

Otto Nicolais Italien-Rezeption. „Die lustigen Weiber von Windsor“ und das Konzept der „Leichtigkeit“

von Clemens Risi, Mainz

„Deutsche Schule muß da sein, das ist erste Bedingung,
aber italienische Leichtigkeit muß dazu kommen.“
Otto Nicolai

Otto Nicolai gehört zu den Komponisten, deren Ruhm sich auf ein einziges Werk gründet. *Die lustigen Weiber von Windsor* nach der Komödie William Shakespeares gelten im Allgemeinen als Inbegriff der deutschen Spieloper; das Werk und sein Komponist werden damit einer Epoche zugeordnet, der man unter der Bezeichnung ‚Biedermeier‘ nur im deutschsprachigen Raum begegnet. Der erste Biograph Nicolais, Hermann Mendel, jedoch bezeichnet den Komponisten als einen der neun „größten italienischen Opernkomponisten“ und stellt ihn damit neben Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini und Gaëtano Donizetti.¹ Dieses Urteil erscheint insofern umso erstaunlicher, als Nicolai selbst 1834 in einem Brief aus Rom bekannte: „daß [...] eine Reise durch Italien eine große Belohnung sei, ist eben so gewiß, als daß für einen Musiker der lange Aufenthalt in Italien eine Strafe, ja ein Ruin seiner Fähigkeiten werden muß.“²

Italien und die italienische Musik spielen in Otto Nicolais Leben und Werk eine derart bedeutende Rolle, dass es sinnvoll scheint, dem Verhältnis des Komponisten zu Italien, das großen Schwankungen unterworfen war, vor dem Hintergrund der Opposition ‚Aneignung und Abstoßung‘ nachzuspüren – einer Opposition, die charakteristisch für die Italienerfahrung und -rezeption vor allem deutscher Künstler, zumal im 19. Jahrhundert, ist. Die Zeugnisse, die für eine Bewertung von Nicolais Italien-Rezeption zur Verfügung stehen – Tagebücher³, Briefe⁴, Aufsätze⁵ und Kompositionen –, lassen den Schluss zu, dass im Falle Nicolais eine Kette ‚Abstoßung – Angleichung – differenzierte Aneignung‘ angenommen werden kann. Anhand des italienischen Einflusses und der Kombination mit „deutscher Schule“ (Nicolai) soll schließlich gezeigt werden, dass es sich bei Nicolais letzter Oper, den *Lustigen Weibern von Windsor*, keineswegs um einen nur vordergründig rezipierbaren Nebenschauplatz der Kunst-

¹ Hermann Mendel, *Otto Nicolai. Eine Biographie*, Berlin 1868, S. 61.

² Brief an Henriette Kemnitz, 27.–31.3.1834, in: *Otto Nicolais Tagebücher*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Deutsche Musikbücherei 25), Regensburg 1937, S. 285.

³ Vgl. Anm. 2. – Zur Problematik der Überlieferung der Tagebücher vgl. Ulrich Konrad, *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 73), Baden-Baden 1986, S. 34–37.

⁴ *Otto Nicolai. Briefe an seinen Vater*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Deutsche Musikbücherei 43), Regensburg 1924. Briefe an Hofrat Kemnitz und dessen Tochter Henriette sind im Anhang der von Altmann herausgegebenen Tagebücher abgedruckt.

⁵ „Italienische Studien. Ueber die Sixtinische Capelle in Rom“, in: *NZfM* 6 (1837), S. 43–45, 47 f., 51–53 u. 55 f., abgedruckt in: *Otto Nicolai. Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Georg Richard Kruse (= Deutsche Musikbücherei 10), Regensburg o. J., S. 53–76; wieder abgedruckt in: *Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 86), München 1994, S. 6–8; „Italienische Studien. Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen“, in: *NZfM* 6 (1837), S. 99–101 u. 107–109, abgedruckt in: *Musikalische Aufsätze*, S. 77–92.

produktion handelt.⁶ Es wäre zu kurz gegriffen, für die Einordnung der Oper und ihres Komponisten einzig den Begriff des ‚Biedermeier‘ zu bemühen, der zudem häufig nicht wertneutral verwendet wird und sich in jedem Fall als problematisches Kriterium erweist.⁷

1. Abstoßung

Der 1810 in Königsberg geborene Otto Nicolai studierte in Berlin bei Carl Friedrich Zelter und Bernhard Klein und wurde anschließend – nach bester Tradition – zu weiteren Studien nach Italien geschickt. Als Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom engagiert, nutzte er das vielfältige Angebot der römischen Opern- und Musikszene, sich mit italienischer Musik auseinanderzusetzen. Am 30. Januar 1834 – vier Tage nach seiner Ankunft in Rom – schreibt Nicolai in sein Tagebuch: „Abends im Theater Valle. ‚La Somnambula‘ von B e l l i n i ; [...] die Musik italienisch – aber erträglich.“⁸ Ein halbes Jahr später – am 8. Juni – bringt das Tagebuch Nicolais Antipathie noch deutlicher auf den Punkt: „Die Oper ‚Temistocle‘ von P a c i n i [...] unterscheidet sich durch nichts von der gewöhnlichen italienischen Weise, und ich habe sie deshalb nicht ganz angehört.“⁹ Auch hinsichtlich der Erwartungen und des Kunstsinns des Publikums sowie der italienischen Aufführungspraxis formuliert Nicolai seinen Unmut: „Oft führt man einen Akt aus d e r Oper auf und einen aus einer andern und macht so einen Mischmasch aus allem zusammen: denn dem Italiener liegt ja nicht daran, einen Eindruck mit nach Hause zu nehmen: er will nur Töne hören, Menschen sich bewegen und Kulisen [sic] sehen, die Zeit totschlagen und sich unterhalten. Das ist der Zustand des Theaters!“¹⁰ Der Schluss, den er aus diesen Erfahrungen zieht, erscheint da nur konsequent: „Ich will auch nie mehr in die Oper gehen! es ist wirklich von Seiten meiner eine Sünde gegen die Musik.“¹¹

In einem Artikel, den er laut eigener Angabe zur Publikation an Ludwig Rellstab gesendet hat, der aber in der *Vossischen Zeitung* nie erschienen ist,¹² fasst er seine Eindrücke in einem abschließenden Urteil zusammen. Der Artikel ist uns glücklicherweise zumindest zum Teil überliefert, da Nicolai in einem Brief an Henriette Kemnitz Ausschnitte daraus zitiert:

⁶ Nicht selten wird gegenüber Nicolai der Vorwurf der unterhaltsamen Anspruchslosigkeit laut. (Vgl. z. B. Albrecht Goebel, *Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow. Ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von 1835 bis 1850*, Köln 1975, S. 1, 108 u. 110.)

