

*"Un opéra de Meyerbeer, la Jeunesse de Goëthe, quel titre plein de promesses! quel sujet pour un ami de Goëthe, comme l'a été Meyerbeer, pour l'auteur de Robert le Diable, des Huguenots, du Prophète et de l'Africaine! Cette partition, enfermée aujourd'hui dans un coffre spécial où reposent toutes les pensées musicales et les compositions inédites du grand maître, suivant sa volonté dernière, en sortira-t-elle pour éclater en puissante harmonie, sur la scène parisienne qui la réclame? Voilà la question du procès."*¹

"Eine Oper von Meyerbeer, "Die Jugend Goethes", welch vielversprechender Titel! welch ein Sujet für einen Freund Goethes, wie es Meyerbeer war, für den Autor von "Robert der Teufel", den "Hugenotten", dem "Prophet" und der "Afrikanerin"! Diese Partitur, heute in einer speziellen Truhe verschlossen, in der nach seinem letzten Willen alle musikalischen Entwürfe und unveröffentlichten Werke des großen Meisters ruhen, wird sie aus dieser Truhe hervorgehen, um in mächtiger Harmonie auf der Pariser Bühne, die nach ihr verlangt, zu erstrahlen? Dies die Frage des Prozesses."

So umschrieb die *Gazette des Tribunaux* den Inhalt eines Prozesses, der im August 1868, vier Jahre nach dem Tod Giacomo Meyerbeers (1794-1864), die Pariser Öffentlichkeit bewegte. Wegen seines musikgeschichtlichen Wertes werde ich den heute in Vergessenheit geratenen Rechtsstreit im folgenden nach den ausführlichen Berichten der juristischen Zeitschriften sowie verschiedenen anderen Dokumenten² rekonstruieren.

a) Vorgeschichte

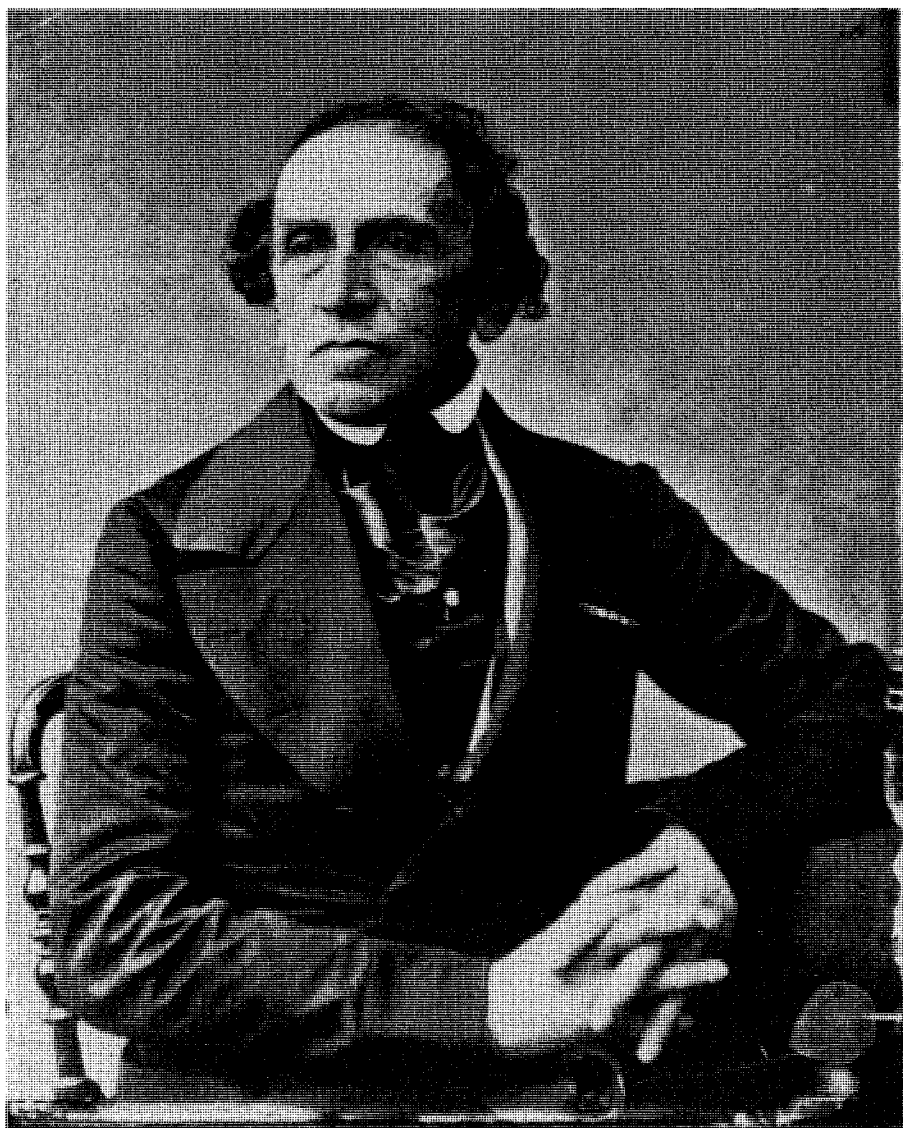
Zu Meyerbeers Pariser Freundeskreis gehörte auch der Sohn Castil-Blazes³, Henri Blaze de Bury, der sich durch seine schriftstellerischen Arbeiten in der französischen Hauptstadt ein gewisses Renommée erworben hatte. Dieser hatte im Jahre 1859 ein dreiaktiges Schauspiel mit dem Titel *La jeunesse de Goëthe* geschrieben, in dem das Leben des Dichturfürsten in teils biographisch abgestützten, teils fiktiven Szenen nachempfunden wurde. Nach Fertigstellung des Manuskriptes begab sich Blaze de Bury auf die Suche nach einer Bühne, die an seinem Werk interessiert war. Der Direktor des Théâtre de l'Odéon, de la Rounat, begeisterte sich für das Schauspiel; er war es auch, der Blaze de Bury auf die Idee brachte, zur Erhöhung der

1 Gazette des Tribunaux, 23.8.1868

2 vgl. insbesondere die faktenreichen Berichte der Gazette des Tribunaux, 23., 24. und 30.8.1868; weiteres Material enthalten die Darstellungen von Blaze de Bury, S. 281 ff., sowie Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer".

