beethovens, in: *AMZ* XII/40 (4. Juli 1810), Sp. 631. Übrigens trug auch Hoffmann selbst – ungeachtet seiner Ablehnung patriotischer Werke – mit dem 1814 unter dem Pseudonym A. Vollweiler in Leipzig publizierten Klavierstück *Deutschlands Triumph im Siege bei Leipzig* zum Genre bei; vgl. Gerhard Allroggen, «E.T.A. Hoffmann», in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 8, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, S. 625.

66 So sieht sich etwa Ulrich Schreiber im *Opernführer für Fortgeschrittene* aus dem Jahre 1991 genötigt, darauf hinzuweisen, dass man das «diskursive Moment von Meyerbeers Opern» nicht mit den Massstäben von Wagners Gesamtkunstwerk messen dürfe, sondern nach seinen ganz eigenen Kategorien. Der dritte Akt der *Hugenotten* etwa sei zwar uneinheitlich, aber «genial angelegt als «Doppel-Tableau», das «seine monumentale Wirkung nicht zuletzt aus dem Wechsel von Trennung und Schichtung kontrastierender Farbpartikel [bezieht]: Soldatenlied, Litanei, Studentenlied – Spaziergänger, Zigeunertanz, Nachwächterlied, die musikalisch charakteristisch gegeneinander abgehoben sind» (S. 402).

- Introduction — (Kantate in Kant.)
- N° 1 Chorus of Barbers, Hair & Coiffure. Mr. C. Meyer.
- N° 2 Recit. — N° 3 Air — Mr. Brabant,
- N° 4 Recit. — N° 5 Air — Mr. C. Smith,
- N° 6 & 7 Chorus.
- N° 8 Recit.; Mr. Bellamy & Mr. Dickens.
- N° 9 Cavatina, Mr. Dickens.
- N° 10 Recit.; Mad. Marcovici.
- N° 11 & 12 Cavatina, Mad. Marcovici & Chorus.
(With Hair Accompaniment.)
- N° 13 Recit.; Mr. C. Smith & Mr. Pope,
- N° 14 Chorus.
- N° 15 Recit.; Mr. Dickens, Mr. C. Smith and
Pena, Mr. Bellamy.
- N° 16 Chorus.
- N° 17 Quatetto, Mr. Dickens, Mr. Pope,
Mr. C. Smith and Mr. Bellamy.
- N° 18 & 19 Recit. & Air, Mr. Brabant,
(Accompanied on the Viola cello by Mr. Whalley.)
- N° 20 Recit.; Mr. Dickens & Chorus of 3 Chorus,
accompanied by 3 Military Bands.
- N° 21 Air to Peace.
- N° 22 Finale.

TRANSLATION

OF THE

ORIGINAL PREFACE.

THE glorious issue of the late contest for the independence of Germany, cannot fail to bring to the recollection of all who are not ignorant of the early history of that country, the period, when under the conduct of their illustrious countryman, HERMANN, the Germans freed their native land from the yoke of Romans.

The two events are in the following composition presented together, but at the same time are not confounded with each other. With this view it was necessary, in order to avoid any anacronism in the music, that it should possess two distinct characters, appropriate to either period, and indeed should occasionally imbibe the spirit of both.

Peter von Winter, Kantate Germania, englisches Libretto mit handschriftlichen Eintragungen
(Beilage zur Partiturnachschrift in D-Hs, M/C 179, S. [1])

Formkonzepte geäußert, die nicht den Prinzipien von ›Einheitlichkeit‹ und ›innerem Zusammenhang‹ folgen (dies gilt ähnlich für Bühnenmusik). Und dennoch überlebten nach dem Niedergang des kurzlebigen Genres patriotischer Kompositionen um 1813 viele der auf eine dramatisch wirkungsvolle Umsetzung szenischer Verläufe zielenden Techniken im kompositorischen Fundus der französischen Grand Opéra, die solche Verfahren für die Bühne adaptierte. An der Übernahme dieser Mittel hatte Giacomo Meyerbeer entscheidenden Anteil. Der häufig postulierte Einfluss der *französischen* Revolutionskantate auf die Grand Opéra⁶⁷ wäre in einer eigenen ausführlichen Studie genauer zu untersuchen.

67 Vgl. etwa Charles Rosen, *Musik der Romantik*, orig. englisch, Cambridge 1995, deutsch: Salzburg und Wien 2000, S. 671: «Die Oper des 19. Jahrhunderts verdankt den französischen Revolutionskantaten mit ihren Massenchören und martialischen Rhythmen ungemein viel.» – Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer*, S. 118: «Der neue Marschstil, vertraut durch die Marseillaise und andere Kampflieder, blieb nicht ohne Einfluß auf die musikalische Gestaltung der Opern, da die Opernkomponisten zugleich mit ihren Hymnen, Märschen und Chants an der musikalischen Erziehung der Nation beteiligt waren.»