⁷ Die frappierende Parallele von Nicolais Lebensdaten (1810–1849) und dem Zeitrahmen, der im Allgemeinen für die Epoche des Biedermeier angesetzt wird, verführt regelrecht dazu, den Begriff auf Nicolais Kompositionen anzuwenden. (Zum zeitlichen Rahmen, in dem von Biedermeier gesprochen wird, vgl. u. a. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, Stuttgart ²1999.) Es erscheint jedoch fraglich, ob es außerhalb der musikalischen Institutionengeschichte überhaupt sinnvoll ist, den Begriff des Biedermeier zu gebrauchen. Bezeichnenderweise fehlt in *MGG*₂ das entsprechende Stichwort. Die zahlreichen Ansätze, den Begriff auf die Musikgeschichte zu applizieren, diskutieren u. a. Konrad, *Otto Nicolai*, S. 49 u. 83–96, sowie Julia Liebscher, „Biedermeier-Elemente in der deutschen Spieloper. Zu Otto Nicolais ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, in: *Mf* 40 (1987), S. 229–237.

⁸ *Tagebücher*, S. 22.

⁹ Ebd., S. 54.

¹⁰ Brief an seinen Vater vom 5. März 1834 (*Briefe*, S. 60).

¹¹ Tagebucheintragung vom 30. April 1834 (*Tagebücher*, S. 46).

¹² Vgl. *Musikalische Aufsätze*, S. 78.

„Nach alle dem, was ich hier gesagt habe, wird man nun begreifen können, daß es bald aufhören wird, die jungen Musiker zu Studien nach Italien zu schicken, wie denn auch die Pariser Akademie bereits bestimmt hat, daß die jungen Komponisten, welche in Zukunft den Preis gewinnen werden, ein Stipendium zu einer Ausbildungsreise nach Deutschland erhalten [...]; daß aber eine Reise durch Italien eine große Belohnung sei, ist eben so gewiß, als daß für einen Musiker der lange Aufenthalt in Italien eine Strafe, ja ein Ruin seiner Fähigkeiten werden muß.“¹³

2. Angleichung

Der Grund für Nicolais kurze Zeit später einsetzenden Sinneswandel ist selbstredend nicht im bereits eingetretenen „Ruin seiner Fähigkeiten“ zu suchen, eher mag eine Ursache in seinem Eintritt in die römische Gesellschaft oder auch in Nicolais bereits vor der Italien-Reise latent vorhandener Sehnsucht nach dem Theater liegen. „Als ich vor drei Jahren Italien betrat [...] empfand ich einen so großen Widerwillen gegen die italienische Oper, daß ich am liebsten gleich wieder umgekehrt wäre! [...] ich gestehe Ihnen: ich finde jetzt manches Schöne in italienischer Opernmusik.“¹⁴

Ein Jahr vor diesem Geständnis hatte Nicolai bereits den Plan gefasst, eine italienische Oper zu schreiben,¹⁵ nachdem er zuvor schon *Variationen für Pianoforte* über ein Thema aus Bellinis *Norma*¹⁶ sowie eine Trauermusik auf den Tod Bellinis¹⁷ komponiert hatte. Nicolais erste musiktheatrale Komposition für ein italienisches Opernhaus war eine Kantate auf den Tod der Primadonna Maria Malibran (1836), die aufgrund der dilettantischen Ausführung der lebenden Bilder – der ‚tableaux vivants‘ – keinen durchschlagenden Erfolg erzielen konnte.¹⁸

Seine gewandelten Ansichten „über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen“ legte Nicolai in einem Artikel nieder, der 1837 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht wurde:

„Wir Deutsche könnten in der Musik manches von den Italienern lernen. [...] Italien ist die Rednerbühne, auf die ein Componist steigen muß, wenn er ein Wort mit der Welt reden will [...]. Ich besinne mich, [...] die Aeußerung gelesen zu haben, daß der wahrhafte Genuß in der Tonkunst erst da Statt finde, wo dieselbe unser Denkkungs=Vermögen beschäftigt. Das ist wahrhaft deutsch! Der Italiener dagegen sieht das schon als eine Arbeit an, er will nicht sein Denkkungs=Vermögen, sondern sein Ohr und zwar angenehm beschäftigen. [...] bleibt uns noch eine wohlklingende Musik übrig, wenn wir ein Stück einer deutschen Oper von seinen Worten entblößen und es auf irgend einem Instrumente vortragen, so daß der Zusammenhang, in dem es mit den übrigen Stücken der Oper steht, die feine ausdrucksvolle Declamation der Worte, die reiche Instrumentierung u. s. w. nicht mehr mitwirken? – schwerlich! – Entblößen wir dagegen ein Stück einer italienischen Oper von diesen Gegenständen, und tragen es instrumentaliter vor, so wird noch eine wohlklingene Musik übrig bleiben [...]. Die deutsche Opernmusik enthält demnach Philosophie genug – aber nicht Musik genug: die italienische dagegen enthält Musik genug – aber nicht Philosophie genug.“¹⁹

¹³ Wie Anm. 2.

¹⁴ „Einige Betrachtungen über die italienische Oper“, S. 99. Vgl. dazu auch Konrad, *Otto Nicolai*, S. 66.

¹⁵ Vgl. Tagebucheintrag vom 9. Mai 1836 [*Tagebücher*, S. 154].

¹⁶ Vgl. ebd., S. 66.

¹⁷ Von dieser nach Georg Richard Kruse („Nicolai's italienische Opern“, in: *SIMG* 12 [1911], S. 270) und Konrad (*Otto Nicolai*, S. 400, Nr. 102) nicht auffindbaren Komposition existiert in I-Mc laut Katalogeintrag offenbar ein bei Ricordi gedruckter Stimmensatz.

¹⁸ Vgl. Brief an seinen Vater, 12. Dezember 1836 (*Briefe*, S. 178–185).

¹⁹ „Einige Betrachtungen über die italienische Oper“, S. 99, 100 u. 107.