3 zu Castil-Blaze vgl. oben S. 173 f.

Abb. 29: Giacomo Meyerbeer, Photographie von Nadar, 1859 (?)



Die Zuschreibung dieser Daguerreotypie zum Werk des Pariser Prominentenfotografen gelang aufgrund des charakteristischen gedrechselten Stuhles, den Nadar mehrfach in seinem Atelier verwendet hat. Die Aufnahme entstand vermutlich im Zusammenhang mit der Aufführung von Meyerbeers *Le Pardon de Ploërmel* 1859.

Wirkung einer Nachtszene im dritten Akt seines Stückes eine Bühnenmusik einzu-
fügen.

Blaze de Bury kam nun auf den Gedanken, Meyerbeer, der zufällig gerade in Paris weilte, den Vorschlag zur Vertonung der Szene zu machen. Bekannt war nämlich, daß der gefeierte Komponist Goethe bewunderte und sich viel darauf einbildete, daß der Weimarer Geistesheros nach dem Tode Mozarts einzig ihn für fähig erklärte hatte, den *Faust* zu vertonen. Da jedoch später Spohr in Deutschland und Gounod in Frankreich Faustopern vorlegten, hatte Meyerbeer sich trotz seiner Affinität zu Goethe nie an die Verwirklichung eines solchen Projektes gegeben.

In der Tat zeigte sich Meyerbeer an dem Vorschlag, den Blaze de Bury an ihn herangetragen hatte, nicht uninteressiert und versprach, sich das Angebot durch den Kopf gehen zu lassen. Bereits eine Woche nach diesem ersten Treffen überraschte der Komponist den Schriftsteller dann mit einer komplett ausgearbeiteten Handlungsskizze eines vierten Aktes zu seinem Schauspiel. Meyerbeer stellte sich die Nachtszene so vor, daß dem schlafenden Goethe in Traumbildern seine literarischen Schöpfungen begegnen sollten⁴ und gab genaue Anweisungen für eine Textgrundlage, die sich musikalisch und szenisch wirksam umsetzen lassen sollte. Blaze de Bury beeilte sich, diesen Vorschlägen nachzukommen und Meyerbeer für die Vertonung des neuen Aktes das gewünschte Libretto zu liefern.

Es wurde vereinbart, daß der Komponist seine Arbeit im Herbst 1860 abgeschlossen haben sollte, was Meyerbeer Blaze de Bury im März 1860 aus Berlin brieflich bestätigte⁵. Am 2. September 1860⁶ schickte der Komponist, als er sich wiederum in Paris aufhielt, dem Schauspielautor, der von seinem Theaterdirektor um eine handfeste Absicherung des Projektes gebeten worden war, folgendes Schreiben:

"Mon cher Henri!

Je me rends avec plaisir au désir que vous m'avez manifesté de mettre en musique la grande scène qui forme le troisième (sic!) acte de votre drame: La jeunesse de Goëthe, que vous destinez maintenant au Théâtre-Français ou à l'Odéon; et je vous promets de vous livrer ma musique le 10 mai prochain, pour que l'ouvrage soit représenté dans le courant de la saison; mais sous la condition expresse que celui des deux théâtres ci-dessus mentionnés qui jouera La jeunesse de Goëthe engagera pour les représentations de cet ouvrage tout l'orchestre et tous les chœurs du Théâtre-Italien de

4 Crémieux, der Advokat der Erben Meyerbeers, beschrieb die Idee des mit ihm befreundeten Komponisten in seinem Plädoyer wie folgt: *"Il n'a pas écrit sa musique sur les paroles de M. Blaze de Bury, c'est Meyerbeer qui a eu l'idée d'un grand rêve musical, d'une vision magnifique. Au moment où Goëthe, fatigué, s'endort, il voit en rêve son avenir, ses grandes oeuvres lui apparaissent, se dressent devant lui et l'entourent comme un Olympe."* ("Er hat seine Musik nicht auf einen Text Blaze de Burys geschrieben, es war Meyerbeer selbst, der die Idee eines großen musikalischen Traumes gehabt hat, einer großartigen Vision. In dem Moment, in dem Goethe erschöpft einschläft, sieht er im Traum seine Zukunft, seine großen Werke erscheinen ihm, bauen sich vor ihm auf und umgeben ihn wie einen Olymp.") Zitiert nach Gazette des Tribunaux, 24.8.1868.

5 vgl. die Wiedergabe des Textes dieses Briefes in dem Plädoyer von Leberquier für Blaze de Bury, Gazette des Tribunaux, 23.8.1868

6 Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer", S. 251, datiert den Brief auf den 31.8.1860 und sieht erst in ihm die Zusage des Komponisten zur Anfertigung der Bühnenmusik. Meine abweichenden Angaben stammen aus dem vorerwähnten Plädoyer.

Paris, et, en outre, deux chanteurs à mon choix pour chanter les rôles de Mignon, de Gretchen, du Roi des Aulnes et du père. Si la pièce ne serait pas jouée le 15 juin, je ne pourrais plus donner ma musique que pour le 15 septembre. Je vous expliquerai de vive voix, cher Henri, la raison de cette dernière condition.

Il est convenu aussi que vous aurez la bonté de m'écrire le 10 mars à Berlin, si le théâtre a pris avec vous un engagement par écrit de représenter votre ouvrage à l'époque et aux conditions mentionnées sur cette lettre (pour ma gouverne).

Veillez agréer, cher Henri, etc.

Meyerbeer

"Mein lieber Henri!

Ich erfülle mit Vergnügen das Verlangen, das Sie mir bekundet haben, die große Szene in Musik zu setzen, die den dritten Akt Ihres Dramas "La jeunesse de Goëthe" bildet, das sie nunmehr dem Théâtre-Français oder dem Odéon zudenken; und ich verspreche Ihnen, Ihnen am 10. Mai kommenden Jahres meine Musik zu liefern, damit das Werk im Laufe der Saison gespielt wird; jedoch unter der ausdrücklichen Bedingung, daß dasjenige der beiden oben erwähnten Theater, das "La jeunesse de Goëthe" spielen wird, für die Vorstellungen dieses Werks das ganze Orchester und den kompletten Chor des Pariser Théâtre Italien engagiert, und weiterhin zwei Sänger meiner Wahl für die Rollen der Mignon, des Gretchens, des Erlkönigs und des Vaters. Wenn das Stück am 15. Juni noch nicht gespielt würde, könnte ich Ihnen meine Musik erst für den 15. September geben. Ich werde Ihnen, lieber Henri, den Grund dieser letzten Bedingung mündlich erklären.

Ferner wird vereinbart, daß Sie die Güte haben werden, mir bis zum 10. März nach Berlin zu schreiben, wenn sich das Theater Ihnen gegenüber schriftlich verpflichtet hat, Ihr Werk zu der in diesem Brief erwähnten Zeit und unter den erwähnten Bedingungen aufzuführen (für meine Regierung?).

Mit herzlichsten Grüßen,

Meyerbeer"

Der weitere Fortgang der Angelegenheit ergibt sich aus einem Schreiben, das Blaze de Bury Anfang 1861 von dem wieder nach Berlin zurückgekehrten Komponisten erhielt. Gleichzeitig instruiert uns dieser Brief auch über die musikalische Ausgestaltung des fraglichen Aktes durch Meyerbeer:

"Berlin, le 28 janvier 1861

Mon cher ami,

...Depuis six semaines j'ai complètement terminé la musique de l'acte que vous m'avez chargé de faire. J'attendais, pour vous l'annoncer, l'époque à laquelle vous m'aviez promis de me faire part si vous étiez parvenu à vous arranger avec un théâtre. Je vois par votre lettre que c'est l'Odéon; et, si vous trouvez pour vous les éléments nécessaires dans la troupe, ainsi que pour la mise en scène du quatrième acte, et que l'on puisse garantir pour l'exécution musicale les moyens qu'il me faut et que j'ai indiqués

7 Aufgrund einer Klausel seines Anstellungsvertrages mußte Meyerbeer längere Absenzen von seinem Berliner Amt (dort war er seit 1842 als Nachfolger Spontinis Preußischer Generalmusikdirektor) mit einer schriftlichen Begründung ankündigen.

dans la lettre que vous possédez de moi, je crois que la localité est bien choisie... Mais vous me dites qu'au mois d'avril, où nous étions convenus que je donnerais ma partition, M. de la Rounat a un engagement avec Mme Ristori, et que, par conséquent, il nous propose de donner l'ouvrage au printemps de 1862. A cette époque, je serai certainement libre, musicalement parlant, car l'opéra nouveau que je prépare devra être donné dans le courant de l'hiver prochain; je ne vois donc pas de difficulté, quant à présent. Toutefois, mon cher ami, prendre un engagement définitif pour une époque aussi éloignée que celle-là, qui n'échoit que dans quatorze mois, c'est ce que je n'oserais faire dans ma position: père de famille, n'habitant pas la France, et dans les conjonctures où nous vivons, qui sait, dans un avenir si lointain, ce qui pourrait me retenir chez moi? Si nous attendons jusqu'au 1^{er} octobre prochain à signer un traité pour avril 1862, époque que M. de la Rounat propose, il sera sûr sept mois d'avance d'avoir l'ouvrage, et, de notre côté, l'avenir ne sera pas enchaîné par un si long espace. Je pense, si comme vous dites qu'il a envie de l'ouvrage, que ça ne sera pas un empêchement.

Maintenant, mon cher ami, causons un peu de notre pièce. Le tableau que j'avais craint le plus et que je vous avais proposé de changer (celui de la cathédrale de Faust) est celui qui est venu le mieux de tous, et j'espère que vous n'en serez pas mécontent. Je n'ai aucun changement à vous demander non plus pour tous les autres tableaux et mélodrames, que j'ai pu faire tels que vous me les avez indiqués. Il n'y en a qu'un seul qui m'inquiète musicalement et sur lequel j'hésite encore maintenant: c'est celui du Roi des Aulnes. La musique de Schubert de cette ballade est devenu si populaire dans tout le monde qu'il me paraît impossible d'en faire adopter au public une nouvelle sur ces paroles, et moi-même j'en subi tellement l'influence que je n'ai pu parvenir à faire une autre musique qui me satisfait. Je pense donc de garder le tissu des mélodies de Schubert en mettant dessous des choeurs pour les filles du Roi des Aulnes et de partager les mélodies de Schubert entre les trois interlocuteurs, et en même temps, cela va sans dire, d'orchestrer ce morceau que Schubert n'a fait que pour le piano. Maintenant, il y a deux façons de le faire: l'une est de faire parler en mélodrame le père et le fils, et de donner pendant ce temps les dessins de mélodies de Schubert à l'orchestre et de ne faire chanter proprement dit que le Roi des Aulnes et ses filles; l'autre de faire chanter aussi les parties du père et du fils par des chanteurs. Ayez la bonté de m'écrire laquelle de ces deux versions vous préférerez. Au point de vue musical tout pur, il serait préférable que tous les trois chantassent; mais je me conformerai à votre décision. Veuillez aussi me faire savoir si, comme vous en aviez eu l'intention, vous avez ajouté un chœur d'étudiants au premier acte, et, dans ce cas, envoyez-le-moi de suite, car j'aimerais mieux de le faire maintenant, où l'impression du reste de la musique est encore chaude dans mon imagination, que plus tard quand d'autres travaux m'en auront éloigné. ..."⁸