In einer griffigen Formel, die immer zitiert wird, wenn von Otto Nicolai die Rede ist, fasste der Komponist seine gewandelte Überzeugung zusammen:

„Deutsche Schule muß da sein, das ist erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muß dazu kommen.“²⁰

Nach einem einjährigen Engagement als Kapellmeister an der Wiener Hofoper bekam Nicolai bei seiner Rückkehr nach Italien zum ersten Mal die Gelegenheit, sich auf dem Terrain der italienischen Oper zu bewähren. Dem eher erfolglosen *Enrico II.* (ursprünglich *Rosmonda d'Inghilterra*) 1839 in Triest folgte 1840 Nicolais größter italienischer Erfolg mit dem in Turin uraufgeführten *Templario* nach Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe*. Die bedeutendsten Opernhäuser Italiens – darunter auch die Mailänder Scala – spielten die Oper nach.²¹ *Gildippe ed Odoardo* (Genua 1840) und *Il Proscritto* (Mailand 1841) entstanden nur kurze Zeit später, konnten aber mit dem überwältigenden Erfolg des *Templario* nicht mithalten.²² Otto Nicolais italienische Opern sind völlig in Vergessenheit geraten. Zuletzt hat es 1943 an der Berliner Staatsoper einen Versuch gegeben, mit einer neuen Bearbeitung des *Proscritto* unter dem Namen *Mariana* das vergessene Œuvre Nicolais wiederzubeleben, doch ohne nachhaltigen Erfolg.²³

Stilistisch unterscheidet sich Nicolais Opernschaffen vor den *Lustigen Weibern von Windsor* kaum von der Produktion seiner Zeitgenossen.²⁴ Besonders dem Belcanto, der Melodiebildung und Singstimmenbehandlung Bellinischer Prägung, war Nicolai damals verpflichtet.²⁵ Die Sujet- und Librettowahl war durch das italienische Theatersystem stark eingeschränkt, indem der Impresario eines Theaters ein bereits erworbenes

²⁰ Tagebucheintrag vom 20. Oktober 1835 (*Tagebücher*, S. 141).

²¹ Der Katalog der in I-Rsc aufbewahrten Librettosammlung Carvalhaes verzeichnet zwischen 1840 und 1849 die Originallibretti von 22 Folgeproduktionen in Italien, Spanien und Portugal.

²² Partiturabschriften des *Templario* und des *Proscritto* – wohl für die Mailänder Aufführungen am Teatro alla Scala, wobei sich jedoch einige auffällige Differenzen zwischen den Handschriften und den gedruckten Originallibretti ausmachen lassen – finden sich in I-Mc (*Il Templario*: Part. Tr. ms. 264, *Il Proscritto*: Part. Tr. ms. 263). Zu den Quellen zu Nicolais Bearbeitungen des *Templario* als *Der Tempelritter* (1845) und des *Proscritto* als *Die Heimkehr des Verbannten* (1844) für Aufführungen am Wiener Kärntnertheater vgl. Ulrich Konrad, Art. „Der Tempelritter“ und Art. „Die Heimkehr des Verbannten“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 419–423. Von der Wiener Bearbeitung des *Proscritto* liegt ein von Nicolai selbst angefertigter, gedruckter Klavierauszug vor (Wien: Diabelli, 1846).

²³ Auch die musikwissenschaftliche Forschung hat den italienischen Opern Nicolais bisher kaum Beachtung geschenkt. Neben den Artikeln von Ulrich Konrad in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (wie Anm. 22) beschäftigt sich meines Wissens lediglich der Aufsatz von Georg Richard Kruse (wie Anm. 17) mit dem italienischen Opernschaffen Nicolais. Immerhin ist ein Band der bei Garland erscheinenden Reprint-Reihe *Italian Opera 1810–1840* (mit einem Vorwort des Herausgebers Philip Gossett) dem unbekanntem Nicolai gewidmet: Otto Nicolai, *Il Templario and Excerpts from Three Italian Operas*, hrsg. von Philip Gossett (= *Italian Opera 1810–1840*, 26), New York 1991 (Faksimiliert wurde im Falle des *Templario* der in Mailand bei Francesco Lucca gedruckte Klavierauszug von 1841). Wie schon Gossett in seinem Vorwort erwähnt, steht eine philologisch-kritische Auseinandersetzung mit den Quellen der italienischen Opern Nicolais noch aus. Zur Neubearbeitung des *Proscritto* als *Mariana* vgl. *Blätter der Staatsoper* [Berlin] 23 (1943), H. 1; Libretto und Kl.A. (bearb. von Willi Hanke und Max Loy) liegen gedruckt vor (Berlin: Sikorski, 1943).

²⁴ So notierte z. B. Giacomo Meyerbeer im März 1847 in seinem Tagebuch, nachdem er in einem Konzert in Wien ein Duett aus Nicolais *Die Heimkehr des Verbannten*, der Wiener Bearbeitung des *Proscritto*, gehört hatte: „ganz nach Donizettischer Fassung“ (Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz Becker und Gudrun Becker, Bd. 4: 1846–1849, Berlin 1985, S. 216). Nicolai selbst hatte sich zwei Jahre zuvor bemüht gefühlt, in einem Brief an Meyerbeer das „italienische Prinzip“, das in seiner Oper *Die Heimkehr des Verbannten* „vorwaltet“, zu rechtfertigen, indem er es als „Concession“ bezeichnet, die er „durch allerlei Rücksichten veranlaßt, machen mußte“ (Otto Nicolai an Meyerbeer in Berlin, Wien, 22. Januar 1845, in: ebd., Bd. 3: 1837–1845, Berlin 1975, S. 559).

²⁵ „[...] italienische Gesangschule ist etwas Göttliches!“ (Brief an seinen Vater, 1. März 1834; *Briefe*, S. 59.) „Die Bellinischen Melodien sind doch herrlich!“ (Tagebucheintrag vom 20. Juli 1834; *Tagebücher*, S. 63.) – Bekanntlich teilte auch Richard Wagner in diesen Jahren Nicolais Begeisterung für die Bellinischen Phrasen: „[...] es ist vielleicht [...] keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal eine solche Melodie und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten“ (Richard Wagner, „Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe*, hrsg. von Julius

Libretto dem Komponisten vorlegte, und passte sich den Bedürfnissen der italienischen Opernhäuser an.²⁶ Auch in der Orchesterbehandlung lehnte sich Nicolai an seine Vorbilder an. Konzertierende Orchestersoli, die in Einleitungen das thematische Material der folgenden Arien vorstellen und/oder während der Arien sekundierend oder imitierend die Singstimme begleiten, waren ein beliebtes Instrumentationsmuster.²⁷

Exemplarisch lässt sich Nicolais Angleichung an seine Vorbilder und Zeitgenossen anhand der Ouvertüren beschreiben. Die Ouvertüren – sowohl zu *Il Templario* als auch zu *Il Proscritto* – sind geprägt von kurzen motivischen Floskeln, die einprägsamer thematischer Gedanken entbehren und dabei häufig in Kombination mit dynamischen Crescendi für großangelegte Steigerungen verwendet werden. Auch solistische Themen – bevorzugt in hohen Holzbläsern – lassen sich auf einzelne kleine Floskeln zurückführen. Paukenwirbel und Tremoli in den Streichern sind beliebte Grundlagen für dynamische und instrumentale Steigerungen.²⁸

Auf ein Thema (Notenbeispiel 2) aus der Ouvertüre zu Nicolais *Proscritto* in der Bearbeitung als *Heimkehr des Verbannten* für die Aufführung am Wiener Kärntnertheater 1844 sei gesondert hingewiesen, da es sich in fast identischer Gestalt in der Ouvertüre des 1839 uraufgeführten *Oberto* von Giuseppe Verdi findet (Notenbeispiel 1).²⁹

Kapp, Bd. 7, Leipzig o. J., S. 28, auch abgedruckt in: Vincenzo Bellini, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 46), München 1985, S. 5 f.).