8 vgl. die Wiedergabe dieses Brieffragments in dem Plädoyer von Leberquier für Blaze de Bury, Gazette des Tribunaux, 23.8.1868; derselbe Brief ist in Ausschnitten wiedergegeben bei Blaze de Bury, S. 305 ff.

"Berlin, 28. Januar 1861

Mein teurer Freund,

...seit sechs Wochen habe ich die Musik, mit der Sie mich beauftragt haben, vollständig fertig. Ich wartete, um es Ihnen zu sagen, den Moment ab, für den Sie mir die Mitteilung versprochen hatten, ob Sie sich mit einem Theater hätten einigen können. Ich entnehme Ihrem Brief, daß es das Odéon ist; und, wenn Sie für sich selbst in dessen Truppe die notwendigen Elemente finden, ebenso wie die für die Inszenierung des vierten Aktes, und wenn man Ihnen für die musikalische Ausgestaltung die Mittel garantieren konnte, die ich brauche und in dem in Ihrem Besitz befindlichen Brief benannt habe, so glaube ich, daß der Ort gut gewählt ist... Sie sagen mir aber, daß Herr de la Rounat im April, für den wir vereinbart hatten, daß ich meine Partitur bereitstellen würde, ein Engagement mit Frau Ristori hat, und daß er uns deshalb vorschlägt, das Werk im Frühjahr 1862 zu geben. Zu dieser Zeit werde ich, um vom Musikalischen zu sprechen, gewiß frei sein, denn die neue Oper, die ich vorbereite⁹, soll im Laufe des kommenden Winters gegeben werden; ich sehe also im Moment damit keine Schwierigkeiten. Auf alle Fälle aber, mein teurer Freund: ein definitives Engagement eingehen für eine so weit entfernte Zeit wie diese, die erst in vierzehn Monaten erreicht ist, ist etwas, das ich in meiner Position nicht wagen würde: ich bin Familienvater, wohne nicht in Frankreich, und wer weiß schon, bei der Lage, in der wir leben, was mich in einer so fernen Zukunft bei mir festhalten könnte? Wenn wir bis zum kommenden 1. Oktober warten, um einen Vertrag für April 1862 (die Zeit, die Herr de la Rounat vorschlägt) zu schließen, wird er sieben Monate im Voraus sicher sein, das Werk zu haben, und die Zukunft wird, aus unserer Sicht, nicht für einen so langen Zeitraum an der Kette liegen. Ich denke, wenn er - wie Sie sagen - auf das Werk aus ist, wird dies kein Hinderungsgrund sein.

Plaudern wir nun, mein teurer Freund, ein wenig von unserem Stück. Das Bild, das ich am meisten fürchtete und das ich zu verändern vorschlug (das der Kathedrale aus *Faust*), ist dasjenige, das am besten von allen gelungen ist, und ich hoffe, Sie werden damit nicht unzufrieden sein. Auch für die anderen Bilder und Melodramen, die ich so wie von Ihnen vorgeschlagen machen konnte, habe ich Ihnen keine Veränderungsvorschläge zu unterbreiten. Es gibt nur eines, das mich in musikalischer Hinsicht beunruhigt und mit dem ich noch immer zögere: das ist dasjenige des Erbkönigs. Die Musik Schuberts auf diese Ballade ist in aller Welt so populär geworden, daß es mir unmöglich scheint, dem Publikum eine neue auf diesen Text nahezubringen; ich selbst stehe so sehr unter ihrem Einfluß, daß es mir nicht gelang, eine andere Musik zu schreiben, die mich zufriedenstellte. Ich denke deshalb, das Gewebe der Schubertschen Melodien beizubehalten und darunter Chöre für die Töchter des Erbkönigs zu legen, sowie die Melodien Schuberts zwischen drei Gesprächspartnern aufzuteilen, und gleichzeitig, das versteht sich von selbst, Schuberts Musik, die er nur für Klavier geschrieben hat, zu orchestrieren. Nun gibt es zwei Arten, dies zu machen: die eine ist, Vater und Sohn melodramatisch sprechen zu lassen, gleichzeitig

9 Hiermit meint Meyerbeer die Grand Opéra auf Scribes Libretto "*Vasco de Gama*" (später = *L'Africaine*), mit deren Komposition er von der Pariser Opéra beauftragt worden war (vgl. den folgenden Text).

dem Orchester die Umriss der Schubertschen Melodien zu geben und sozusagen nur den Erbkönig und seine Töchter singen zu lassen; die andere, auch die Partien von Vater und Sohn von Sängern ausführen zu lassen. Haben Sie die Güte, mich wissen zu lassen, welche der beiden Versionen Sie bevorzugen würden. Vom rein musikalischen Standpunkt aus wäre es vorteilhaft, wenn alle drei sängen; aber ich werde Ihre Entscheidung befolgen.¹⁰ Lassen Sie mich auch wissen, ob Sie, wie sie planten, im ersten Akt einen Studentenchor hinzugefügt haben, und senden Sie ihn mir in diesem Fall umgehend, denn ich würde ihn lieber jetzt machen, wo mir der Eindruck des Rests der Musik noch frisch im Gedächtnis ist, als später, wenn andere Arbeiten mich davon entfernt haben werden.
...

Aus einem Brief Meyerbeers an Blaze de Bury vom 31.8.1861 erfahren wir dann die Gründe für eine weitere Verzögerung der Aufführung des bereits vollendeten Werkes:

"... Vous devez savoir, cher Henri, car je vous l'ai dit l'année passée, et vous le trouverez aussi dans la lettre que vous avez de moi en mains sur ce sujet, que je ne puis venir à Paris que dans le courant du mois avril. Il nous faudra pour le moins six bonnes semaines de répétitions musicales, car, quand la musique, qui déjà par elle-même est assez compliquée (surtout dans la scène de l'église), sera apprise, il faudra encore la faire concorder avec les détails scéniques des visions et avec les positions tout exceptionnelles, dans cet ouvrage, des chanteurs, qui ne se trouvent jamais sur le devant de la rampe et par conséquent éloignés de l'orchestre. Il faudra beaucoup d'essais et peut-être des changements partiels avant que tout coïncide ensemble. Maintenant vous m'écrivez que le théâtre de l'Odéon ferme à la fin de mai. Vous ne pourriez donc avoir que huit ou dix représentations tout au plus avant la fermeture. Réfléchissez bien, cher ami, si c'est dans l'intérêt de votre ouvrage de l'interrompre après si peu de représentations, et s'il ne vaudrait pas mieux dans ces conditions, ou de donner la pièce à un autre grand théâtre qui pourrait vous jouer sans interruption tout l'été, ou, ce qui me paraît encore plus avantageux, de rester à l'Odéon, mais de ne donner pas (sic!) la pièce qu'à la réouverture, au mois de septembre, où vous auriez tout l'automne et l'hiver pour une longue série de représentations devant vous. Mais, entendons-

10 Meyerbeer hat dieses Stück später seinem Freund Crémieux vorgespielt, der sich in seinem Plädoyer daran wie folgt erinnerte: *"J'ai entendu cette musique de Meyerbeer et de Schubert, alternant, se mêlant d'une manière magnifique; il m'a semblé, si je me souviens bien, que la mélodie de Schubert se trouvait dans les accompagnements, et que la musique de Meyerbeer les dominait; quoi qu'il en soit, j'en suis bien certain, cela n'était pas fini."* ("Ich habe diese Musik von Meyerbeer und Schubert gehört, abwechselnd, sich auf großartige Weise vermischend; es schien mir, wenn ich mich recht entsinne, daß sich die Melodie Schuberts in der Begleitung befand und daß die Musik Meyerbeers diese dominierte; wie dem auch sei, ich bin sicher, daß dies noch nicht fertig war.") Zitiert nach Gazette des Tribunaux, 24.8.1868)

nous bien, cher ami, ceci n'est qu'un avis que j'émets et pas une condition. Votre intérêt est le plus important dans cet ouvrage, et il doit emporter comme importance de collaboration et comme quantité, car je n'ai fait que la musique d'un acte sur trois de drame. ..."¹¹

"...Sie müssen wissen, lieber Henri, denn ich habe es Ihnen im letzten Jahr gesagt und Sie werden es auch in dem Brief über dieses Thema, den Sie von mir in Händen haben, finden, daß ich erst im Laufe des Aprils nach Paris kommen kann. Wir werden für die musikalischen Proben mindestens sechs gute Wochen brauchen, denn wenn die Musik, die bereits für sich genommen ziemlich schwierig ist (vor allem in der Szene der Kathedrale), beherrscht wird, muß sie noch mit den szenischen Details der Visionen und den in diesem Werk ganz außergewöhnlichen Positionen der Sänger (die sich niemals im Bühnenvordergrund und also entfernt vom Orchester befinden) zur Übereinstimmung gebracht werden. Es wird vieler Versuche bedürfen und eventuell teilweiser Änderungen, bevor alles zusammengeht. Nun schreiben Sie mir, daß das Odéon-Theater im Mai schließt. Sie können also höchstens acht oder zehn Vorstellungen vor der Schließung haben. Überlegen Sie sich gut, teurer Freund, ob es im Interesse Ihres Werkes ist, es nach so wenigen Vorstellungen zu unterbrechen, und ob es sich nicht unter diesen Bedingungen eher lohnen würde, das Stück entweder an einem anderen großen Theater - das Ihr Werk ohne Unterbrechungen den ganzen Sommer spielen kann - zu geben, oder, was mir noch vorteilhafter zu sein scheint, am Odéon zu bleiben, aber das Stück erst nach der Wiedereröffnung im September zu geben, wenn Sie den ganzen Herbst und Winter für eine lange Vorstellungsserie vor sich hätten. Verstehen wir uns jedoch recht, lieber Freund, dies ist nur ein Hinweis, den ich gebe, und keine Bedingung. Ihr Interesse an diesem Werk ist das größte, und muß wegen der Bedeutung und des Ausmaßes der Mitarbeit den Ausschlag geben, denn ich habe nur die Musik zu einem Akt - gegenüber drei des Dramas - gemacht. ..."

Weiter lud Meyerbeer, der sich soeben zur Kur in Bad Ems aufhielt, Blaze de Bury in demselben Brief zu einem Besuch dorthin ein. Der Schriftsteller beeilte sich, dieser Aufforderung nachzukommen, und las dem Komponisten bei dieser Gelegenheit die Endfassung seines Dramas vor, während Meyerbeer ihm im Gegenzug die fertiggestellte Partitur zeigte.