²⁶ In Hinsicht auf die Libretti wirft folgende Episode ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Stellung Nicolais innerhalb der italienischen Komponistenlandschaft dieser Zeit, die die Rangliste des Nachruhms noch nicht ahnen lässt. Nicolai und Verdi tauschten indirekt Libretti aus, indem der Impresario Merelli das für Nicolai vorgesehene Libretto *Nabucodonosor* (Temistocle Solera) Verdi zuteilte und umgekehrt das für Verdi vorgesehene Libretto *Il Proscritto* (Gaetano Rossi) Nicolai zur Vertonung anbot. (Vgl. Arthur Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica, con note ed aggiunte di Folchetto*, Mailand 1881, S. 43–45.)

²⁷ In *Il Proscritto* leitet ein KlarinettenSolo mit großer Schlusskadenz Rezitativ und Romanza (in der Wiener Fassung „Cavatine“) des Arturo ein (Partitur I–Mc, Bd. 1, f. 107r und 112r; Kl.A. Wien: Diabelli, 1846, S. 64 f.); Edmunds Arie Nr. 9 der Wiener Fassung beginnt mit einem Cello-Solo (Kl.A., S. 196); in der Romanza der Leonora ist eine eigene Stimme „Violoncello solo“ ausgeschrieben (Partitur, Bd. 2, f. 166v–170r; auch abgedruckt in: *Il Templario and Excerpts from Three Italian Operas*, S. 281–286), in der Wiener Fassung wird die Arie der Leonora von einer Oboe begleitet, teils die Singstimme imitierend, teils selbst melodieführend (Kl.A., S. 240–242, 248–253), und der Tod der Leonora im Finale ist mit Harfenarpeggien unterlegt (Partitur, Bd. 2, f. 244r–250r; Kl.A., S. 280–285). (Vgl. auch Kruse, „Nicolai's Italianische Opern“, S. 294–296.)

²⁸ Man vergleiche zum Beispiel die Ouvertüre zu Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (1830), T. 1–31, mit der Ouvertüre zu *Il Templario*, T. 1–3, 37–53, 61–68, oder die Ouvertüre zu Verdis *Nabucco* (1842), T. 108–135, mit der Ouvertüre zu *Il Proscritto*, T. 1–47, bzw. zur *Heimkehr des Verbannten*, T. 1–39. Daneben weist Ulrich Konrad jedoch zu Recht auf Parallelen zwischen der *Templario*-Ouvertüre und Mozarts *g-Moll-Symphonie* KV 550 bzw. Webers *Freischütz* hin. (Konrad, *Otto Nicolai*, S. 200, Anm. 6.)

²⁹ Dass Nicolai Verdis *Oberto* gekannt haben kann, geht aus einem Tagebucheintrag hervor: „Turin den 14. Februar 1840]. Am 11. d. M. ging im hiesigen großen Theater (Teatro Regio) mein ‚Templario‘ in Szene. [...] Eine neue Oper, ‚Conti di S. Bonifazio‘, die als opera di ripiego zwischen ‚Tell‘ und meiner gegeben wurde, hatte Fiasco gemacht, obwohl sie vorher an der Scala beifällig aufgenommen worden war.“ (Tagebücher, S. 201 f.) Dass es sich bei der vom Herausgeber der *Tagebücher*, Wilhelm Altmann, als unbekannt bezeichneten Oper „Conti di S. Bonifazio“ um Verdis erste Oper *Oberto Conte di San Bonifacio* handelt, kann man u. a. den einschlägigen Aufführungsverzeichnissen entnehmen. Rossinis *Tell* hatte in Turin am 28. Dezember 1839 Premiere, Nicolais *Templario* am 11. Februar 1840 und dazwischen Verdis *Oberto* am 11. Januar 1840. (Vgl. *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino, 1740–1990*, hrsg. von Alberto Basso, Mailand 1991, S. 64.)

Interessanterweise hat Nicolai dieses Motiv wörtlich erst in der für Wien erstellten zweiten Fassung zitiert, über die er in sein Tagebuch notierte: „Kein Stück blieb ganz unverändert, und ungefähr die Hälfte der Oper komponierte ich ganz neu“. (Tagebücher, S. 224.) Bei der Uraufführung der ersten Fassung war *Oberto* wohl doch noch zu präsent, als dass Nicolai bereits dort den Kollegen hätte zitieren können. Für Wien dagegen verzeichnen weder Anton Bauer noch Franz Hadamowsky Aufführungen des *Oberto*. (Vgl. Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 2), Graz 1955; *Die Wiener Hoftheater [Staatstheater]. Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, hrsg. von Franz Hadamowsky, Teil 2: *Die Wiener Hofoper [Staatsoper] 1811–1974* (= Museion. Neue Folge I/4, 2), Wien 1975.)

Notenbeispiel 1: Giuseppe Verdi, *Oberto Conte di San Bonifacio*, Klavierauszug, Milano (Ricordi) 1983, S. 4, T. 13–16 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlages Ricordi).



Notenbeispiel 2: Otto Nicolai, *Die Heimkehr des Verbannten*, Klavierauszug, Wien (Diabelli) [1846], S. 11, T. 21–28.