Das Hemmnis, das die Aufführung von *La jeunesse de Goëthe* letztlich verhindern sollte, lag dann auch nicht etwa in künstlerischen Unstimmigkeiten der beiden Autoren oder darin, daß das Werk etwa nicht aufführungsreif gewesen wäre. Vielmehr bestand es in den Schwierigkeiten, die mit der Aufführung von Meyerbeers letzter Grand Opéra *L'Africaine* verbunden waren.¹² Das Projekt dieser Oper, die ursprünglich den Titel *Vasco da Gama* tragen sollte, wurde von Meyerbeer seit 1837 verfolgt, dem Jahr, in dem Scribe ihm den ersten Librettoentwurf geliefert hatte. 1851, zu einer Zeit, als in der Pariser Öffentlichkeit bereits laut über Meyer-

¹¹ vgl. die Wiedergabe dieses Brieftextes in dem Plädoyer von Leberquier für Blaze de Bury, *Gazette des Tribunaux*, 23.8.1868;

¹² vgl. zum folgenden Becker, *New Grove*, Art. "Meyerbeer", S. 250 ff.

beers Verzug mit dem jahrelang angekündigten neuen Bühnenwerk gespottet wurde, ließ sich der Komponist von seinem Librettisten ein stark revidiertes zweites Szenario anfertigen. Aber auch dies brachte ihn einer Verwirklichung des Projekts zunächst nicht näher, so daß er Scribe 1857 die für eine nicht fristgerechte Fertigstellung der Opernmusik festgesetzte Vertragsstrafe von 10.000 fr. zu zahlen hatte. Anfang der 1860er Jahre war Meyerbeer schließlich der Vollendung der *Africaine* sehr nahe gekommen, als Scribes Tod (Februar 1861) ihn in der Arbeit innehalten ließ. Trotz großer Bedenken, die dem Komponisten das Ausfallen seines Librettisten für die Anfertigung der in der Produktionsphase der Oper noch nötigen Textänderungen auferlegte, entschloß sich Meyerbeer zur Vollendung der Arbeit und glaubte (wie aus der vorerwähnten Briefpassage hervorgeht), daß die fertige Oper bereits im Winter des Jahres 1861 zur Uraufführung gelangen würde.

Daß sich dies als nicht möglich erwies, ja, daß *L'Africaine* schließlich sogar erst nach dem Tod des Komponisten an der Opéra Premiere hatte, hing mit der von absolutem künstlerischen Perfektionismus geprägten Arbeitsweise Meyerbeers¹³ zusammen. Meyerbeer schnitt beispielsweise die Hauptrollen seiner Oper auf bestimmte Sänger zu; konnte er diese dann für die Aufführung nicht bekommen, mußte er entweder solange warten, bis sie zur Verfügung standen, oder die Partien während der Proben umarbeiten.

Obwohl Napoleon III. Meyerbeer Ende 1862 brieflich darum bat, zur Vorbereitung der Aufführung seines neuen Werkes für die Opéra nach Paris zu kommen und ihm in Aussicht stellte, ihn nach dieser Premiere zum Offizier der französischen Ehrenlegion zu ernennen, verhinderten verschiedene Besetzungsschwierigkeiten abermals die sofortige Umsetzung dieses Plans.¹⁴ Immerhin war aber die Aufführung seines großen chef-d'oeuvres damit endgültig so nahegerückt, daß Meyerbeer *La jeunesse de Goëthe* nun nicht mehr vor *L'Africaine* produzieren wollte, um den Erfolg seiner Grand Opéra in keiner Weise zu gefährden.

Am 2. Mai 1864, mitten in den Proben zu *L'Africaine*, starb Meyerbeer überraschend in seinem Pariser Hotelzimmer.¹⁵ Er hinterließ mit der *Africaine* und mit *La jeunesse de Goëthe* zwei fertiggestellte Bühnenwerke, die noch nicht aufgeführt waren. In seinem im Mai 1863 aufgesetzten Testament, das nun in Kraft trat, hatte der Komponist genaue Verfügungen über seine sämtlichen Hinterlassenschaften getroffen. Seine musikalischen Skizzen und unvollendeten Werke, die er zeit seines Lebens in fünf großen, verschiedenfarbigen Mappen gesammelt hatte, ließ Meyerbeer in einen Tresor einschließen. Dazu bestimmte er letztwillig, daß diese Mappen grundsätzlich später zu verbrennen seien. Sollte jedoch einer seiner Enkel beim Eintritt in das Erwachsenenalter hoffnungsvolles musikalisches Talent verraten - worüber die Testamentsvollstrecker zu befinden hätten -, sei der Tresor zu öffnen und die Mappen diesem Enkel als Mitgift für seinen Berufsweg auszuhändigen. Für *L'Africaine* fand sich die Anordnung, daß das Werk posthum aufgeführt werden

13 vgl. Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer", S. 253

14 vgl. Becker, Meyerbeer, S. 176 ff., der einen Brief Meyerbeers aus Paris an seinen Freund Karl Kaskel vom 30.12.1863 wiedergibt, in dem Meyerbeer die Schwierigkeiten mit der Aufführung der *Africaine* und die damit zusammenhängende Verzögerung der Produktion von *La jeunesse de Goëthe* schildert.