Nicolai hat den Ton seiner Zeitgenossen derart getroffen, dass er einerseits als gefeierter Maestro von einem italienischen Opernhaus zum nächsten reiste, um immer wieder seinen *Templario* in Szene zu setzen, dass ihm andererseits aber von der Kritik auch Epigontum vorgeworfen wurde. So schrieb beispielsweise die *Gazzetta di Genova* am 30. November 1840 nach der Uraufführung von *Gildippe ed Odoardo*: „Einige Stücke gefielen, da sie aber voller allzudeutlicher Anklänge waren, lächelte ihnen das Publikum nur wie alten Bekannten zu.“³⁰

3. Differenzierte Aneignung

Obwohl Nicolai sich derart assimiliert hatte, dass sein *Templario* „einen ungeheuren Furore gemacht“ hat und er berichten konnte, dass es „seit [...] Dezennien [...] wohl nicht der Fall gewesen [ist], daß ein Deutscher einen solchen Beifall auf italienischen Szenen errungen hätte“,³¹ ist mit Nicolais erneutem Umzug nach Wien – 1841 wurde er zum zweiten Mal als Kapellmeister an die Hofoper engagiert – eine nochmalige Abkehr von der italienischen Oper in seinen Äußerungen zu konstatieren:

„Wien den 13. September [1844]. [...] irre ich mich nicht sehr – so fängt jetzt an, die gute deutsche Opernmusik die italienische wieder etwas aus dem Felde zu schlagen. Wie sehr ist aber auch Italien in den letzten 5 Jahren gesunken?! [...] Wer jetzt in Italien Opern schreibt, ist V e r d i. Er hat auch den von mir verworfenen Operntext ‚Nabucodonosor‘ komponiert und damit großes Glück gemacht. Seine Opern sind aber wahrhaft scheußlich und bringen Italien völlig ganz herunter. Er instrumentiert wie ein Narr – ist kein Meister in technischer Hinsicht [...] und ist in meinen Augen ein erbärmlicher, verachtenswerter Komponist. – Ich denke, u n t e r diese Leistungen kann Italien nicht mehr sinken, – und j e t z t möchte ich dort keine Oper schreiben.“³²

Diese Bewertung wird nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass Nicolai auf dem Entwicklungsstand der 1830er-Jahre stehengeblieben war und die Abkehr vom Belcanto-Ideal Rossinis nicht mitvollzogen hatte. Formuliert man denn Nicolais Vorwürfe gegen Verdi positiv, so könnte man in ihnen gerade Verdis Innovationspotential entdecken. Statt nun aber

³⁰ Zitiert nach: Kruse, „Nicolai’s italienische Opern“, S. 287.

³¹ Brief an seinen Vater, 15. Februar 1840 (*Briefe*, S. 243).

³² *Tagebücher*, S. 220 f.

diesen neuen Tendenzen zu folgen, trat Nicolai in eine eigene neue Phase ein. Nach der anfänglichen Ablehnung des italienischen Opernstils und der sich anschließenden Angleichung lässt sich nun ein neues Stadium der differenzierten bzw. reflektierten Aneignung des ‚Italienischen‘ ausmachen, aber auch, wie noch zu zeigen sein wird, des ‚Deutschen‘. Nahezuliegen scheint der Schluss, dass Nicolai nun seine eigene Forderung nach Vermischung der „italienischen Leichtigkeit“ mit der „deutschen Schule“ erfüllt habe. Ob man nun im Falle der 1849 in Berlin uraufgeführten *Lustigen Weiber von Windsor* von einer Einlösung dieses Programms bzw. einer Vermischung beider Schulen sprechen kann, soll im Folgenden an einigen Beispielen³³ diskutiert werden.

Die Forderung nach „italienischer Leichtigkeit“ gewinnt bei der Betrachtung der *Lustigen Weiber von Windsor* den Rang eines Konzeptes, das auf der Anwendung der in der italienischen Opera buffa, dem Melodramma giocoso, üblichen musikalischen Mittel basiert. Nachdem Nicolai sich in der Opera seria, im Melodramma tragico, versucht hatte, entschied er sich nun offenbar für ein neues Vorbild.³⁴ Als Vergleichswerk bietet sich in diesem Kontext vor allem Donizettis *L'elisir d'amore* an (Mailand 1832), den Nicolai selbst in Wien häufig dirigiert hat.³⁵ An einigen Stellen sei noch eine andere, frühere Oper hinzugezogen, nämlich Rossinis *La Cenerentola* (Rom 1817),³⁶ da hier die kompositorischen Modelle noch deutlicher hervortreten und sich darüber hinaus eine Tradition zeigt, der auch Donizetti verpflichtet ist. Diese Traditionslinie nimmt allerdings nicht erst bei Rossini ihren Anfang, sondern kann über Cimarosas *Il matrimonio segreto* (Wien 1792) bis zu Pergolesis *La serva padrona* (Neapel 1733) zurückverfolgt werden.

Die Introduction nach der Ouvertüre exponiert die Damen Fluth und Reich, die von Falstaff den gleichen Liebesbrief erhalten haben, in einem Duett, in dem die für die Opera buffa so typische Parlandomelodik zum Einsatz kommt (Kl.A. 17, T. 11, 14). Die Singstimme repetiert einen einzelnen Ton oder variiert eine kurze Melodiefloskel.³⁷

³³ Vgl. dazu Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Kl.A., nach dem Autograph revidiert von Kurt Soldan, Leipzig: Peters o. J., und Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Partitur, hrsg. von Gustav F. Kogel, Leipzig: Peters o. J. Seitenangaben aus dem Kl.A. sind im Text mit der Sigle ‚Kl.A.‘ gekennzeichnet, wobei die Takte je Seite neu gezählt wurden.

³⁴ Zur Einreihung der *Lustigen Weiber von Windsor* in die Gattungsgeschichte des Melodramma giocoso vgl. auch Sieghart Döhring u. Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Laaber 1997, S. 112.

³⁵ Zur Beziehung Nicolais zu Donizetti vgl. den Brief Donizettis an Jacopo Ferretti vom 6. März 1836 (abgedruckt in: Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – musiche – epistolario*, Bergamo 1948, S. 400) sowie – den *Elisir* als Auslöser des persönlichen Zerwürfnisses betreffend – die bei Kruse überlieferte Episode (Georg Richard Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1911, S. 155 f.; ders., „Otto Nicolais Beziehungen zu den Tondichtern seiner Zeit“, in: *Die Musik* 9 (1909/10), S. 351 f.).

³⁶ Vgl. Nicolais Brief an seinen Vater vom 26. Juni 1836: „Unter uns! – aber wirklich unter uns!: ich schätze für die Oper nächst Mozart ebenfalls Rossini am höchsten! In Deutschland werde ich das nicht sagen! – Sagen nutzt überhaupt zu nichts – man muß machen [...]“ (*Briefe*, S. 160.)

³⁷ Abramo Basevi unterscheidet drei Arten des Parlante bzw. des parlante: „parlante melodico“, „parlante armonico“ und „parlante misto“, wobei sein Interesse vor allem dem Verhältnis von Singstimme und Begleitung gilt. Die für die Singstimmenbehandlung der Opera buffa als typisch veranschlagten Tonrepetitionen ordnet Basevi dem „parlante armonico“ zu: „la parte vocale non ha melodia propria rilevante, ma fa quasi un contrappunto al motivo dell'accompagnamento. Nelle Opere buffe troverai molti esempi di cotale specie di parlante. Ove Figaro, nel *Barbiere del Rosini*, canta sulle parole ‚Numero quindici a mano manca ec.‘ egli, per molte battute non adopera altra nota se non un re, mentre l'orchestra eseguisce un leggiadrissimo motivo.“ (Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze 1859, Reprint Bologna 1978, S. 31.) Vgl. auch Herbert Schneider, „Verdis Parlante und seine französischen Vorbilder“, in: *Traditionen – Neuaufsätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 519–540, bes. S. 519–524.

Abgesehen von den Funktionen des Parlando als Abbild schnellen Redens³⁸ sowie als Ausdruck buffonesker Virtuosität kann diese Art der Singstimmenbehandlung auch dazu dienen, Komik zu erzeugen, wie dies im Falle des Don Magnifico in *La Cenerentola*³⁹ oder des Dulcamara in *L'elisir d'amore*⁴⁰ zu beobachten ist.

Die sich anschließende, mit „dolce“ überschriebene Phrase (T. 18–21) zeigt den Kontrast zwischen dem reinen Parlando und dem plötzlichen Anflug reicherer Melodik. Wenn Frau Fluth jedoch mit der Brieflektüre beginnt, fällt sie wieder in Tonrepetitionen – nun jedoch in verlangsamtem Tempo – zurück, die aufgrund ihrer Monotonie andeuten mögen, dass Frau Fluth einige Schwierigkeiten beim Lesen hat und daher beim ersten Lesen eines Textes noch keine sinnvollen Betonungen zu setzen vermag (Kl.A. 18, T. 9–16). Frau Reich tritt hinzu, und beide Damen tragen ihre verbalen Äußerungen in Parlandomelodik – auch die Assoziation ‚Geschwätzigkeit‘ nahelegend – nacheinander und gleichzeitig vor, sich in der Tonhöhe zuweilen gegenseitig steigernd, ohne dass die typisierte Singstimmenbehandlung aufgegeben würde (Kl.A. 21, T. 9–15, Kl.A. 32, T. 9–12).

Auch bei der musikalischen Umsetzung des Lesens durch monotones Singen greift Nicolai auf eine bestehende Tradition zurück, die sich u. a. in der lesenden Adina aus *L'elisir d'amore*⁴¹ und dem aus einem Register zitierenden Alidoro aus *La Cenerentola*⁴² manifestiert, wobei im Orchester in allen drei Fällen die ständige Wiederholung oder Sequenzierung einer kurzen Melodiefloskel auffällt.⁴³

Ein zweites Merkmal italienischer Singstimmenbehandlung lässt sich anschaulich bereits anhand des Briefduetts (Frau Fluth/Frau Reich, Kl.A. 17–32) darlegen. Gegen das ‚geschwätzige‘ Parlando des Anfangs und der Stretta wirkt die groß angelegte, koloraturreiche Kadenz (Kl.A. 25, T. 10, Kl.A. 26, T. 1–3) wie ein Stilbruch innerhalb der hier veranschlagten Typenkonvention der italienischen Opera buffa. Das Duett unternimmt einen kleinen Ausflug in die Opera seria. Die Koloratur lässt sich als affirmatives Bekenntnis zur geplanten „Rache“ deuten, wodurch der Stilebenen-Wechsel eine dramatische Funktion erhält.⁴⁴

Auch in Frau Fluths Rezitativ und Arie lassen mehrere Takte auf eine Herkunft aus dem koloratur-überladenen Typus der Opera seria schließen. Die melismatische Verzie-

³⁸ Vgl. Art. „Parlando“, in: *RiemannL*, Sachteil, Mainz 1967, S. 703 f., und Goebel, S. 35.

³⁹ Gioachino Rossini, *La Cenerentola*, Kl.A., hrsg. von Mario Parenti, Milano: Ricordi 1961, 2. Akt, Aria „Sia qualunque delle figlie“, S. 229–239.

⁴⁰ Gaetano Donizetti, *L'elisir d'amore*, Kl.A., hrsg. von Mario Parenti, Milano: Ricordi 1960, 1. Akt, 5. Szene, Cavatina „Udite, o rustici“, S. 61–69.

⁴¹ Donizetti, *L'elisir d'amore*, Kl.A., 1. Akt, Cavatina „Della crudele Isotta“, S. 16–19.

⁴² Rossini, *La Cenerentola*, Kl.A., 1. Akt, „Qui nel mio codice“, S. 103 f.

⁴³ Die Technik der Parlandomelodik wendet Nicolai auch in dem – sogar als solches überschriebenen – „Buffo-Duett“ Falstaff/Herr Fluth (Kl.A., S. 123–132) an. (Vgl. auch Robert Didion, Art. „Die lustigen Weiber von Windsor“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, S. 425.) Auf eine Stelle soll bei diesem Beispiel noch gesondert hingewiesen werden. Wenn Falstaff davon spricht, dass er Herrn Fluth „ein paar gewaltige Hörner andrehen“ (Kl.A., S. 129, T. 1–4; Partitur, S. 174 f.) will, zitiert Nicolai im Orchester die schon in Mozarts *Le nozze di Figaro* angewandte Illustrierung des metaphorischen ‚Hörneraufsetzens‘ durch deutlich vernehmbaren Hörnerklang. Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, Aria „Aprite un po' quegl'occhi“, in: *Le nozze di Figaro*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5, 16), Teilband 2, Kassel 1973, S. 504 f., T. 79, 81 und 83.

⁴⁴ In der Introduziona von Rossinis *La Cenerentola* liegt ein ähnlicher Fall eines dramatisch motivierten Stilebenen-Wechsels vor. Angelinas Koloratur-Ausbruch auf das Wort „cantar“ (Kl.A., S. 15, T. 9, 12) wirkt ebenso wie Frau Fluths Kadenz als Fremdkörper im Rahmen der Buffa-Szenerie. Im Falle der *Cenerentola* unterstreicht die Serialpraxis die Forderung Angelinas nach Freiheit bezüglich der Ausdrucksform des Singens; die Stiefschwester hatten das Aschenputtel am Singen hindern wollen.

rung des Wortes „liebe“, die laut Nebentext „mit Karikatur“ (Kl.A. 49, T. 12) vorgetragen werden soll, verweist dabei ironisch auf Seria-Praktiken, während die Koloratur auf „Verführer“ (Kl.A. 47, T. 12, Kl.A. 48, T. 1) dramatisch motiviert erscheint, indem die ausladende Geste einer symbolischen Kampfansage mit Aussicht auf Sieg gleichkommt.