15 Das Hotel wurde daraufhin umgehend werbewirksam in "Hotel Meyerbeer" umbenannt...

Abb. 30: Aufführung der Oper "Le Prophète" von Giacomo Meyerbeer an der Académie Impériale de Musique 1849, Stich von Gustave Janet



Die von der Musikwelt Europas gespannt erwartete Premiere von Meyerbeers Oper *Le Prophète* im Jahre 1849 an der Pariser Opéra wurde zu einem der Erfolge, die den Ruhm des Komponisten bereits zu Lebzeiten Legende werden ließen. Zugleich konnte die Opéra mit der extrem aufwendigen Inszenierung ihren Ruf als führende Opernbühne Europas festigen. Der Triumph des Werkes basierte auf dem perfekten Zusammenspiel verschiedener Faktoren. Das Libretto Scribes bot den Vorwand für sensationelle Schaulusteffekte wie Palastbrand, Krönungszug, Schneefall oder Sonnenaufgang. Die von Lucien Petipa für das eingelegte Schlittschuhballett kreierte Choreographie gehörte auf Anhieb zu den Zugnummern der Inszenierung. Meyerbeer entwickelte aus der Handlung, in der äußeres politisches und inneres privates Geschehen ineinandergreifen, eine neuartige musikdramatische Struktur, die maßstabsetzend für das damalige Musiktheater war. Auch die prachtvollen Bühnenbilder, mit deren Erstellung die Direktion der Opéra gleich vier der besten Dekorateur der Epoche beauftragt hatte, trugen zum Publikumserfolg des Werkes bei. Die oben wiedergegebene Abbildung von Gustave Janet läßt im Hintergrund Cambons Bühnenbild zur "Domszene" (4. Akt, 2. Bild) erkennen. Dieses vielfach imitierte und kopierte Tableau mit seinem raffinierten Entwurf des (perspektivisch gestaffelten) Bühnenraums als Klangraum galt fortin als Vorbild einer großen Repräsentationsszene. Der Blick des Zeichners rückt das Bühnengeschehen allerdings in den Hintergrund; seine Darstellung des eleganten Saales der Opéra und seiner vornehmsten Logen gilt der "Grand Opéra" als Bühne der Pariser Gesellschaft.

dürfe, wobei dann Fétis¹⁶ als Vertreter Meyerbeers die Aufsicht über die Proben zu übernehmen habe.

Zu *La jeunesse de Goëthe* fehlte in Meyerbeers letztem Willen jede explizite Äußerung. Die Partitur des Werkes wurde daher einer der Mappen hinzugefügt und mit ihr eingeschlossen.

b) Prozeßverlauf

Das Théâtre de l'Odéon und Blaze de Bury waren durch Meyerbeers Tod bzw. durch dessen testamentarische Verfügungen der Hoffnung auf eine Bühnensensation beraubt. Der Schriftsteller tröstete sich zunächst damit, daß er in verschiedenen Publikationen das Schicksal der in einem Berliner Safe verschlossenen Partitur nachzeichnete, wobei er den Hinweis auf seine Zusammenarbeit mit dem verstorbenen Genius nicht zu kurz kommen ließ.¹⁷

Der Stachel, den der Lauf der Ereignisse bei dem enttäuschten Literaten hinterlassen hatte, saß jedoch tief. Der Gedanke, die schon mehrmals greifbar nahe Aufführung des von so vielen Hoffnungen begleiteten Bühnenwerkes doch noch erreichen zu können, ließ Blaze de Bury nicht los. Im Jahre 1868 suchte er schließlich sein Heil bei den Pariser Gerichten, indem er die Erben Meyerbeers auf Herausgabe der nachgelassenen Partitur des Meisters verklagte.

Sein Advokat Leberquier trug in diesem von der Öffentlichkeit mit Spannung verfolgten Prozeß zwei Hauptargumente vor: Das Testament des Komponisten, in dem *La jeunesse de Goëthe* nicht ausdrücklich erwähnt werde, ordne nur für Meyerbeers unvollendete Werke die Verwahrung an. Hingegen sei bei der fertig abgeschlossenen Schauspielmusik eine Aufführung ebenso möglich wie im Falle von *L'Africaine*. Dazu bot der Kläger an, auch *La jeunesse de Goëthe* unter Aufsicht von François-Joseph Fétis einstudieren und aufführen zu lassen. Ergänzend sollte ein Gutachten von Berlioz, Auber und Ambroise Thomas den Beweis erbringen, daß Meyerbeers Partitur in der Tat abgeschlossen sei.

Juristisch wesentlich raffinierter war das zweite Argument Leberquiers. Unter Berufung auf die urheberrechtliche Jurisprudenz, nach der Libretto und Musik einer Oper untrennbar miteinander verbunden seien (weswegen Opernaufführungen stets von Komponist und Textdichter genehmigt werden mußten), forderte der Advokat das Gericht auf, Blaze de Bury ein Urheberrecht auf Herausgabe von Meyerbeers Partitur zuzusprechen.

Für die Erben Meyerbeers widersprach der langjährige Freund und Rechtsberater des Komponisten, Crémieux, mit einem glänzenden Plädoyer.¹⁸ Er wäre, so bekannte der Musikliebhaber, der erste, der dem Wunsch der Öffentlichkeit nach einer Freigabe des vieldiskutierten Werkes nachkommen würde, wenn dies nicht offensichtlich dem Willen des Meisters widersprechen würde. Da sich Meyerbeer nie-

16 Meyerbeers Vertrauter François-Joseph Fétis (1784-1871), Musikwissenschaftler und Publizist, Komponist und Musiklehrer, war eine zentrale Figur im belgischen und französischen Musikleben des 19. Jahrhunderts; vgl. Wangermée, New Grove, Art. "François-Joseph Fétis"

17 vgl. Blaze de Bury, S. 281 ff.