Der deutliche italienische Einfluss auf *Die lustigen Weiber von Windsor* ist auch dem Rezensenten der Berliner Uraufführung nicht entgangen:

„Wir müssen [...] bemerken, dass der Componist sich öfters mit seinen Melodien und Rhythmen in das moderne Italien versetzt und den daselbst geltenden Affecten zugethan ist, was wir um so mehr bedauern, als ihm das Talent, eine eigenthümliche Charakteristik zu entfalten, nicht abgesprochen werden kann. Dies giebt sich z. B. gleich bei dem Auftreten Falstaffs kund, der mit einem Marsch sein dickes Corpus introducirt.“⁴⁵

Doch gerade bei diesem Marsch handelt es sich um ein Selbstzitat aus dem für Italien geschriebenen *Templario*, das der Rezensent offensichtlich nicht erkannt hat. Zwei Takte aus dem Marsch der Tempelritter (Notenbeispiel 3) hat Nicolai in der orchestrale Einleitung zu Falstaffs Auftritt (Notenbeispiel 4) wörtlich zitiert⁴⁶ und damit die typischen Massenszenen wie Märsche und Aufzüge ironisiert sowie seine Abkehr von der italienischen Oper illustriert. Aus dem „sclavischen Festhalten an dem pomphaften Glanz italienischer Kunst“, das die *Neue Berliner Musikzeitung* 1849 an Nicolais italienischem Operschaffen kritisierte,⁴⁷ ist in den *Lustigen Weibern von Windsor* ein ironisches Zitat geworden. Dieser erste tatsächliche Auftritt Falstaffs nach seiner indirekten Exposition im Briefduett⁴⁸ gerät zum einen durch die Orchestereinleitung, zum anderen auch durch den Gebrauch der Koloratur (Kl.A. 55, T. 4), der für Falstaffs Behäbigkeit unangemessen erscheint, zum leeren Pomp, zur komischen Nummer.

Notenbeispiel 3: Otto Nicolai, *Il Templario and Excerpts from Three Italian Operas*, hrsg. von Philip Gossett (= *Italian Opera 1810–1840*, 26), New York 1991, S. 157, T. 13–16.

Allegro maestoso

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The music begins with a forte (ff) dynamic. The first measure features a triplet of eighth notes in both staves. The key signature has one flat (B-flat). The score continues with various rhythmic patterns and dynamics, including another triplet in the bass staff.

⁴⁵ Otto Lange, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 3 (1849), 14. 3. 1849, S. 48.

⁴⁶ Vgl. Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, S. 128. – Die Semantisierung, die Kruse an dieser Stelle vornimmt – das „Hereinwälzen Falstaffs“ –, kann nur aufgrund des dramatisch-szenischen Kontextes geschehen, bei der entsprechenden Szene aus dem *Templario* wäre man wohl allein aufgrund der Musik nicht auf diese Assoziation gekommen. Um eine Frage des Tempos kann es sich hierbei nicht handeln, da zwar im einen Fall „Allegro maestoso“, im anderen Fall „Andante maestoso“ vorgezeichnet ist, aber die jeweils unterschiedlichen Notenwerte die scheinbare Tempodifferenz ausgleichen. Eher wird hier eine Frage der musikalischen Interpretation vorliegen, die aber ihrerseits wiederum durch den dramatisch-szenischen Kontext in signifikantem Ausmaß mitbestimmt wird.

⁴⁷ *Neue Berliner Musikzeitung* 3 (1849), 28.11.1849, S. 379.

⁴⁸ Zur „indirekten Exposition“ vgl. Volker Klotz, *Bühnenbriefe*, Frankfurt am Main 1972, S. 66–73.

Notenbeispiel 4: Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Klavierauszug. Nach dem Autograph revidiert von Kurt Soldan, Leipzig: Peters o. J., S. 54, T. 1–4 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters, Musikverlag, Frankfurt/M).

Andante maestoso.

f G. Orch. (ohne Pos.)

Tromp.

sf

ten.

sf

Tromp.

trem.

Das Konzept der „Leichtigkeit“, das bis zu diesem Punkt in erster Linie auf den Einsatz kompositionstechnischer Elemente der italienischen Opera buffa bezogen und damit als strukturprägendes Prinzip beschrieben wurde, lässt sich in einem zweiten Schritt hinsichtlich einer spezifischen Gattungsästhetik befragen. Nicolai liefert mit seinem Begriff der „Leichtigkeit“ gewissermaßen die ästhetische Untermauerung für die bereits erfolgte Erweiterung des zeitgenössischen Musiktheaterrepertoires in Deutschland durch Albert Lortzing,⁴⁹ der mit der deutschen Spieloper eine Gattung⁵⁰ kreiert hat bzw. hat wiederauferstehen lassen, die sich einordnen lässt in eine Traditionslinie des leichteren Genres, ausgehend vom Wiener Singspiel, der italienischen Opera buffa sowie der französischen Opéra comique bis hin zu Offenbachs und Strauß' Operetten. Nicolais *Lustige Weiber von Windsor* stellen insofern ein außergewöhnliches Werk in dieser Traditionslinie dar, als sie einerseits dezidiert Einflüsse italienischer Provenienz offenbaren und andererseits durch die Sommernachtstraum-Szenerie in die Konzeption der deutschen romantischen Oper stärker eingebunden sind als Lortzings Opern.

In Frau Reichs Ballade vom Jäger Herne (Partitur, S. 271–276) fallen zudem Instrumentationseffekte auf, die Nicolai den Errungenschaften der deutschen romantischen Oper verdankt. Sind die vier Hörner ansonsten paarweise besetzt und in zwei Systemen

⁴⁹ Zu Nicolais Meinung über Lortzing vgl. Otto Nicolai, „Ueber die Instrumentierung der Rezitative in den Mozart'schen Opern“, in: *Musikalische Aufsätze*, S. 110: „Wir wollen es unternehmen, eine deutsche Oper mit Anwendung desselben [des Secco-Rezitivs] zu komponieren, und Lortzing wäre der Mann, um diesen Versuch eher als irgend ein Anderer mit Glück machen zu können!“ sowie Nicolais Brief an Jacob Hoffmeister vom 3. Juni 1846: „Lortzings Oper ‚Der Waffenschmied‘ hat gefallen und hat wirklich vieles sehr Hübsche.“ Zit. nach: Georg Richard Kruse, „Falstaff‘ und ‚Die lustigen Weiber‘ in vier Jahrhunderten“, in: *Die Musik* 6 (1906/07), S. 220.

⁵⁰ Zur Diskussion um den Terminus ‚Spieloper‘ als Gattungs- oder Besetzungsbegriff, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. Irlind Capelle, „‚Spieloper‘ – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing“, in: *Mf* 48 (1995), S. 251–257.

notiert, hat Nicolai hier für jedes Horn eine eigene Stimmung und ein eigenes System vorgesehen (Corno I in A alto, Corno II in E, Corno III in G und Corno IV in E). Den grellen Signalcharakter der Piccoloflöte in der dritten und vierten Oktave macht Nicolai sich mehrfach zunutze. Die große Flöte lässt er an zwei Stellen (Partitur, S. 275, T. 3 f. und T. 11, sowie S. 276, T. 1 f.) in tiefer Lage spielen – ein beliebtes Mittel, um durch die ungewohnte Farbe geheimnisvoll-düstere Stimmungen zu evozieren.⁵¹

Auf ein Motiv aus dieser Ballade (Notenbeispiel 5) soll noch gesondert hingewiesen werden, da es vier Jahre später in fast identischer Gestalt als ‚Jugend-Motiv‘ (Notenbeispiel 6) in Richard Wagners *Rheingold* wieder auftaucht.

Notenbeispiel 5: Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Kl.A., S. 191, T. 13-164 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters, Musikverlag, Frankfurt/M).

Einst hetzt' er den Hirsch mit stol - zem Ge - weih,

Notenbeispiel 6: Richard Wagner, *Das Rheingold*, hrsg. von Egon Voss (= Sämtliche Werke 10, 1), Mainz 1988, S. 129 f., T. 1111–1112 (2. Szene) (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz).

Gold - ne Äp - fel wach-sen in ih - rem Gar - ten,

Ein weiterer augenfälliger, vielleicht sogar sprechender Bezug zwischen Nicolai und Wagner findet sich in den *Meistersingern von Nürnberg*, wenn Wagner zu Hans Sachs' Worten „Mein Freund, in holder Jugendzeit, [...] ein schönes Lied zu singen mocht' vielen da gelingen“ (Notenbeispiel 8) den vierten thematischen Gedanken aus der Ouvertüre zu *den Lustigen Weibern von Windsor* (Notenbeispiel 7) fast wörtlich zitiert.

Notenbeispiel 7: Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Partitur, S. 24, T. 2-5 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters, Musikverlag, Frankfurt/M.)

⁵¹ Vgl. auch Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, S. 226.

weisung hinzukommen. Dem Nebentext entsprechend tritt Falstaff mit einem „Hirschgeweih auf dem Kopf“ (Kl.A. 206) auf.

Dass die Brüche in der Uraufführung der *Lustigen Weiber* funktioniert haben bzw. rezipiert wurden, mag die Rezension aus der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 14. März 1849 belegen:

„Die weit ausgeführte Elfenscene ist reich an anziehenden Momenten für Ohr und Auge. [...] Mendelssohn hat hier den Weg vorgezeichnet, auf dem sich dieser zarte Geisterspuck [sic] musikalisch vernehmen lässt. Man glaubt sich in den Sommernachtstraum versetzt und genießt den Mondschein-Aether mit den Elfen gemeinschaftlich. Da frappirt es allerdings, wenn nun noch weiter der prosaische Dialog seine Rechte an der Wirklichkeit geltend machen will, zumal die Elfen selbst dem dicken Liebeshelden ganz gehörig zu Leibe gehen.“⁵⁶

In der vielleicht bekanntesten Nummer der *Lustigen Weiber von Windsor*, Falstaffs Trinklied „Als Büblein klein an der Mutter Brust“ (Kl.A. 111–113), erweist sich das ‚Deutsche‘ ebenso als Schein wie das ‚Italienische‘ in Fentons Romanze „Horch, die Lerche singt im Hain“ (Kl.A. 137–139).⁵⁷ In Falstaffs Trinklied wird die scheinbar einfache Struktur eines ‚Liedes im Volkston‘ durch triolische ‚Störung‘ des $\frac{4}{8}$ -Taktes, Taktwechsel, Verwendung einer wenig üblichen Taktart ($\frac{5}{8}$ -Takt) und Ausweitung des Ambitus in ungewöhnlichem Maße aufgebrochen. Auf der strukturellen Ebene hat Nicolai hier gegen die Idealvorstellungen Zelters und der Berliner Liederschule – Einfachheit, Volkstümlichkeit, Nachsingbarkeit – komponiert. Auf der semantischen Ebene mag das Trinklied, „auskomponiert durch Taktwechsel“, auf „jenes Schwanken“ verweisen, das „den alkoholisierten Zustand als den für diesen Mann normalen ausgibt.“⁵⁸

Nimmt man nun zu der hier angenommenen Thematisierung der deutschen romantischen Oper durch Nicolai noch die weiter oben reklamierte differenzierte Aneignung des ‚Italienischen‘ hinzu – unreflektierten Einsatz der Mittel, wie noch in früheren Opern, scheint es in den *Lustigen Weibern von Windsor* nicht mehr zu geben –, könnte man dem im Zusammenhang mit dieser Oper immer wieder erhobenen Vorwurf der Vordergründigkeit entgegenhalten, dass dieser Befund Resultat eines vordergründigen Urteils ist. *Die lustigen Weiber von Windsor* beziehen ihren besonderen Reiz gerade durch die unter der Oberfläche wahrnehmbaren Brüche. Nicolais anfangs zitierte Forderung – auf *Die lustigen Weiber von Windsor* angewendet – zielte nicht auf Vermischen der „Schulen“, sondern resultierte in der Tat in einem „Dazukommen“ (Nicolai), im unverbundenen Nebeneinanderstellen der Stile, das den Eindruck des ‚Zitats‘ der Stile und deren reflektierter Aneignung zu bewirken vermag.

⁵⁶ Wie Anm. 45.

⁵⁷ Fentons Romanze lässt beim ersten Höreindruck einen italienischen Einfluss vermuten. Etwas unbefriedigt bleibt der Hörer jedoch mit dem Anfang der ersten Phrase, deren unvermittelter Einstieg eigentlich ein Bedürfnis nach etwas Davorliegendem weckt. Fentons erste Phrase wirkt wie ein Ausschnitt aus einer größeren Belcanto-Phrase, wodurch sich gleichsam nur ein Schein des Italienischen einstellt.

⁵⁸ Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, S. 165.