18 Gazette des Tribunaux, 24.8.1868

mals in einem wirksamen Vertrag zur Ablieferung seiner Partitur verpflichtet habe und lediglich im Falle der *Africaine* einer posthumen Aufführung eines seiner Werke zugestimmt habe, sehe er sich gezwungen, für die Witwe des großen Komponisten den Angriff Blaze de Burys abwehren zu müssen.

Auch der zu der Frage angehörte *avocat impérial* kam mit Bedauern zu dem Ergebnis, daß der letzte Wille Meyerbeers respektiert werden müsse. Den Verweis auf die Untrennbarkeit der Anteile von Komponist und Librettist an Werken des Musiktheaters wies er mit dem (zweifelhaften, jedenfalls aber zum richtigen Ergebnis führenden) Hinweis zurück, daß das Schauspiel Blaze de Burys und Meyerbeers Komposition unabhängig voneinander existieren könnten. Das erkennende Gericht machte sich diese Argumentation zu eigen und gab dem Antrag des Schriftstellers nicht statt.¹⁹

c) Der Prozeß um "La jeunesse de Goëthe" als Dokument des Nachruhms Meyerbeers

Der soeben dargestellte Prozeß um Meyerbeers *La jeunesse de Goëthe* enthält nicht nur einiges unbekannte Material zu dem späten Gelegenheitswerk des Meisters, sondern ist auch ein weiteres Zeugnis für den Nachruhm des berühmten Komponisten. Vier Jahre, nachdem der Sarg mit den sterblichen Überresten Meyerbeers nach einer für einen Komponisten einzigartigen Huldigungszeremonie den Pariser Nordbahnhof verlassen hatte, wagte Blaze de Bury einen juristisch fast aussichtslosen Prozeß, um *La jeunesse de Goëthe* doch noch aufführen zu können.

Das Scheitern des Klageantrags an Meyerbeers Testament ist dabei fast symptomatisch. Schon zu Lebzeiten war es dem ausgesprochen organisationsbegabten Komponisten (gewiß auch dank der Hilfe eines Juristen vom Range Crémieux²⁰) gelungen, alle seine Geschäfte in Paris außergerichtlich zu regeln. Daß dies angesichts der urheberrechtlichen Stellung von Ausländern in Frankreich keine Selbstverständlichkeit war, beweisen die von mir geschilderten Prozesse hinreichend. Die Akribie, mit der Meyerbeer sein Vermögen²¹ bis über seinen Tod hinaus zu verwalten und zu mehren verstand, glich gewissermaßen dem Perfektionismus seiner künstlerischen Arbeit.

Aus heutiger Sicht hat es, dies sei abschließend bemerkt, einen doppelten Sinn, wenn wir den Prozeß um *La jeunesse de Goëthe* als Dokument des Nachruhms Meyerbeers begreifen. Denn die Zeugnisse der Glorie, die sich zu Lebzeiten und direkt nach dem Tode um Meyerbeer rankten, stehen im Widerspruch zu dem Urteil, das das heutige Opern- und Musikpublikum über den Protagonisten der "Grand Opéra" und die Musik seiner Epoche gefällt zu haben scheint. Obschon sich einige Musikwissenschaftler nach Kräften um diesen "zu Unrecht vergessenen" Abschnitt der Operngeschichte bemühen, und obgleich einige Werke Meyerbeers vielleicht auch im Plattenschränk manches Opernliebhabers anzutreffen sein mögen, sind die

19 vgl. Gazette des Tribunaux, 30.8.1868

20 zu Crémieux vgl. oben 13. Kapitel c) dd), S. 232 ff.

21 Zum Zeitpunkt seines Todes war Meyerbeer einer der reichsten Männer Europas, vgl. Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer", S. 253.

Opern Meyerbeers und anderer Exponenten der "Grand Opéra" doch weit davon entfernt, etwa in den Kanon jener "Meisterwerke" aufgenommen zu werden, die in keinem Opernspielplan fehlen dürfen.²² So ist es schwer vorstellbar geworden, wie ein Prozeß wie jener um *La jeunesse de Goëthe* die musikalisch interessierte Pariser Öffentlichkeit des Jahres 1868 in Atem halten konnte. Heute würde der Partitur Meyerbeers - die in Beckers Werkliste den Vermerk "*not perf., lost*" erhalten hat²³ - trotz ihres originellen Sujets wohl allenfalls noch wissenschaftliches Interesse entgegenschlagen.

Es ist nicht Ziel meiner Studie gewesen, die Rezeptionsgeschichte der "Grand Opéra" darzustellen und einer kritischen Analyse zu unterziehen. Am Ende des letzten Kapitels dieser Arbeit - dem nur noch eine kurze Zusammenfassung folgt - mag dieser kleine Exkurs jedoch daran erinnern, wie wenig es 1868 vorhersehbar war, daß die "Grand Opéra"-Epoche im musikalischen Urheberrecht des zwanzigsten Jahrhunderts deutlichere Spuren hinterlassen sollte als im heutigen Musiktheater.

-
- 22 Daß das angesprochene Phänomen zumindest im Falle des Juden Meyerbeer auch wesentlich mit einer spezifisch deutschen Problematik der Rezeptionsgeschichte seines Oeuvres zusammenhängt, soll in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben.
- 23 Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer", S. 255. Es ist mir unbekannt geblieben, ob die Mappen mit Meyerbeers musikalischen Skizzen tatsächlich verbrannt wurden, weil sich die Enkel des Komponisten dieser Mitgift nicht als würdig erwiesen haben, oder ob sie ein ähnlich kompliziertes Schicksal wie die Korrespondenz Meyerbeers (vgl. dazu die Angaben auf S. 15 des im Literaturverzeichnis erwähnten Werkes Beckers) genommen haben.